

MUSEU
HISTÓRICO
NACIONAL

Volume 39 2007

Anais do Museu Histórico Nacional

MINISTÉRIO DA CULTURA

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

DEPARTAMENTO DE MUSEUS E CENTRO CULTURAIS

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

CONSELHO EDITORIAL

PRESIDENTE

Vera Lucia Bottrel Tostes – IPHAN/MHN

MEMBROS

Afonso Carlos Marques dos Santos – UFRJ (in memorian)

Carlos Ziller Camenietzki – UFRJ

Denise Portugal Lasmar – Museu do Índio

Guilherme Paulo Pereira das Neves – UFF

Lorelay Brilhante Kury – UERJ

Manoel Luiz Salgado Lima Guimarães - UFRJ/UERJ

Margarida de Souza Neves – PUC/RJ

Maria Beatriz Borba Florenzano – USP

Maria de Lourdes Parreiras Horta – IPHAN/M. Imperial

Rejane Maria Lobo Vieira – IPHAN/MHN

Roberto Conduru – UERJ

Ulpiano T. B. de Menezes – USP

ANAIIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

HISTÓRIA E PATRIMÔNIO

Edição alusiva aos 75 anos da criação do Curso de Museus
(1932 - 2007)

∞ Rio de Janeiro, v. 39, p. 1-536, 2007 ∞

PRESIDENTE DA REPÚBLICA
Luiz Inácio Lula da Silva
MINISTÉRIO DA CULTURA
Ministro Gilberto Passos Gil Moreira
INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL
Presidente Luiz Fernando de Almeida
DEPARTAMENTO DE MUSEUS E CENTROS CULTURAIS
Diretor José do Nascimento Junior
MUSEU HISTÓRICO NACIONAL
Diretora Vera Lúcia Bottrel Tostes

EDITORES

Aline Montenegro Magalhães – Iphan/MHN

Rafael Zamorano Bezerra – Iphan/MHN

EDITOR CONVIDADO

Maraliz de Castro Vieira Christo – Universidade Federal de Juiz de Fora

COMISSÃO EXECUTIVA

Alina Skoieczny (abstracts)

Ana Gabriela Dickstein (revisão)

Marcia Mattos (projeto gráfico)

Mauricio Ennes e Marcia Mattos (diagramação)

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

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.; 23 cm

Anual.

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

ISSN 1413-1803

1. Brasil-História. 2. Museologia. 3. Pintura de História. 4. Museus – jovens.
5. Museus – educação. 6. Conservação e restauro – acervo. 7. Acervos. 8. Anais do
Museu Histórico Nacional (1940-1975). 9. I. Título.

CDD 069.0981

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Vera Lúcia Bottrel Tostes 6

HISTÓRIA E MEMÓRIA DO CURSO DE MUSEOLOGIA: DO MHN À UNIRIO

Ivan Coelho de Sá 10

1º DOSSIÊ – PINTURA DE HISTÓRIA

APRESENTAÇÃO

Maraliz de Castro Vieira Christo 44

INTRODUÇÃO À PINTURA DE HISTÓRIA

Jorge Coli 49

A VIAGEM DE UM PINTOR DE HISTÓRIA: DEBRET E SUA OBRA

Valéria Alves Esteves Lima 59

PORTINARI E A HISTÓRIA: O CASO TIRADENTES

Annateresa Fabris 81

ESQUECIDA NO FUNDO DE UM ARMÁRIO: A TRISTE

HISTÓRIA DA COROAÇÃO DE D. PEDRO II

Leticia Squeff 105

CONSTRUINDO A ORIGEM, AS VIRTUDES E OS HERÓIS NA PINTURA DE HISTÓRIA:

O CASO DA OBRA A MORTE DE ESTÁCIO DE SÁ, DE ANTÔNIO PARREIRAS

Valéria Salgueiro 129

POLÍTICA E NAÇÃO NA PINTURA HISTÓRICA DE

PEDRO AMÉRICO E JUAN MANUEL BLANES

Maria Ligia Coelho Prado 147

VITOR MEIRELES, PEDRO AMÉRICO E HENRIQUE

BERNARDELLI: OUTRAS LEITURAS

Maraliz de Castro Vieira Christo 167

NARRATIVA E SÍNTESE HISTÓRICA POSITIVISTA

NA OBRA DE EDUARDO DE SÁ

Elisabete Leal 189

CRÍTICA E PINTURA HISTÓRICA NOS PERIÓDICOS

DO RIO DE JANEIRO NO SÉCULO XIX

Hugo Guarilha 215

2º DOSSIÊ – MUSEUS E PÚBLICO JOVEM

APRESENTAÇÃO

Aline Montenegro Magalhães e Marcelle R. N. Percira	242
OS MUSEUS E A INTERNET: INTERAÇÃO NO CIBERESPAÇO Rosali Henriques	245
OS MUSEUS NAS FRONTEIRAS DO CONTEMPORÂNEO Amara Silva de Souza Rocha	255
CARACTERÍSTICAS DO CONTEXTO ESCOLAR E FAMILIAR QUE PROMOVE O ACESSO DOS JOVENS AOS MUSEUS Sibeli Cazelli	263
AS TRAMAS DO OBJETO NO ENSINO DE HISTÓRIA Francisco Régis Lopes Ramos	285
CURADORIAS EDUCATIVAS E OS JOGOS INTERPRETATIVOS Beatriz Jabor	307
MUSEUS E CENTROS DE CIÊNCIAS: UM ESPAÇO DE CONTRIBUIÇÃO PARA A FORMAÇÃO DO JOVEM? Maria Iloni Seibel, Paula Bonatto e Marcelle R. N. Pereira	329
ARRUANDO PELOS LUGARES: AS EXCURSÕES HISTÓRICAS E DE EDUCAÇÃO PATRIMONIAL Alexandre Rômulo A. de Amorim	345

3º DOSSIÊ – CONSERVAÇÃO E RESTAURO

APRESENTAÇÃO

Jussara Faria Cestari	364
A QUÍMICA DA ARTE: OS MATERIAIS NA ESCULTURA, PINTURA E CERÂMICA DO RENASCIMENTO Antonio Sgamellotti, Brunetto Giovanni Brunetti e Costanza Miliani	367
A COOPERAÇÃO ENTRE THE GETTY CONSERVATION INSTITUTE E VITAE – APOIO À CULTURA, EDUCAÇÃO E PROMOÇÃO SOCIAL, PARA A PRESERVAÇÃO DE BENS CULTURAIS NO BRASIL Gina Guelman Gomes Machado	387
PROJETO DE CONSERVAÇÃO FOTOGRÁFICA: O CASO MUSEU CASA DE CORA CORALINA Roberta Lopes Leite	399

4º DOSSIÊ – ACERVOS

APRESENTAÇÃO

Aline Montenegro Magalhães 416

COLEÇÕES E MUSEUS

Angela Cardoso Guedes 421

AS POLÍTICAS DE AQUISIÇÃO DO MHN (1922 x 1996):

DO PROTAGONISMO DAS ELITES AO DISCURSO DIALÉTICO DA DIVERSIDADE
DA REPRESENTAÇÃO SOCIAL BRASILEIRA

Antonio Cláudio Lopes Ribeiro 433

‘TYPOS DE PRETOS NO ESTÚDIO DO PHOTOGRAPHO’:

BRASIL, SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

Sandra Sofia Machado Koutsoukos 455

UM PLÁSTICO INDUSTRIAL DO SÉCULO XIX: O BOIS DURCI

Gerson Lessa 483

ACESSO, USO E VALOR DOS DOCUMENTOS DE ARQUIVO:

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O ACERVO DO ARQUIVO NACIONAL

Maria do Carmo Teixeira Rainho 495

5º DOSSIÊ – RESERVA TÉCNICA DOS ANAIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

APRESENTAÇÃO

FIDELIDADE AO FATO: A PINTURA HISTÓRICA E A PRÁTICA MUSEAL DO MHN

Rafael Zamorano Bezerra 512

A HISTÓRIA QUE OS PINTORES CONTARAM...

Gilda Marina de Almeida Lopes 523

Apresentação

Vera Lúcia Bottrel Tostes*

*Museóloga. Professora da Universidade Unirio e diretora do Museu Histórico Nacional.

Desde que começaram a ser publicados, no século XVII, os periódicos científicos passaram a desempenhar um importante papel no processo de comunicação da ciência. Inicialmente, a divulgação dos resultados científicos ficava restrita à correspondência pessoal entre cientistas. Eles enviavam cartas a pequenos grupos interessados, que as examinavam e discutiam criticamente. Outra forma de divulgação era o registro de encontros de sociedades científicas em atas ou memórias, que, impressas resumidamente, relatavam as descobertas apresentadas durante as reuniões, servindo de referência e consulta aos membros dessas sociedades.¹

Essas formas de divulgação científica foram aos poucos se consolidando, dando origem aos periódicos científicos tal como conhecemos. O historiador José Neves Bittencourt observa que os grandes museus brasileiros passam a produzir publicações científicas próprias a partir de 1870, com o Museu Nacional, tendo o Museu Paulista lançado a sua publicação em 1895 e o Museu Paraense, em 1896.²

Embora a publicação dos *Anais do Museu Histórico Nacional* já estivesse prevista no decreto de criação da Instituição, em 1922, seu primeiro volume apenas foi lançado em 1940.³ Um dos principais objetivos da revista era divulgar os trabalhos desenvolvidos pelos profissionais do MHN, justificando, assim, o título *Anais* em sua denominação.

Atualmente a importância dos periódicos para o trabalho científico é tamanha que se estima que o volume de conhecimento científico registrado em periódicos dobre num período de 15 a 17 anos.⁴ Dados levantados em uma pesquisa realizada nos Estados Unidos por Tenopir e King mostram que, à época de sua graduação, os pesquisadores são expostos a apenas uma fração dos conhecimentos que necessitarão ao longo de suas carreiras, sendo que 5/6 de conhecimentos novos serão criados após o término da graduação.⁵ A mesma pesquisa aponta que metade das leituras realizadas após a graduação compreende artigos contendo novas informações, existindo uma correlação

bastante grande entre o crescimento do número de periódicos e o crescimento da quantidade de cientistas.⁶

Tais dados se referem à realidade norte-americana, mas podem servir de reflexões para a importância dos *Anais do Museu Histórico Nacional* no campo multidisciplinar dos museus. Tais instituições estão diretamente relacionadas às atividades de pesquisa, tanto para o público externo que utiliza os diversos departamentos existentes nos museus como para profissionais internos, que necessitam realizar estudos para a elaboração de exposições de curta e longa duração, catálogos, organização de seminários etc. Nesse sentido, os *Anais do MHN*, em suas duas fases, 1940-1976 e 1995 até os dias atuais, constituem um material precioso para a reflexão, a informação e a pesquisa na área museológica.

Soma-se a essas considerações o fato de que, em 2007, comemoramos os 75 anos de criação do Curso de Museus no Museu Histórico Nacional, o que justifica a alusão dada à presente edição dos *Anais*. Os conservadores formados pelo Curso de Museus eram assíduos colaboradores e leitores dos *Anais*, bem como os atuais museólogos e estudantes do Curso de Museologia, hoje pertencente à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio.

Neste ano temos uma edição de fôlego e de excelente consistência, composta de cinco dossiês, que tratam de diferentes dimensões do fazer museológico e histórico.

O dossiê de abertura aborda um tema muito caro aos museus de História: as pinturas históricas. Tal assunto é bastante pertinente em nossa contemporaneidade, momento no qual os estudos sobre memória e História estão se centrando na dimensão reflexiva e construtiva dessas formas de representação simbólica do passado. Estes questionamentos estão no âmago do próprio fazer histórico e não podem passar sem um juízo crítico pelos profissionais de um museu de História.

A seguir, apresentamos o dossiê “Museus e público jovem”. Os textos que o compõem são oriundos das palestras proferidas nos encontros do *Seminário Permanente* do Centro de Referência Luso Brasileira – Cerlub, realizado ao longo de 2006. O Cerlub é o centro de pesquisa do Museu Histórico Nacional que, entre outras atribuições, organiza os *Seminários Permanentes* – são três encontros ao longo do ano –, promovendo debates sobre temas pertinentes aos museus e suas interfaces com as demais áreas do conhecimento.

O terceiro dossiê trata de outro assunto central à prática museológica:

a conservação e o restauro. Como o processo de conservar é uma maneira de preservar a memória, torna-se extremamente necessário a divulgação da própria memória da conservação e do restauro, bem como as várias técnicas multidisciplinares e as reflexões contidas nessa tarefa, que, de um ponto de vista poético, possui de dimensões épicas; trata-se da eterna batalha do homem contra a ação destrutiva do tempo.

O quarto dossiê aborda a questão dos acervos sob aspectos diferentes, que vão desde a origem das coleções, como um desejo humano de alcançar da imortalidade, passando pelo trabalho de catalogação e organização, uma tarefa intimamente relacionada à prática antiquária, até o estudo sistemático e/ou isolado dos objetos do acervo, encarados como fontes de pesquisa e informação.

Finalizamos o volume 39 com o dossiê “Reserva Técnica dos *Anais*”. Inaugurado no volume passado, tem como objetivo a reedição comentada de artigos da primeira fase da revista (1940-1976), época em que os estudos eram realizados, na grande maioria, pelos próprios funcionários do MHN. É uma oportunidade para avaliarmos as práticas museológicas desenvolvidas conservadores da Instituição durante os anos que compõem a primeira fase dos *Anais*. É, também, uma possibilidade de reflexão sobre as mudanças conceituais nos demais campos do saber que dialogam com a prática museal.

Esperamos que os leitores aproveitem este volume dos *Anais do Museu Histórico Nacional*, tendo a convicção de que o Museu Histórico Nacional cumpre mais uma vez o seu tradicional empenho em divulgar e fomentar o saber científico, assim como em promover a preservação e a reflexão sobre a memória nacional.

Notas

1. STUMPF, I. R. C. Passado e futuro das revistas científicas. *Ciência da Informação*, Brasília, v. 25, 1996. Disponível em <http://www.ibict.br/cionline/250396/25039614.pdf>. Último acesso em 26 set.2007.
2. BITTENCOURT, J. N. Um museu em tinta e papel: os *Anais do Museu Histórico Nacional*, 1940-1995. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 36, p. 181-202, 2004.
3. Idem. p. 183.
4. TENOPIR, C; KING, Donald W. A importância dos periódicos para o trabalho científico. *Revista de Biblioteconomia de Brasília*, Brasília, v. 25, n. 1, p. 15-26, jan./jun. 2000.
5. Idem. p. 4.
6. Ibidem.

História e Memória do Curso de Museologia: do MHN à Unirio

Ivan Coelho de Sá*

*Museólogo, historiador da Arte. Professor e atual diretor da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio.



Curso de Museologia da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio, com seus 75 anos de existência, foi o primeiro curso do gênero das Américas e um dos mais antigos do mundo. Sua trajetória histórica extrapolou os limites da atuação acadêmica, mesclando-se à história de vida e de trabalho de seus pioneiros, de seus professores e alunos, dos profissionais de Museus – conservadores, museologistas e museólogos –, bem como à história dos museus e à própria história da Museologia no Brasil.

A idéia de um curso de museus – bastante inovadora para a época, sobretudo se considerarmos o contexto brasileiro –, remonta à criação do Museu Histórico Nacional – MHN, idealizado e implantado pelo Dr. Gustavo Dodt Barroso (1888-1959), escritor, político e jornalista, um dos intelectuais mais atuantes da vertente regionalista e nacionalista das primeiras décadas do século XX. O Museu, aprovado pelo Decreto nº 15.596, de 2 de agosto de 1922, foi inaugurado em 1º de outubro desse ano e, ainda que inspirado num modelo tradicional de museu, representou um marco, na medida em que funcionou como verdadeiro laboratório para o desenvolvimento teórico e prático da Museologia brasileira.

Na década de 20 a Museologia engatinhava. As áreas de exposição, conservação e educação em museus não tinham ainda adquirido um lastro significativo de experiências. Os textos sobre a teoria e a prática museológica, publicados e circulando no Brasil, eram extremamente rarefeitos. [...] As técnicas museológicas e museográficas estavam sendo reinventadas, não havia um conhecimento organizado e sistematizado que se pudesse criticar ou tomar como ponto de partida. O modelo museológico em vigor datava do século XIX. O museu era concebido como espaço consagrado ao saber iluminado dos homens de letras e ciências.¹

O decreto de criação do MHN previa um curso técnico de dois anos, vinculado a este Museu, à Biblioteca Nacional e ao Arquivo Nacional. A proposta

fundamental era formar oficiais para o MHN e amanuenses² para o Arquivo e a Biblioteca Nacional. Apesar deste primitivo curso não ter sido implantado, conceitualmente ele integraria as três áreas de patrimônio, preservação e documentação, antecipando o atual CCH – Centro de Ciências Humanas e Sociais da Unirio. A intenção de criar um Curso de Museus, ainda que ele fosse conjugado à Biblioteca e ao Arquivo, equivalia a um investimento na formação de técnicos de museus absolutamente insólita para a realidade brasileira da época, sobretudo se considerarmos a inexistência de uma tradição museológica. Somente no século XX, mais exatamente nas décadas de 20 e 30, os museus começam a alcançar uma dimensão maior, com o desenvolvimento de ideologias de tendências nacionalistas, típicas do pensamento autoritário que começou a ser formulado na República Velha e que se acentuou no Estado Novo. Assim, num Brasil de oito décadas atrás, completamente infenso ao desenvolvimento de museus e de instituições culturais, descompassado com o contexto europeu e americano – sem recursos materiais, escolas e professores especializados –, investir na formação de profissionais de museus era uma atitude, no mínimo, visionária, exigindo uma dose cavalgar de heroísmo – na verdade, uma fórmula mista de ousadia, determinação e idealismo quixotesco, até porque os pioneiros eram todos autodidatas no campo da Museologia.

Marcadas por transformações profundas, no Brasil, aquelas décadas correspondem à passagem efetiva do século XIX para o século XX, um período de intensos contrastes entre o antigo e o novo; entre conservadorismos e mudanças; tradições e rupturas. A secular economia agrária passa a sofrer concorrência do capitalismo e da industrialização que se impõem no cenário brasileiro, promovendo novos meios de produção e novas relações de trabalho. O Governo Central e, por extensão, todo o sistema oligárquico, sustentado pelo coronelismo, chocam-se com as reivindicações das classes médias urbanas, apoiadas e defendidas pelos tenentes, jovens e arrebatados oficiais do Exército. O “otimismo *belle époque*” é substituído pelo realismo típico do primeiro pós-guerra. A eclosão de greves nos principais centros do país sinaliza o movimento operário, que ganha força reivindicando condições mais dignas de trabalho e de vida. O acirramento destas questões sociais mobiliza e divide, antagonicamente, diferentes setores da intelectualidade e da imprensa. Em termos culturais, a importação maciça do gosto europeu, materializada no Ecletismo, em sua fase final, e no *Art Nouveau*, começa a ser contestada pelo Neocolonialismo e pelo Modernismo, ao mesmo tempo em que o tra-

dicionarismo acadêmico passa a ser questionado pelas propostas inovadoras dos modernistas. A busca pela auto-afirmação e a reação antieurocêntrica polarizam-se entre o glamuroso galicismo, remanescente da *Belle Époque*, e o nacionalismo nativista, de tanto inspiração neocolonial como modernista. Neste processo, o Neocolonialismo consistiu numa tomada de consciência no sentido de se voltar para as raízes culturais brasileiras, afastando-se da França e concentrando-se nas tradições portuguesas e espanholas. Apesar de ser uma postura mais realista em relação à História e à cultura, o Neocolonialismo correspondeu a uma espécie de neo-romantismo, na medida em que estava impregnado de saudosismo. Além disso, preocupava-se fundamentalmente com o processo “civilizatório” (depois questionado pelos modernistas) – um processo não mais subordinado à cultura clássica ou francesa, mas à europeia, ainda que tivesse orientação ibérica.

O próprio nacionalismo assume tendências ambivalentes: um nacionalismo crítico e realista em oposição a um nacionalismo romântico e ufanista. Este choque de tendências culmina com a Revolução de 30, que sinaliza uma nova era para o país e impulsiona as primeiras manifestações concretas no campo da Museologia. Instituições como o Museu Histórico Nacional e, posteriormente, o Museu Nacional de Belas Artes – MNBA, o Museu Imperial e o Museu da Inconfidência de Ouro Preto funcionavam, para as esferas governamentais, como instrumentos de *status*, poder e ufanismo de um novo país que se “inventava”. No século XIX, o regime monárquico havia desenvolvido uma estratégia semelhante, também de orientação nacionalista, investindo na construção de uma iconografia que materializasse os grandes feitos heróicos e “civilizatórios” do passado histórico e do presente. Esta política teve como epicentro a Academia Imperial de Belas Artes e, como exemplos mais representativos, as pinturas de Vitor Meireles e Pedro Américo.

Num Brasil industrializado e capitalista, esta estratégia não faria sentido, tornando-se necessárias iniciativas mais eficazes e de maior alcance, ainda que canalizadas para a cultura. Nesta direção, o nacionalismo se tornou a tônica das questões políticas e ideológicas, tanto do período final da República Velha como da Era Vargas. Esta estratégia repercutiu decididamente na área cultural, podendo ser constatada em dois fatos interligados, ainda que separados por um decênio bastante “movimentado”: a criação do já citado Museu Histórico Nacional e a implantação, neste mesmo museu, de um Curso Técnico de Museus. O choque de tendências torna-se flagrante no ano de 1922,



Visita do Presidente Vargas ao MHN, 1945. Da esquerda para a direita: Presidente Getúlio Vargas, Dr. Gustavo Barroso, Adolpho Dumans e Clóvis Bornay. Coleção Adolpho Dumans – Nummus.

verdadeiro termômetro das crises políticas, econômicas, sociais e culturais deste período. Neste mesmo ano, em que se inaugurou o MHN, num clima de euforia ufanista da agonizante República Velha, ocorreram a Semana de Arte Moderna de São Paulo, a fundação do Partido Comunista do Brasil e a Revolta dos 18 do Forte de Copacabana. Por outro lado, no ano de criação do Curso, 1932, explodiu a Revolução Constitucionalista de São Paulo. O estopim foi a morte de cinco pessoas no centro da capital paulista, assassinadas por partidários governistas, em maio, no mesmo mês em que se iniciaram as aulas do Curso de Museus. Este episódio deu origem a um movimento que uniu diversos setores da sociedade numa revolução contra o governo Vargas, de julho a outubro, quando foi sufocada pelas tropas getulistas.

Neste contexto conturbado, destaca-se a obra precursora de Gustavo Barroso, que, perfeitamente sintonizado com as tendências nacionalistas e tradicionalistas do Neocolonialismo, idealizou e implementou vários projetos pioneiros de Museologia e preservação de patrimônio. Desde a década de 10, Barroso vinha atuando no sentido de valorizar e resgatar as tradições brasileiras,

com ênfase no folclore e na história militar. Como cronista, contista, ensaísta e romancista, publicou inúmeras obras, sobretudo de inspiração regionalista, como *Terra do sol – Natureza e Costumes do Norte*,³ *Praias e várzeas*;⁴ *Heróis e bandidos: os cangaceiros do Nordeste*;⁵ *Alma sertaneja*;⁶ *O sertão e o mundo*;⁷ *Através dos folclores*⁸, entre outras. Em 1911, elaborou o projeto, não concretizado, de um Museu Militar. Em 1919, representou o Brasil na Comissão Internacional de Monumentos Históricos, instituída pela Liga das Nações e que pode ser considerada como uma primeira iniciativa mundial voltada para a preservação do patrimônio. Certamente, a participação neste evento influenciou seu futuro trabalho preservacionista. Como deputado, foi responsável pela lei que reformulou o Regimento dos Dragões da Independência, em 1916, perpetuando o fardamento histórico do momento da proclamação da Independência. No entanto, as realizações mais relevantes de Barroso, nos campos da Museologia e do Patrimônio, vinculam-se ao Museu Histórico Nacional – primeira instituição museológica voltada especificamente para a preservação da História da nação –, e a Inspetoria de Monumentos Nacionais, de 1934, outra iniciativa pioneira que promoveu as primeiras ações concretas de restauração dos monumentos históricos e artísticos, antecipando-se ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Sphan, criado três anos mais tarde.

O Curso de Museus, cuja trajetória está diretamente ligada à atuação de Barroso, foi anunciado por ele no ato de criação do MHN. Ganhou forma e foi oficializado pelo decreto presidencial nº 21.129, de 7 de março de 1932, na gestão de Rodolfo Augusto de Amorim Garcia (1873-1949). Advogado, escritor, lingüista e historiador, Garcia foi um dos mais importantes defensores da revisão historiográfica da História do Brasil, tendo dirigido o MHN entre 1930 e 1932, quando assumiu a direção da Biblioteca Nacional. De acordo com o Decreto, o Curso era vinculado à direção do MHN e tinha como principal objetivo habilitar técnicos para ocupar o cargo de 3º oficial do Museu. As matrículas foram abertas de 15 a 30 de abril e as aulas iniciaram-se em 4 de maio. A aula inaugural, noticiada pelo *Diário da Noite*⁹, foi proferida pelo prof. Pedro Calmon, no dia anterior, 3 de maio, com o título “Arte Tradicional Brasileira – O Barroco em sua adaptação ao nosso país”, tema bastante sugestivo do nacionalismo neocolonial, ainda em voga no início dos anos trinta. Em novembro daquele mesmo ano, Gustavo Barroso, que se afastara do Museu por questões políticas, reassumiu seu posto e passou a gerir o Curso, consolidando-o não somente por meio de sua atuação como

professor, mas também como diretor do MHN, posição que ocupou até seu falecimento, em 1959.

Com a duração de dois anos, o Curso era estruturado em disciplinas que inauguraram o ensino da Museologia no Brasil. O quadro de professores era composto por técnicos do Museu que, durante 12 anos (1932-1944), não foram remunerados pela função de docente, uma vez que tanto o Decreto de criação como o que aprovou o novo Regulamento do MHN, nº 24.735, de 14 de julho de 1934, não haviam previsto o aumento de despesa. Das disciplinas criadas, uma era totalmente inusitada no continente americano. Técnica de Museus, idealizada e ministrada pelo prof. Gustavo Barroso, constitui, até a atualidade, a estrutura principal dos cursos de Museologia. As aulas foram condensadas por ele numa obra seminal, *Introdução à Técnica de Museus*,¹⁰ publicada em dois volumes, em 1946, e que resume tanto os conteúdos da disciplina como o próprio conceito do Curso. O programa desta cadeira, apesar de não explicitado no Decreto de 1932, era constituído por um vasto campo de saberes, englobando áreas que, atualmente, entendemos como Museologia, Museografia, Museologia Aplicada e Conservação-Restauração. Na verdade, Técnica de Museus – geral, básica e aplicada – sintetizava noções de documentação, pesquisa, preservação e comunicação, ou seja, os pilares básicos da Museologia contemporânea. O Decreto que reformulou o Curso em 1944, traz informações mais precisas sobre a ementa da parte geral desta disciplina: "... terá como introdução o estudo das *finalidades sociais e educativas dos museus* e compreenderá os seguintes tópicos: organização, arrumação, classificação, catalogação, adaptação de edifício e noções de restauração".¹¹ Este último tópico demonstra que Barroso foi pioneiro também na Restauração. Esta área irá desenvolver-se num caminho paralelo ao da Museologia, sobretudo na década de 50, com a relevante atuação do prof. Edson Motta. Do Curso de Museus saíram importantes restauradores, como D. Margarida Maria da Silva Ramos, da turma de 1944, que atuou com Edson Motta no Patrimônio, e os professores Ruy Campello, aluno do Curso em 1943, e Sérgio Guimarães de Lima, da turma de 1964 e autor do livro pioneiro *Curso de Conservação de Pintura*.

Duas outras disciplinas, História da Arte e Arqueologia, eram igualmente inéditas na forma como se apresentavam. História da Arte, "especificamente a do Brasil", era ministrada por Joaquim Menezes de Oliva (1893-1978). Pela primeira vez no país era oferecida uma disciplina para ensinar a História da

Arte Brasileira. Na Escola Nacional de Belas Artes, esta cadeira fora instituída em 1870, mas restringia-se ao estudo da arte clássica e européia. Advogado, ensaísta, poeta, memorialista e filatelista, Menezes de Oliva era estudioso de arte e de cultura popular, tendo sido convidado pelo Dr. Barroso para implantar a Seção de História do MHN, em 1922. Duas de suas aulas inaugurais foram publicadas nos *Anais do MHN*: “Os falsos painéis de Leandro Joaquim”¹² e “Tentativa de classificação dos balangandãs”.¹³ Publicou os livros *Santa do Pau oco e outras histórias*¹⁴ e *Você sabe por quê...?*¹⁵ – este último, sobre as origens dos ditos populares. Segundo a museóloga Maria Augusta Machado da Silva, nos idos de 1946 os alunos davam-lhe, carinhosamente, o apelido afrancesado de Olivô. Aposentou-se do MHN e do Curso de Museus em janeiro de 1948 e continuou a se dedicar às suas pesquisas, conforme depoimento de sua filha, Maria Augusta Oliva Morgenroth:

Conhecia profundamente a História do Brasil e da Idade Média. Além de ser professor do Curso de Artes que havia no Museu Histórico Nacional, lecionava em vários colégios, como o Pedro II, e em algumas faculdades. Homem que não tinha ambições, sentia-se feliz dentro de casa. A vida dele se resumia a trabalho e casa. Seu *ex-libris* significava “meu lar e meus livros”. A filatelia era seu lazer. Ficava horas olhando as filigranas dos selos, descolando os nacionais para trocá-los pelos estrangeiros. Comunicava-se com colecionadores do mundo inteiro. Quando não estava com os selos, encontrava-se estudando ou corrigindo provas dos alunos, às vezes até altas horas da madrugada.¹⁶

Arqueologia era ministrada pelo prof. João Angyone Costa (1888-1954), etnólogo, arqueólogo e jornalista. Além de professor, exerceu a função de secretário do Curso, entre 1935 e 1936. Pioneiro dos estudos sobre o índio brasileiro, escreveu livros também pioneiros e de grande importância para a Arqueologia e a Etnografia, como *Introdução à Arqueologia Brasileira* (1934) e *Arqueologia Geral* (1936), ambos sintetizando suas aulas do Curso de Museus. No prefácio daquele último, o mestre faz um agradecimento aos alunos que o ajudaram:

Trabalho da modesta escola que procuramos formar no Curso de Museus do Museu Histórico Nacional, este livro se desvanecce da collaboração a elle trazida por alguns alumnos que alli nos vêm acompanhando, entre os quaes a senhorita Odelli Castello Branco¹⁷, que executou os magníficos desenhos que o illustram, e o Sr. Jorge Mesiano¹⁸, que se incumbiu de

organizar, com elementos que lhe fornecemos, o quadro synoptico de archeologia geral.¹⁹

Angyone Costa foi também um dos raros críticos de arte de sua época. Escreveu um livro fundamental sobre arte brasileira da transição dos séculos XIX e XX, *A inquietação das abelhas*²⁰, de 1927, até hoje referência para o estudo dos artistas daquele período. Extremamente erudito, desde cedo demonstrara interesse pelo estudo do índio brasileiro, dedicando-se também, precocemente, ao magistério:

Aos 14 anos, suas leituras, no Rio Grande do Norte, eram leituras de problemática: Herbert Spencer, Taine, Renan. Folheei ainda volumes seus de Marx Nordau e Stuart Mill, autores muito lidos, àquela época. Pouco mais que meninote, figurava em sociedades literárias de Natal, essas beneméritas sociedades provincianas que tiveram, até há bem pouco tempo, a responsabilidade de manter viva a curiosidade intelectual do brasileiro. Depois, ei-lo embarcando com a mãe viúva para Belém do Pará, onde a civilização da borracha reunia homens de letras e de artes, e não só comerciantes e aventureiros. A integração na Amazônia, o trabalho ao lado de Paulo Maranhão e os seus estudos iniciais de História da América, cadeira de que foi professor, aos 20 anos, na Escola Normal do Pará, constituíram, a meu ver, os motivos determinantes da inclinação de Angyone Costa para os problemas do índio brasileiro.²¹

Completavam o currículo as disciplinas História do Brasil e Numismática e Sigilografia. História do Brasil, depois denominada História da Civilização Brasileira, teve como primeiro professor Rodolfo Garcia, substituído, logo no ano seguinte, 1933, por Pedro Calmon (1902-1985), o mais novo deste quadro docente e que também acumulou as funções de professor com as de secretário do Curso de Museus. Desde 1934 foi professor da Faculdade Nacional de Direito da antiga Universidade do Brasil e, mais tarde, tornou-se reitor dessa universidade (1948-1966) e ministro da Educação e Saúde (1950-51). Advogado, político, escritor e historiador, publicou incontáveis livros de História, Literatura Histórica, Biografia e Direito, destacando-se *História da Civilização Brasileira*²², que também reproduz suas aulas do Curso de Museus. É uma importante referência da metodologia empregada por ele na formação dos futuros conservadores, concebendo uma História diferente, que hoje podemos denominar História Cultural. Esta obra foi relançada recentemente com uma abalizada apresentação de Arno Wehling:

A História da Civilização Brasileira originou-se das aulas dadas, em 1932, na disciplina História do Brasil, do Curso de Museologia, então vinculado ao Museu Histórico Nacional. Sofreu também a influência do programa do Colégio Pedro II, como declara na “Explicação” à primeira edição. A História foi publicada em 1933 no vol. 14 na então já prestigiosa Coleção Brasileira e, em março de 1937, o autor prefaciava a terceira edição, o que, para as condições de época e lugar, era indicativo de grande sucesso. A explicação para o fato certamente está na sua adoção em diversas escolas de ensino médio, então chamadas secundárias, embora o autor destinasse a obra, também, aos estudantes de nível superior. O texto de Calmon realmente inovava e atraía os leitores. Em primeiro lugar, pela concepção de uma “História da Civilização” que englobava temas díspares, como a organização política e administrativa, a economia, a vida social, as *letras e artes*, além do próprio processo de formação territorial e as vicissitudes de sua evolução como Estado nacional.²³

Numismática e Sigilografia era ministrada por Edgar de Araújo Romero (1884-1968), advogado, um dos pioneiros do estudo da Numismática e formador de várias gerações de numismatas, como Alfredo Solano de Barros, Yolanda Marcondes Portugal, Fortunée Levy e Dulce Cardozo Ludolf. A museóloga Rejane Maria Lobo Viera, indiretamente, também discípula de Edgar Romero, sintetizou seu currículo da seguinte forma:

Cursou o primário na Escola Alemã, o secundário no Externato Aquino e o curso superior na Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro (hoje UFRJ). Em 1908, fez concurso para o cargo de amanuense da Biblioteca Nacional, sendo nomeado em 1910. Neste meio tempo, trabalhou em Belém do Pará, na Comissão Rondon. Na Biblioteca Nacional, trabalhou na Seção de Numismática, da qual chegou a ser chefe. Em 1924 acompanhou-a na sua transferência para o Museu Histórico Nacional, continuando como seu chefe até 1954, quando se aposentou pela compulsória, aos 70 anos.²⁴

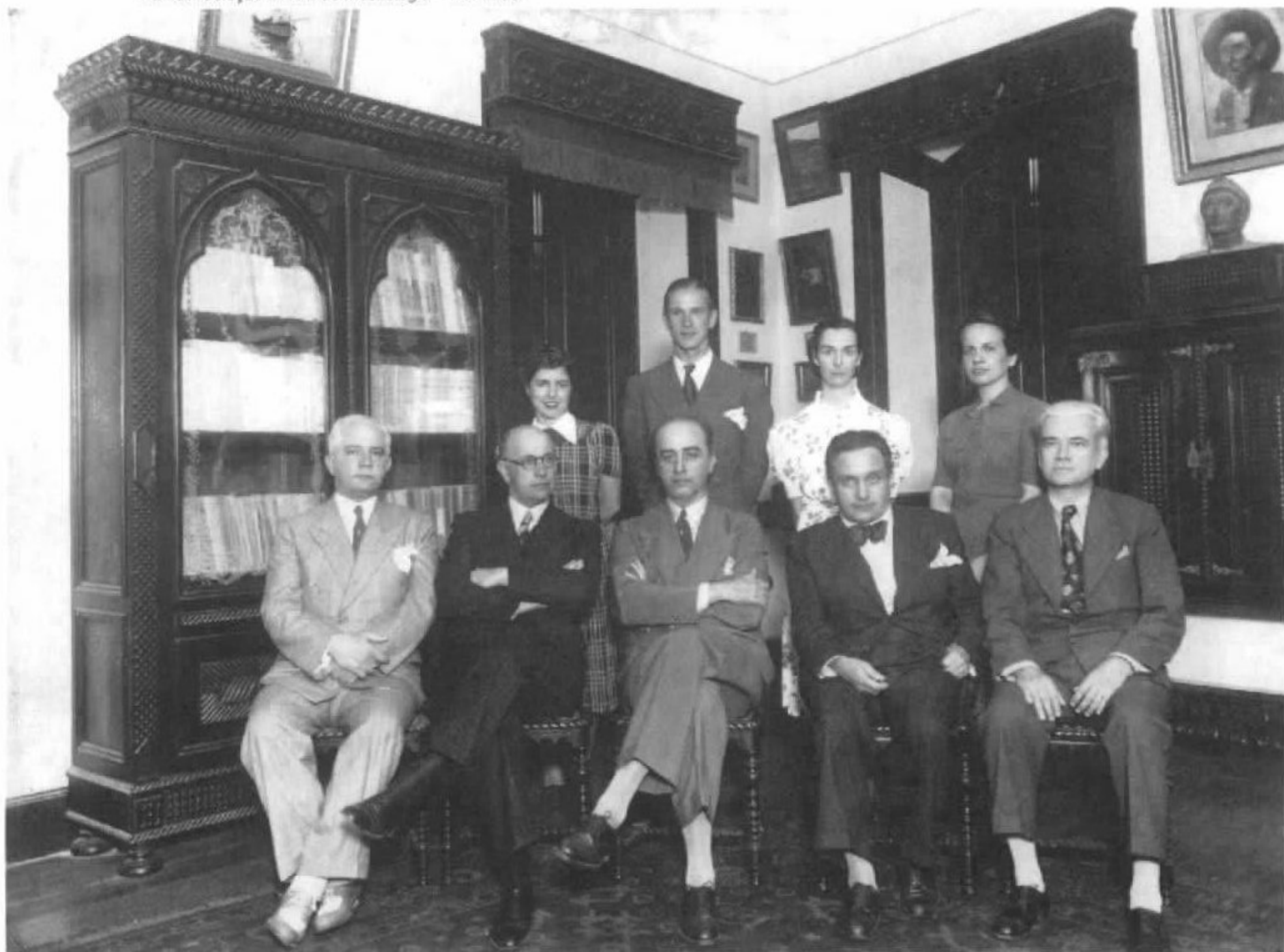
Seus conhecimentos de Numismática foram compilados nas apostilas Numismática Geral, publicadas em dois volumes, em 1957. Redigiu vários artigos para os *Anais do MHN*: “O meio circulante do Brasil holandês” (1940), “O Estado do Maranhão e seu meio circulante” (1942), “Circulação do ouro em pó e em barras: as casas de fundição” (1942), “Numismática Brasileira – Reinado de D. José I” (1943), “Numismática Brasileira – Reinado de D.

Maria I" (1945), e "Catálogo das moedas brasileiras do MHN – Moedas da República" (1960). Em trabalho inédito, Dulce Ludolf assim o definiu:

Homem de inteligência privilegiada, tinha uma cultura geral apreciável, sendo chamado para substituir e examinar em qualquer das cadeiras do Curso de Museus. Sua dedicação ao Museu Histórico e ao trabalho foram um exemplo para todos que com ele privaram e estiveram sob sua direção.²⁵

Este corpo docente pioneiro, estritamente masculino numa época em que a emancipação feminina ainda dava seus primeiros passos no Brasil, tinha um forte sotaque nordestino. O Nordeste das tradições, das oligarquias e dos contrastes sociais, mas também dos sertanejos, da miscigenação, das genialidades e da obstinação. O cearense Gustavo Barroso, nascido em Fortaleza, onde viveu até os 22 anos. O potiguar Rodolfo Garcia, natural de Ceará Mirim. O baiano de Amargosa, Pedro Calmon. O também potiguar, João Angyone Costa, nascido em Natal e que morou vários anos no Pará, tendo conhecido de perto a região amazônica. Mesmo os cariocas Edgar Romero e Menezes de Oliva tinham fortes

Formatura da Turma de 1938. Da esquerda para a direita, sentados: Pedro da Veiga Ornellas funcionário do MHN, e os professores Joaquim Menezes de Oliva, Gustavo Barroso, Angyone Costa e Edgar Romero; de pé: os formandos Stella Rodrigo Octávio, Alfredo Rusins, Octávia de Castro Corrêa e Elza Peixoto Ramos. Coleção Escola de Museologia – Nummus.



raízes no Nordeste. O primeiro era filho do escritor Silvio Romero, sergipano de Lagarto. Menezes de Oliva, filho de pais baianos, fora criado em Salvador desde os dois anos de idade. A formação acadêmica destes mestres pioneiros era majoritariamente fundamentada nas Ciências Jurídicas: Barroso, Menezes de Oliva, Garcia, Calmon e Romero eram bacharéis em Direito. Bacharelar-se em Direito era uma das poucas opções da época e uma tradição que vinha do Oitocentos, ainda cultivada pelas elites. A única exceção refere-se a Angyone Costa, que ingressou no curso de Medicina, abandonando-o no segundo ano. Outra afinidade comum a todos foi a veia literária que marcou a carreira destes primeiros professores, sobretudo dos acadêmicos Barroso, Garcia e Calmon, que se tornaram “imortais”, respectivamente, em 1923, 1934, 1936. Esta propensão literária levou-os para o jornalismo, destacando-se nesta área Barroso, Garcia, Angyone Costa e Romero. No entanto, a afinidade maior, encontrava-se no interesse por diferentes e variados campos de conhecimento das Ciências Humanas e Sociais: Museologia, Barroso; História, Garcia, Barroso, Calmon, Menezes de Oliva, Edgar Romero e Angyone Costa; Arte, Barroso, Menezes de Oliva e Angyone Costa; Folclore, Barroso, Menezes de Oliva e Garcia; Arqueologia, Angyone Costa; Etnografia, Angyone Costa e Garcia – este, autor do livro *Nomes de aves em língua Tupi*, 1913, e colaborador de etnografia indígena do *Dicionário Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil*, publicado em 1922, pelo IHGB.

A matriz curricular de 1932, mesmo tendo como objetivo central investir em técnicos para trabalhar com o acervo do Museu Histórico Nacional, revela uma idéia mais geral de formação. A despeito da versatilidade do acervo do MHN, disciplinas como História da Arte e Arqueologia extrapolavam o caráter essencialmente histórico de suas coleções. Mesmo porque museus específicos de acervos artísticos só passam a existir oficialmente a partir de 1937, com a criação do MNBA, ou seja, cinco anos após a instalação do Curso de Museus. Na Reforma de 1944, ficaram mais evidenciadas a intenção de tornar o currículo “multidisciplinar” e a tendência a ampliar o conceito de patrimônio. Isso fica claro nas finalidades contidas no regulamento do Curso:

- 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”.²⁶

Esta mesma Reforma estruturou o Curso em duas seções: Museus Histó-

ricos e Museus Artísticos ou de “Belas Artes”. A disciplina História da Arte é mantida e ampliada, sendo criadas cadeiras específicas de Arquitetura, Escultura e Pintura e Gravura. Dentre as novas disciplinas no âmbito das artes, uma é bastante “vanguardista”: Arqueologia Brasileira, Arte Indígena e Arte Popular. Mesmo com o funcionamento do Museu Nacional, que remontava ao século XIX, lembramos que o Museu do Índio só começaria a se materializar no final da década de 40, sendo inaugurado oficialmente em 1953. Por outro lado, museus de folclore e arte popular somente se tornaram realidade na década de 70, após exaustiva campanha liderada por Edison Carneiro, entre 1961 e 1964. Tudo isto nos leva a supor que o Curso de Museus, no Brasil das décadas de 30 e 40, foi muito mais vanguardista do que como normalmente é mencionado. O caráter de ineditismo do Curso, bem como sua natureza “generalista”, eram claramente reconhecidos pelos mestres pioneiros. Numa entrevista dada por Anyone Costa ao periódico *O Jornal*, de 13 de abril de 1934, ao falar sobre a abertura do semestre letivo, ele define o Curso de Museus como “*um curso universitário, de extensão cultural especializada*”, faz uma corajosa crítica ao Ministério da Educação e fornece curiosas informações relativas aos objetivos do Curso, seu currículo e seu “público-alvo”.

O Curso de Museus foi uma das poucas realizações apreciáveis do Ministério da Educação.²⁷ [...] Prepara funcionarios com a capacidade precisa para servir em museus, garantindo-lhes a preferencia de nomeações para o quadro do funcionalismo daquela casa [MHN], e dá ao seus alumnos, ao lado desta, outra vantagem maior: a de adquirirem uma série de conhecimentos que, em nosso paiz, presentemente, sómente ali são professados. [...] O Curso de Museus, nos moldes em que está esboçado interessa particularmente aos professores do ensino secundario, por isso que nos seus programmas estudam-se, detalhadamente, disciplinas de que os compendios didacticos pouco tratam ou de que se occupam deixando muito a desejar quanto à efficiencia da materia ensinada. A cadeira basica, Historia Administrativa do Brasil, está a cargo de um nome que é uma autoridade na materia, o sr. Pedro Calmon; as de Technica de Museus e Epigraphia e Chronologia foram confiadas à brilhante e generalizada competencia do sr. Gustavo Barroso; a de Historia da Arte Brasileira, ao esforço quão meticoloso esmerilhador das origens de nossa arte, sr. Menezes de Oliva; a de Numismatica e Sigillographia, ao technico mais autorizado nesses assumptos, o sr. Edgar de Araújo Romero, um eclético, como o seu pae, o grande Sylvio Romero,

e finalmente, a de Arqueologia Brasileira, que recebe dos meus cuidados e carinhosa assistência o máximo de dedicação. O Curso de Museus, cuja inscrição de matrícula encerra-se no dia 15 do corrente, conta com uma pequena mas escolhida frequência, composta de professores, médicos, arquitectos, estudantes de Direito e um engenheiro civil. A primeira turma, aliás reduzida, de alumnos, já obteve diploma, estando apta a ocupar as vagas que venham a ocorrer numa provável reforma aconselhada pelo notório desenvolvimento que o Museu Histórico, em poucos annos de existencia, alcançou. No proximo dia 16 do corrente serão inauguradas as aulas do curso, que funciona à tarde em hora accessivel aos que o procuram frequentar. Propriamente quanto ao que se ensina ali, de um modo geral posso dizer que todas as cadeiras, despertam uma viva curiosidade intellectual pela materia nova que encerram e methodo de exposição adoptado.²⁸

O idealismo dos mestres pioneiros torna-se realidade em dezembro de 1933, quando forma-se a primeiríssima turma. Eis os primeiros “museólogos” do Brasil, então chamados conservadores: Adolpho Dumans, funcionário do Museu Histórico desde a sua criação e autor do primeiro texto sobre o Curso de Museus²⁹; Alfredo Solano de Barros, um dos implantadores da Seção de Numismática do Museu Histórico Nacional; Guy José Paulo de Hollanda, destacado educador, autor de um livro pioneiro *Recursos Educativos dos Museus Brasileiros* (1958); Luiz Marques Poliano, também funcionário do Museu Histórico e especialista em Heráldica; Maria José Motta e Albuquerque; Maria Luíza Lage; Paulo Olinto de Oliveira, alguns dos primeiros conservadores do Museu Imperial; e Raphael Martins Ferreira. Estes primeiros “museólogos” foram considerados “doutores em museus” por Angyone Costa, na mesma entrevista citada anteriormente: “O Curso de Museus diplomou, até agora, uma única turma de alumnos, que é a primeira que sae dos seus bancos universitarios. É uma turma de ‘doutores’ em museus!”.³⁰ A presença feminina ainda era discreta, mas, já nas turmas seguintes, ainda nos anos trinta, aparecem nomes que darão relevantes contribuições à Museologia, seja na formação ou na atuação profissional: Fortunée Levy, 1935; Anna Barrafatto e Nair de Moraes Carvalho, 1936; Regina Liberalli Laemmert, Regina Monteiro Real e Yolanda Portugal, 1937; Elza Ramos Peixoto e Octávia de Castro Corrêa³¹, 1938; Jenny Dreyfus, Lygia Martins Costa e Maria Torres de Carvalho Barreto, 1939.

Ainda na Era Vargas, com a “descoberta” do potencial dos museus como instrumentos de afirmação e consolidação do Estado, nota-se um considerável

impulso na criação de instituições museológicas, algumas particulares, mas a maioria de caráter público, sobretudo no âmbito federal. Do Curso de Museus, único centro nacional de formação de técnicos-conservadores, saem os principais profissionais que vão desenvolver um trabalho pioneiro nas instituições recém-criadas: na Casa de Rui Barbosa – RJ (1930), Regina Real; no Museu da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência – RJ (1933), José Francisco Félix de Mariz e Clóvis Bornay; no Museu da Cidade – RJ (1934), Maria Augusta Machado da Silva, Pascoalina Stilben e Guajajara Pereira Jonhston; no Museu Nacional de Belas Artes – RJ (1937), Elza Peixoto, Maria Barreto, Regina Liberalli, Lygia Martins Costa – que, posteriormente, tornou-se a primeira museóloga do Patrimônio – e Mario Antonio Barata; no Museu da Inconfidência – Ouro Preto (1938), Orlandino Seitas Fernandes; no Museu da Imperial Irmandade de Nossa Senhora da Glória do Outeiro – RJ (1939), Yolanda Portugal; no Museu Imperial – Petrópolis (1940), Francisco Marques dos Santos, Paulo Olintho de Oliveira, Mário Cruz e Gerardo Britto Raposo da Câmara; e no Museu do Índio (1949), Geraldo Pitaguary. A demanda de profissionais para estes museus torna-se flagrante com a promoção dos concursos. Em 1939, o Departamento Administrativo do Serviço Público – Dasp

Alunos do Curso de Museus no Pátio dos Canhões. 1944. Da esquerda para a direita: Orlandino Seitas Fernandes, Prof. Menezes de Oliva, Nivaldo Freitas, Zélia de Andrade, Alzira Célia Cabral e Guajajara Pereira Jonhston. Coleção Geraldo Pitaguary – Nummus



realiza o primeiro concurso para Conservador de Museus, classificando-se os ex-alunos Adolpho Dumans, Elza Peixoto Ramos, Luiz Marques Poliano, Lygia Martins Costa, Maria Barreto, Nair de Moraes Carvalho, Octávia Corrêa de Oliveira, Regina Liberalli, Regina Real e Yolanda Portugal.

O caráter pioneiro do Curso de Museus e seu desenvolvimento paralelo ao dos principais museus da época, influenciaram decisivamente o perfil de atuação profissional do conservador-museologista. Estes pioneiros se deparavam com acervos inexplorados, praticamente virgens em termos de pesquisas. A necessidade premente de estudá-los, identificá-los, classificá-los e catalogá-los exigiu uma pesquisa com características peculiares, visando extrair o máximo de informações do objeto ou das coleções, convertidos em verdadeiras “fontes primárias” das investigações. Neste campo, que poderíamos chamar de *pesquisa museológica*, explorando os mais diversos assuntos, vários conservadores se destacaram, dentre os quais: Marques Poliano, Fortunée Levy, Luiz Castro Faria, Alfredo Theodoro Rusins, Jenny Dreyfus, Lygia Martins Costa, Alfredo Rei do Rego Barros, Mario Barata, Dulce Ludolf, Orlandino Seitas e Maria Augusta Machado da Silva.

Carteirinha do Curso de Museus da aluna Maria Augusta Machado da Silva, 1947. Coleção Maria Augusta Machado - Nummus

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE
MUSEU HISTÓRICO NACIONAL
CURSO DE MUSEUS
(Dec. 21.129, de 7 de Março de 1932)

O Sr.^{ta}. Maria Augusta Machado da Silva

está matriculado sob o n.º 3 no

Curso de Museus. (..... 3.º ANO).

M. H. N. em 15 de março de 1947

VISTO:

[Signature]
Diretor

[Signature]
Secretário

[Signature]
Aluno

Imp. Nacional — 15.209

Formação de estudiosos da história e da arte nacionais

Como se desenvolve o curso de museologia do Museu Histórico Nacional

**Declarações da srta. Nair Morais de Carvalho, coordenadora —
O curso funciona em 3 séries — Dedicção dos professores**

A impressão do reporter, ao dirigir-se para o velho prédio do Museu Histórico Nacional, era de que ia tratar com uma senhora já bem idosa, dona de uma austeridade excessivamente agravada por uns óculos de lentes muito grossas — pois essa é a figura imaginável para uma coordenadora de um curso de museologia.

Em vez disso, prontificou-se a falar-nos sobre o Curso de Museus uma senhorita com pouco mais de vinte anos, esbelta e sorridente, revelando nas primeiras frases esta mentalidade nova para os assuntos históricos ou artísticos, cujos conhecimentos especializados já agora se divulgam entre nós, através dos modernos métodos de pesquisas que a Técnica de Museus aconselha.

A srta. Nair Morais de Carvalho começou logo discorrendo sobre o curso de que é coordenadora e sobre a nova regulamentação do mesmo:

— Entre os diversos empreendimentos culturais de iniciativa do Museu Histórico, o Curso de Museus ocupa um lugar de grande destaque. Instituído em março de 1932, tem sido desde aquela data um fator decisivo na formação de estudiosos da

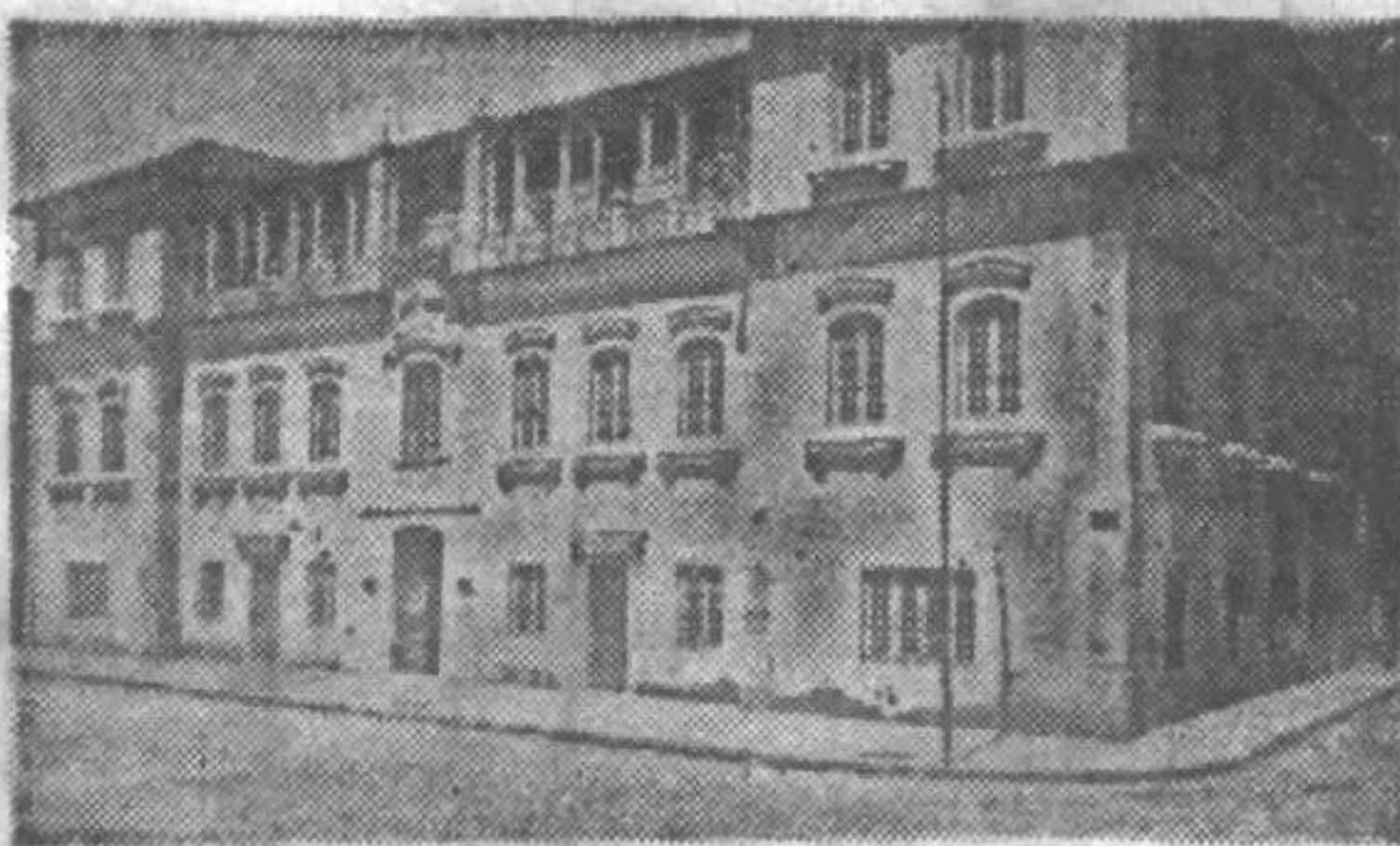
história e da arte nacionais. Em torno destes assuntos vem se notando no país cogitações inteiramente novas, pelo menos no sentido de agrupamento e especialização.

NOVA ESTRUTURA

— Funcionando há 12 anos —

prossegue — com o duplo fim de selecionar os futuros funcionários de Museu e de difundir conhecimentos, o curso vem preparando atualmente diversos museologistas que ficam habilitados a ocupar os cargos iniciais

(Continua na 2.ª página)



O Museu Histórico Nacional, em cujas salas funciona o curso de Museologia.

"Como se desenvolve o curso de museologia do Museu Histórico Nacional". O Jornal, Rio de Janeiro, 03-03-1945. Coleção Nair de Moraes Carvalho — Nummus

Após 12 anos de funcionamento do Curso, Gustavo Barroso realiza a primeira grande reformulação, a já citada Reforma de 1944, consolidando o caráter universitário do Curso, preconizado desde sua criação e preparando sua futura entrada na universidade. A duração é ampliada de dois para três anos e passa a haver uma seleção por meio de vestibular. Com a criação do cargo de coordenador, diretamente subordinado ao diretor do Museu Histórico, passa a ter uma administração própria. A professora Nair de Moraes Carvalho torna-se a primeira coordenadora, função que manterá por 23 anos, até 1967. Foi também a primeira egressa do Curso a assumir a direção do MHN, na qualidade de vice-diretora e diretora em exercício, atribuições que desempenhou durante vários períodos. Com isso, tem início uma "linhagem" de museólogas diretoras deste Museu, que continuará com Octávia Corrêa dos Santos Oliveira (turma de 1938), Solange Godoy (1961), Heloísa Duncan (1981), Ecyla Castanheira Brandão (1953) e Vera Tostes (1965).

No período imediatamente posterior à Reforma de 1944 e ao longo

da década de 50, os formandos das primeiras turmas começam a assumir a docência, substituindo seus antigos professores e formando o que poderíamos chamar de “primeira geração” de uma Museologia não mais autodidata: Anna Barrafatto, turma de 1936 (História da Arte); Nair de Moraes Carvalho, 1936 (Escultura); Oswaldo Mello Braga de Oliveira, 1937 (História da Arte Brasileira); Yolanda Portugal, 1937 (Numismática); Octavia de Castro Corrêa, 1938 (Técnica de Museus); Jenny Dreyfus, 1939 (Artes Menores, Sigilografia e Filatelia); Felix de Mariz, 1940 (História da Arte Brasileira); Mário Barata, 1940 (Artes Menores); Diógenes Vianna Guerra, 1943 (Arqueologia, Arte Indígena e Arte Popular); e Gerardo Alves de Carvalho, 1948 (Etnografia).

Das estratégias implantadas pela Reforma de 1944, destaca-se a criação das excursões, abertas aos alunos de todas as séries e também aos recém-formados. Visitavam-se museus, igrejas, monumentos, grupos folclóricos, sítios históricos, arqueológicos e naturais. A primeira excursão foi realizada em Ouro Preto, Mariana e outras cidades históricas vizinhas, entre julho e agosto de

Excursão do Curso de Museus a Recife, 1950. Dr. Gustavo Barroso, Prof.^a Nair de Moraes Carvalho, Carmen Corrêa Quadros (Turma de 1942), Pascoalina Stilben e vários alunos do Curso observam o peixe-boi no Parque Dois Irmãos. Fotografia de Eduardo de los Rios. Coleção Carmen Quadros – Nummus





Formatura da Turma de 1950. Da esquerda para direita: Vera Carmem Lopes, Lydia Sahlone de Araújo, F. dos Santos Trigueiros, Lucy de Jesus Teixeira, Nair Alves Ferreira, Newton Lobo de Carvalho, Laura Helena Martins Torres, Alice Linhares Uruguay, Clara Botelho Martins Pereira e Susy Moreira Fischer. Coleção F. dos Santos Trigueiros – Nummus

1945. A Reforma de 1944 oficializou também o ingresso de alunos bolsistas, selecionados dos quadros de funcionários públicos. Em janeiro de 1946, o MES fixou em 11 o número de bolsas: dez para o primeiro ano e uma para o segundo. Das bolsas do primeiro ano, caberiam duas a cada um dos estados de Pernambuco, São Paulo, Rio Grande do Sul e Minas Gerais e uma aos Estados do Ceará e da Bahia, reservando-se também para este último a bolsa do segundo ano.³² Uma vez formados, geralmente estes bolsistas retornavam aos seus estados pondo em prática os ensinamentos técnicos que haviam adquirido no Curso. Houve experiências anteriores com os bolsistas Lilah Pinho Saback, da Bahia, e Paulo Krüger Corrêa Mourão, funcionário do Sphan em Minas Gerais, matriculados respectivamente em 1942 e 1943. Dentre os vários bolsistas que freqüentaram o Curso até 1969, quando as bolsas foram extintas, vários destacaram-se pelo importante e pioneiro desempenho na organização de museus regionais e nacionais, bem como na consolidação da

F. DOS SANTOS TRIGUEIROS

(Do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia)

ASPECTOS DA ARTE NA BAHIA



Trabalho feito em 1950, no 2.º ano do
Curso de Museus do Museu Histórico Na-
cional, para a cadeira de "Arte Brasileira"
regida pelo Dr. Oswaldo Mello Braga.

Rio — 1953.

Aspectos da Arte na Bahia, 1953. Trabalho feito pelo aluno F. dos Santos Trigueiros, em 1950, no 2º ano do Curso de Museus, para a disciplina Arte Brasileira, do Prof. Oswaldo Mello Braga, e publicado em 1953. Coleção F. dos Santos Trigueiros – Nummus

Museologia no Brasil: Herundina Ferreira Baptista (Bahia, turma de 1948); Maria Afonsina de Albuquerque Furtado (Ceará, 1948); F. dos Santos Trigueiros (Bahia, 1951); Fernanda de Camargo Almeida Moro (São Paulo, 1956); Lúcia Bittencourt Marques de Oliveira (Bahia, 1956); Selma Sfeir

Cordeiro (Santa Catarina, 1956); Maria Mercedes de Oliveira Rosa (Bahia, 1961); Auta Rojas Barreto (Ceará, 1960); Julieta Pinto Sá Brito (Rio Grande do Sul, 1960); Olga Gudolle Cacciatore (Rio Grande do Sul, 1961); Marília Duarte Nunes (Paraná, 1962); Beatriz Pellizzetti (Paraná, 1962); Henrique Medeiros Barroso (Ceará, 1966); Aécio de Oliveira (Pernambuco, 1969); e Ana Lúcia Soares Uchoa (Bahia, 1969), dentre vários outros. A turma de 1951 destacou-se pelo número de bolsistas: Clara Botelho Martins Pereira (MG), F. dos Santos Trigueiros (BA), João Pereira Gomes (PB), Lucy de Jesus Teixeira (MA), Nair Alves Ferreira (AM) e Nara Tormi Jordão (SP).

Por outro lado, o Curso passa, ao longo dos anos, por uma série de mudanças até se transformar em curso universitário. A primeira contribuição decisiva para a concretização deste objetivo foi ainda do próprio Gustavo Barroso. Ele obteve um Mandato Universitário da Universidade do Brasil, cujo reitor, Pedro Calmon, fora um dos professores fundadores do Curso. Por meio de convênio firmado em 12 de julho de 1951, entre o MHN e a Universidade do Brasil, mais tarde transformada em Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, foi reconhecido “o alto valor do Curso de Museus”, conferindo-lhe Mandato Universitário, “sem quaisquer responsabilidades financeiras para a Universidade do Brasil”. Apesar de ter sido alçado ao nível de um curso superior, esta cláusula condenou o Curso a continuar sobrevivendo com os poucos recursos destinados pelo Ministério da Educação e Saúde ao MHN. Os diplomas e certificados, cujo registro era feito, desde 1943, na Diretoria do Ensino Superior, passaram a ser lavrados na Universidade do Brasil.³³

O Currículo de 1944 vigorou por 21 anos, até 1966, quando, sob a coordenação da professora Nair de Moraes Carvalho, houve nova e importante reforma, implantada a partir de 1967 e oficializada pelo Decreto nº 58.800, de 13 de julho de 1966, que aprovou o Regimento do Curso de Museus. Em termos funcionais, o Curso continuou a constituir a Divisão de Curso de Museus do MHN, mantendo-se as mesmas finalidades da Reforma de 1944. No entanto, graças ao Mandato de 1951, o Curso é considerado “um estabelecimento de ensino superior”.³⁴ Esta Reforma investiu não somente na reorganização do currículo, mas também na própria estrutura administrativa do Curso, sendo criados o Conselho Departamental e os Departamentos de Técnica de Museus, de História do Brasil, de História da Arte e de Antropologia. Esta nova estrutura passa a coadjuvar a Coordenação nos assuntos administrativos e acadêmicos. O Regimento do Conselho Departamental, “órgão Consultivo da Coordena-

ção do Curso, para estudo e solução de todas as questões de ordem didática, administrativa e financeira”³⁵, foi elaborado por Octávia Oliveira (Departamento de Técnica de Museus), Anna Barrafatto (Departamento de História da Arte) e Diógenes Guerra (Departamento de Antropologia) e aprovado em 18 de novembro de 1966, pela coordenadora Nair de Moraes Carvalho.³⁶

A Reforma de 1966 manteve a duração do curso em três anos – dois para a parte básica e um para a especialização –, prevendo-se duas habilitações, à escolha do aluno: Museus Históricos ou Museus Artísticos. Após se formar numa destas áreas, era facultado reingresso ao recém-graduado que desejasse cursar a habilitação não escolhida como primeira opção. O elenco de disciplinas continuou praticamente o mesmo da matriz de 1944 e a maior inovação referia-se à disciplina Metodologia de Pesquisas Museológicas, importante marco para a pesquisa de caráter mais científico, tendo tido como primeiro professor Antônio Pimentel Winz, da turma de 1952. A nova Reforma manteve os bolsistas e reiterou as excursões anuais, oferecidas aos alunos do terceiro ano. No entanto, na prática, tanto os bolsistas como as excursões estavam fadados a desaparecer, tendo persistido por apenas uns três anos. Ao longo da década de 60, em decorrência da falta de recursos, as excursões já vinham se tornando mais raras. A última foi realizada a Salvador, em 1969.

Outra novidade da Reforma de 1966 foi a institucionalização do estágio, semelhante à “residência médica”, uma vez que era facultado apenas àqueles que concluíam o Curso. Durante um ano, o recém-formado poderia estagiar nas várias divisões que compunham o MHN, recebendo, ao final, certificado de frequência e de aproveitamento, neste caso, após prova versando sobre cinco objetos das coleções. Foram previstos também cursos temporários com um ano de duração, hoje considerados de extensão universitária, para Zelador de Museus e Auxiliar de Restauração e Conservação.

A implantação da Reforma de 1966 correspondeu à gestão da museóloga Sigrid Porto de Barros (1967-1968) e à administração de Léo Fonseca e Silva, diretor do MHN de 1967 a 1970, quando foi sucedido por Octávia de Castro Corrêa, diretora interina entre 1970 e 1971. Fonseca e Silva empenhou-se em mudar a denominação de Curso de Museus para Faculdade de Museologia, tendo encaminhado esta proposta à Câmara de Planejamento do Conselho Federal de Educação, em 1968. A Câmara pronunciou-se contrária a este projeto, justificando a necessidade de o Curso estar vinculado a uma universidade, e não a uma instituição cultural.³⁷ Neste sentido, Léo Fonseca

e Silva providenciou a elaboração do anteprojeto de uma Escola Superior de Museologia, apresentado, em 1970, ao Conselho Federativo da recém-criada Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara – Fefieg.³⁸ Apesar de o projeto não ter sido concretizado, informalmente, o Curso assumiu aquela denominação que aparece nas carteirinhas estudantis e outros documentos da época, inclusive com a sigla ESM configurando a capota da traquitana³⁹ que constituía a logomarca do Curso. Nas gestões seguintes, de Affonso Celso Villela de Carvalho (1968-1971) e de Lauryston Gomes Pereira Guerra (1971-1974), persistiram os esforços e as negociações com vistas a transferir o Curso para uma universidade. Em 7 de outubro de 1975, a portaria do Ministro da Educação e Cultura que aprovou o Regimento Interno do MHN manteve o Curso como Divisão de Curso de Museus, assinalando, porém, sua “condição de curso isolado de nível superior”, prevendo-se, inclusive, a iminente transferência para uma universidade pública:

“Até que o Ministério da Educação e Cultura [...] decida por sua vinculação à rede de Universidades Federais, fica mantido no Museu Histórico Nacional, dirigido por seu diretor, o Curso de Museus [...] funcionando em regime de convênio com a Universidade Federal do Rio de Janeiro...”⁴⁰



Diploma de Múmia conferido pelo Diretório Acadêmico do Curso de Museus, 1973. Coleção Isabel Grigoli – Nummus

A década de 70 foi decisiva para o Curso, que passou por um período de mudanças, sobretudo conceituais, correspondendo à transição para o aspirado contexto universitário. Uma segunda geração de egressos do Curso, alguns da década de 40, como Dulce Ludolf (turma de 1941) e Gilda Marina de Almeida Lopes (1942), e a maioria, alunos das décadas de 50 e 60, assumem funções de chefia e a liderança das disciplinas, destacando-se, nas respectivas áreas de atuação e conhecimento: Ecylla Castanheira Brandão (turma de 1953); Fernanda de Camargo e Almeida Moro e Lourdes Maria do Rego Novaes (1956); Therezinha Maria Lamago de Moraes Sarmento (1958); Auta Rojas Barreto (1960); Maria Gabriella Pestana de Aguiar Pantigoso e Solange de Sampaio Godoy (1961); Léo Fonseca e Silva e Marília Duarte Nunes (1962); Almir Paredes Cunha e Arthur Tavares Machado (1963); Aldeli Viana Memória, Maria de Lourdes Parreiras Horta, Neyde Gomes de Oliveira e Vera Lúcia Bottrel Tostes (1965); Maria Helena Said Bianchini (1966); Léa de Oliveira Paula, Neusa Fernandes e Sonia Gomes Pereira (1967); Antônio Carlos de Carvalho, Maria de Lourdes Naylor Rocha, Maria Emília de Souza Mattos e Luci de Figueiredo (1969); Celma Thereza Franco e Tereza Cristina Moletta Scheiner (1970). A atuação desta segunda geração é logo reforçada por uma terceira, que desponta. São os alunos do início dos anos setenta que haviam se beneficiado de algumas mudanças curriculares e irão atuar como professores no período final do Curso no MHN: Almerinda de Freitas Carvalho (turma de 1971); Irene Zoffoli, Liana Rubi Teresa de Ocampo e Ruth Beatriz Caldeira de Andrada (1973); Marilda Monteiro Gomes da Silva (1974); Líbia Schenker, Loda Angeli e Maria Lucila de Moraes Santos (1975); Lucienne Fernandes Symonowicz e Helena Pavão (1976). Destacam-se também, nesta mesma época, as contribuições de docentes de outras formações: Gal. Umberto Peregrino Seabra Fagundes, com marcante atuação desde os anos sessenta, bem como Sólon Leontsinis, Antonio Luiz Porto Albuquerque, Maria Aparecida Resende Motta, Niuza Rebordões Carauta, Avelina Addor e Marisa Vianna Salomão, estas últimas ainda atuantes.

As Reformas da década de 70, normalmente pontuais, mas rápidas e freqüentes, tiveram como ponto de partida a Resolução do Conselho Federal de Educação, nº 14, de 27 de fevereiro de 1970, determinando os mínimos de conteúdo e duração a serem observados na organização dos cursos de Museologia.⁴¹ Com base nestas normas, foram implantadas sucessivas adaptações à matriz curricular de 1966. A partir de 1973, é adotado o sistema de créditos

e, no ano seguinte, na gestão de Anna Barrafatto (1974-1977), a duração do curso é ampliada para quatro anos. Ainda em 1973, o museólogo Gerardo Britto Raposo Câmara, diretor do MHN (1971-1985), o último a gerir também o Curso de Museus, firma convênio com a Cesgranrio, protocolado em 17 de julho e que definiu as normas de seleção de candidatos, para 1974, por meio do sistema unificado de vestibular.

Em 6 de dezembro de 1974, o Conselho Federal de Educação aprovou o novo Regimento do Curso de Museus, homologado pelo Ministro da Educação e Cultura em 29 de janeiro de 1975, apresentando uma concepção mais ampla e engajada dos museus e priorizando a formação em Museologia, agora encarada num contexto interdisciplinar. Estas mudanças tornam-se visíveis nos novos objetivos do Curso:

- a) formar profissionais e especialistas de *Museologia*; b) realizar, desenvolver e incentivar a *pesquisa* no campo da *Museologia*; c) aprimorar processos, métodos e técnicas relativas aos *problemas de Museus* e divulgar seus resultados; d) contribuir, pelos meios ao seu alcance, inclusive em articulação com entidades nacionais e internacionais, para o estudo dos *problemas da Museologia*, tendo em vista a *dinâmica do desenvolvimento do país*; e) estender o ensino e a pesquisa à *comunidade*, mediante cursos ou serviços especiais...⁴²

As habilitações de Museus Históricos e Museus Artísticos são suprimidas e o Curso passa a oferecer uma formação integrada. A partir deste momento, o estágio torna-se parte obrigatória do currículo, correspondendo ao último período. O mesmo ocorre com as exposições, antes facultadas aos alunos de maneira informal e que agora se tornam obrigatórias. A idéia de organizar exposições informais com os alunos do Curso foi sugerida pela professora Therezinha de Moraes Sarmiento, em 1973, à época de seu retorno da bolsa de estudos no México. Desde os idos de 1974, as professoras Solange Godoy, Tereza Scheiner, Maria de Lourdes Naylor Rocha e Celma Franco vinham coordenando os alunos na organização de exposições de caráter experimental, entre as quais: *O Café no Vale do Paraíba*, com a turma de 1975, e *D. Pedro II, O Homem*, com a turma de 1978, ambas no Museu de Arte Moderna de Resende. Com a exigência curricular, as exposições foram sistematizadas pelas professoras Tereza Scheiner, Maria de Lourdes Naylor Rocha e Celma Franco.

As mudanças de conceito podem ser percebidas nas novas denominações das disciplinas. O exemplo mais marcante refere-se à Técnica de Museus, que



Exposição curricular Manguela, junho de 1981. Fotografia tirada pelos moradores da Manguela. Coleção Jorge Cordeiro de Mello – Nummus

constituía o cerne do Curso e é desmembrada em várias disciplinas de Museologia e Museografia, correspondendo à teoria e prática museológicas. Neste processo, destaca-se, mais uma vez, a atuação de Tereza Scheiner, que criou e depois reformulou e ampliou estas disciplinas que estruturam a formação em Museologia até hoje, tanto no atual Curso de Museologia da Unirio como no Curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia e nos demais que estão sendo implantados em todo o país. As disciplinas de formação geral também foram reformuladas. História Militar e Naval converte-se em História do Brasil. As Histórias da Arquitetura, da Escultura e da Pintura deixam de ser estudadas isoladamente, sendo substituídas pelas disciplinas História da Arte e História da Arte Brasileira. Artes Menores perde esta classificação depreciativa e passa a denominar-se Artes Decorativas. A cadeira Etnografia transforma-se em várias disciplinas de Antropologia, denominação que transmite uma idéia mais ampla de estudo do homem.

Em maio de 1977, na gestão de Diógenes Vianna Guerra (1977-1985), o Curso de Museus é incorporado à Federação das Escolas Federais Isoladas do Rio de Janeiro – Fefierj⁴³, cujo presidente era Benedito de Paiva. O curso crescera muito, não somente em relação à sua estrutura curricular, que se tornou muito mais complexa e abrangente, mas também em número de alunos. Há uma considerável ampliação das turmas que, desde o final da década de 60, tendiam a atingir a média de 50 ingressantes por ano. Em 1970, matricularam-se 90 alunos! Por outro lado, o MHN também crescera e necessitava expandir suas instalações administrativas e técnicas, bem como a área expositiva. A Fefierj, sediada num prédio da avenida Presidente Vargas, não possuía instalações capazes de abrigar o Curso de Museologia. De acordo com as negociações do prof. B. de Paiva, como era mais conhecido, e de Gerardo Câmara, com o MEC, seria garantido ao Curso o funcionamento normal no MHN durante o tempo necessário para construção do prédio do CCH. A transformação para curso universitário acenava novas mudanças para o Curso de Museus, preparando-o, após mais de 40 anos no MHN, para uma nova realidade.



Carteirinha do Curso de Museologia - Uni-Rio, 1981. Coleção Cícero Fonseca de Almeida – Nummus

A transferência do Curso de Museus para a Federação das Escolas Federais Isoladas do Rio de Janeiro – Fefierj (hoje Unirio), 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 lugar de memória para o campo de produção crítica do conhecimento, o universitário, o Curso ganhava novo status e novas possibilidades de renovação.⁴⁴

Entre janeiro e fevereiro de 1978, já na gestão de Guilherme Figueiredo como presidente da Fefierj, foi elaborado um convênio com o MHN, firmado em 26 de junho, para garantir a permanência do, agora denominado, Curso de Museologia nas dependências do Museu. Finalmente, em agosto de 1979, após quase dois anos como “hóspede” na “casa” onde “nascera”, o Curso de Museologia é transferido para o prédio do CCH, à rua Xavier Sigaud, na Urca. A inauguração do novo prédio, que passou a abrigar os cursos de Arquivologia, Biblioteconomia, Museologia e Nutrição, ocorreu no dia 20 de agosto, com a presença do ministro da Educação e Cultura, Eduardo Portella, e de Guilherme Figueiredo, primeiro reitor da nova Universidade. O Projeto de Lei transformando a Fefierj em Uni-Rio, Universidade do Rio de Janeiro⁴⁵, fora submetido à Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados, em 5 de abril, e à própria Câmara, no dia 23, sendo aprovado por meio do Decreto-Lei 6.655, de 5 de junho.⁴⁶

A década de 80 é praticamente inaugurada com a instalação do Curso na Uni-Rio, acentuando-se o processo de transformação acionado nos anos 70. O Curso integra-se, efetivamente, à estrutura universitária, contando com a liderança dos mesmos professores atuantes desde o MHN – alguns investidos das funções de coordenadores ou chefe de departamento, como Diógenes Guerra, Dulce Ludolf, Therezinha de Moraes Sarmiento, Gabriella Pantigoso e Solange Godoy. O Curso de Museologia moderniza-se com o apoio destas lideranças e as reivindicações de Tereza Scheiner, Celma Franco, Maria de Lourdes Naylor Rocha, Liana Ocampo e Violeta Cheniaüx. Diógenes é sucedido na coordenação do Curso por Dulce Ludolf (1985-1988) e Therezinha de Moraes Sarmiento (1988-1991) – esta, primeira diretora da Escola de Museologia, criada em 1991. A ela sucedem-se na direção Mário de Souza Chagas (1992-1994), Tereza Scheiner (1994-2000), José Mauro Matheus Loureiro (2000-2001) e Gabriella Pantigoso (2001-2005) – esta última, criadora do Curso de Turismo na Escola de Museologia, em 2003, a

partir de projeto idealizado por Antonio Carlos de Carvalho.

Nos anos 80, novas gerações de museólogos assumem as atividades docentes. Alunos do final da década de 70, como Violeta Cheniaüx (Turma de 1978), Mário Chagas (1979/1) e Anaildo Bernardo Baraçal (1979/2), tornam-se professores de importantes disciplinas do Curso. Ao longo dos anos 80 e na década de 90, museólogos formados já na Uni-Rio assumem diferentes disciplinas do Curso, em caráter temporário ou efetivo: Vânia Estevan de Oliveira (turma de 1979/1); Maria Aparecida Cunha (1980), Mariettinha Leão de Aquino (1980); Roseane Novaes (1981/2); Regina Bibiani (1982/1); Cândida Corbett (1982/2); Norma Botelho Portugal (1983/1); Cícero Antônio Fonseca de Almeida (1983/2); Iara Madeira (1983/2) e Ivan Coelho de Sá (1986/2). Nos anos 90, ex-alunos de várias temporalidades, alguns remanescentes do MHN, tornam-se também professores do Curso: Antonio Carlos de Carvalho e Maria de Fátima de Castro Neves (turma de 1969); Diana Farjalla Correia Lima (1975) e José Mauro Matheus Loureiro (1980). As mais recentes contribuições de professores ex-alunos referem-se a Ana Lúcia Sialines de Castro (turma de 1971), Alejandra Saladino (1995) e Helena Cunha de Uzeda (1996).

Mesmo diante das dificuldades inerentes à realidade das universidades públicas brasileiras, o Curso persiste com suas propostas e reivindicações, inclusive de espaços para exposições e laboratórios, com o objetivo de tornar a formação em Museologia não somente mais prática, mas, sobretudo, mais científica. Para dar suporte às exposições curriculares, foi criado o Laboratório de Desenvolvimento de Exposições – Ladex, projeto pioneiro, idealizado e organizado por Tereza Scheiner, Celma Franco e Maria de Lourdes Naylor Rocha. Seu funcionamento, ainda que informal, remonta aos primeiros anos da década de 80. Primeiro laboratório específico de Conservação Preventiva do Brasil, o Núcleo de Preservação e Conservação de Bens Culturais – Nuprecon – desde 1998 denominado Nuprecon Violeta Cheniaüx, em reconhecimento à sua criadora, responsável pela implantação do ensino regular da Conservação Preventiva no Curso de Museologia – foi oficialmente criado em 8 de julho de 1987, durante a gestão de Arno Wehling como decano do CCH. A partir de 2005, novos laboratórios começaram a ser organizados: o Núcleo de Estudos e Pesquisa em Museologia, Patrimônio e Turismo – Nuclem, criado por Tereza Scheiner; o Laboratório de Pesquisa em Reserva Técnica – Lapert, de Cícero Fonseca de Almeida; e o Núcleo de Memória da Museologia no

Brasil – Nummus, em fase de implantação.

Em 1985, é instituída a departamentalização no âmbito do CCH e as disciplinas dos vários cursos passam a ser alocadas em departamentos.⁴⁷ Para atender diretamente o Curso de Museologia, foi criado o Departamento de Estudos e Processos Museológicos – DEPM, chefiado sucessivamente por Liana Ocampo, Tereza Scheiner, Violeta Cheniaux e Marisa Salomão. Esta departamentalização favoreceu um processo mais amplo de discussão e de renovação dos currículos dos cursos do Centro. O Curso de Museologia passou por pequenas alterações até que, entre novembro de 1995 e agosto de 1996, foi elaborado um Projeto de Reforma, coordenado por Tereza Scheiner e implantado a partir de 1997. Este currículo representou um importante marco no contexto das transformações curriculares, na medida em que possibilitou uma formação compatível com os novos sistemas de pensamento. Vigente até a atualidade, esta nova matriz curricular sintonizou o Curso de Museologia com uma visão holística de patrimônio cultural e natural, além de enfatizar a interdisciplinaridade, inclusive com a área da Ciência da Informação. Pela

Formatura da Turma Aloísio Magalhães – CCH/Uni-Rio, 08-06-1983. Da esquerda para a direita: sentadas Sylvia Ribeiro, Dulcinea Ribeiro, Norma Botelho Portugal, Mônica da Costa, Profª. Loda Angeli, paraninfa, Marlida Reis, Ana Mattos, Sônia Ferreira, Therazinha Winter e Helen Martins; de pé: Conceição da Costa, Maril Rodrigues, Maria Lúcia Damaceno, Telma Ilha, Daisy Silva, Nilselia Campos, Irani Andrade, Valéria Fonseca, Lúcia Machado, Maria Cristina Silva, Márcia Neto, Lucia Bastos e Rosana Libanio. Coleção Norma Portugal – Nummus



primeira vez, foram criadas disciplinas regulares de ciências, como Biogeografia, Paleontologia e Ecologia.

Por outro lado, apesar de toda a tradição de pesquisa do Curso de Museologia, não havia uma “cultura” da pós-graduação. Somente nos anos oitenta é que começa a haver um movimento maior no sentido de implantar um curso de pós-graduação para atender à área de Museologia. Mesmo porque, com o desenvolvimento de novos conceitos de Bem Cultural, Museologia e Patrimônio, paralelamente à reformulação das técnicas de metodologia da pesquisa, ampliou-se e tornou-se muito mais científica a pesquisa museológica, abrangendo novas áreas: Comunicação, Educação, Ciência da Informação etc. Em 1983, foi criado no CCH a especialização em Ação Educativa e Cultural em Museus, depois transformada em Administração de Centros Culturais, graças aos esforços de Liana Ocampo, Gabriella Pantigoso, Tereza Scheiner e Celma Franco. Desde meados dos anos setenta, Liana vinha desenvolvendo um trabalho pioneiro na área de Educação Especial, não somente no Curso de Museologia, mas em outros cursos do CCH. O corpo docente desta primeira especialização contou também com Sônia Gomes Pereira, Maria de Lourdes Parreiras Horta, Maria Elisa Carrazzoni, Anaildo Baraçal e Mário Chagas, dentre vários outros professores. Recentemente, foi criado no CCH o primeiro mestrado em Museologia do Brasil, o Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS, coordenado pela por Tereza Scheiner, autora do projeto aprovado pela Capes e implantado em maio de 2006, conforme convênio entre a Unirio e o Museu de Astronomia e Ciências Afins – Mast.

Em síntese, a História do Curso de Museologia, a despeito desta breve trajetória cronológica, é uma história complexa e rica em contrastes, idiosincrasias e informações, uma vez que está estreitamente vinculada à história dos profissionais, das instituições, da Museologia e da cultura nacional. Uma história que deve ser preservada por meio do levantamento e mapeamento de seus registros documentais, iconográficos e orais. Com isto, os estudiosos poderão contar com um fértil e instigante material, que servirá de base para suas indagações, seus questionamentos críticos e suas reflexões.

Notas

1. CHAGAS, Mário de Souza; GODOY, Solange de Sampaio. Tradição e Ruptura no Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 27, p. 40, 1995.
2. Funcionários públicos encarregados da documentação e da correspondência oficial da Instituição.

3. BARROSO, Gustavo Dodt. *Terra do sol. Natureza e costumes do Norte*. Rio de Janeiro: Benjamim Aguilã, 1912.
4. BARROSO, Gustavo Dodt. *Praias e várzeas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1915.
5. BARROSO, Gustavo. *Heróis e bandidos: os cangaceiros do nordeste*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1917.
6. BARROSO, Gustavo. *Alma sertaneja*. Rio de Janeiro: Benjamim Costallat & Micolis, 1923.
7. BARROSO, Gustavo. *O sertão e o mundo*. Rio de Janeiro: Livraria Leite Ribeiro, 1923.
8. BARROSO, Gustavo. *Através dos folclores*. São Paulo: Cayeiras, 1927.
9. Inaugurou-se à tarde, o Curso Universitário do Museu Histórico. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, p. 1, ano 4, n. 603, 2ª ed., 03 mai.1932. Apud CRUZ, Henrique de Vasconcelos. Do horizonte do passado ao horizonte do futuro...: 75 anos da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1932-2007). In: SÁ, Ivan Coelho de (org.). *Coleção memória e preservação da museologia no Brasil: História*. Rio de Janeiro: Escola de Museologia, 2006.
10. BARROSO, Gustavo. *Introdução à técnica de museus*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1946.
11. BRASIL. Decreto nº 16.078, de 13 de julho de 1944.
12. OLIVA, Menezes de. Os falsos painéis de Leandro Joaquim. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 31-42, 1940.
13. OLIVA, Menezes de. Tentativa de classificação dos balangandans. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 37-50, 1941.
14. OLIVA, Menezes de. *A santa do pau ôco e outras histórias*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1957.
15. OLIVA, Menezes de. *Você sabe por que...?* Rio de Janeiro: Laemmert, 1962.
16. MORGENROTH, Maria Augusta de Oliva. *Artimanhas da minha vida*. Rio de Janeiro: HP Comunicação Editora, 2004. p. 125.
17. Artista plástica, formou-se no Curso de Museus em 1935.
18. Frequentou o Curso de Museus entre 1935 e 1936, mas não se formou.
19. COSTA, João Anyone. *Archeologia Geral*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1936. p. 15. A grafia foi mantida tal como no original (N. da R.).
20. COSTA, João Anyone. *A Inquietação das abelhas*. Rio de Janeiro: Pimenta e Mello e Cia, 1927.
21. COSTA, Dante. Prefácio. In: COSTA, Anyone. *Introdução à Arqueologia Brasileira (Etnografia e História)*. 3ª ed. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1958. p. XVIII-XIX.
22. CALMON, Pedro. *História da civilização brasileira*. Rio de Janeiro: Nacional, 1945.
23. WEHLING, Arno. Apresentação. In: CALMON, Pedro. *História da civilização brasileira*. 4ª ed. Brasília: Senado Federal, 2002. p. 17. [Grifo meu.]
24. Informação dada ao autor deste artigo pela pesquisadora do Museu Histórico Nacional Rejane Maria Lobo Vieira, por e-mail em 09 maio 2007.
25. LUDOLF, Dulce. *Perfis da Numismática no Museu Histórico Nacional*. Texto inédito, revisto por Rejane

- Maria Lobo Vieira, 2005 (mimeo).
26. BRASIL. Decreto nº 16.078, de 13 de julho de 1944.
 27. O Curso de Museus foi criado na gestão de Francisco Campos, primeiro ministro do então recém-criado Ministério da Educação e Saúde.
 28. Como se formam técnicos de museus no Brasil. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 5, ano 16, nº 4.443, 13 abr. 1934. Apud CRUZ, Henrique de Vasconcelos. Do horizonte... *Op. cit.* A grafia foi mantida tal como no original (N. da R.).
 29. DUMANS, Adolpho. Curso de Museus – Relação de Alunos. In: DUMANS, Adolpho. *A idéia da Criação do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde Pública, 1947. p. 39-50.
 30. Como se formam técnicos... *Op. cit.* p. 5.
 31. Depois do casamento, Octávia Corrêa dos Santos Oliveira.
 32. Onze bolsas de estudos para os Cursos de Museus do Museu Histórico Nacional. *A Noite*, Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 1946.
 33. Até o início da década de 90, os diplomas do Curso de Museologia ainda eram registrados na UFRJ.
 34. BRASIL. Decreto nº 58.800, de 13 de julho de 1966. Publicada no *Diário Oficial* de 18 de julho de 1966.
 35. Ibidem.
 36. Regimento do Conselho Departamental do Curso de Museus – MHN. Coleção Nair de Moraes Carvalho – Nummus.
 37. BRASIL. Parecer nº 606/68, de 04 de outubro de 1968, CFE.
 38. Criada pelo Decreto-Lei nº 773, de 20 de agosto de 1969, e transformada em Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro – Fefierj, pelo Decreto-Lei nº 7.683, de 17 de dezembro de 1975.
 39. Espécie de charrete de quatro rodas, sendo menores as dianteiras.
 40. BRASIL. Portaria nº 485, de 07 de outubro de 1975. Publicada no *Diário Oficial* de 23 de outubro de 1975, p. 14.092.
 41. Em 1970, foi implantado o Curso de Museologia na Universidade Federal da Bahia.
 42. Regimento e Currículo do Curso de Museus aprovados pelo Parecer nº 4.127/74, CFE, 06 de dezembro de 1974.
 43. BRASIL. Decreto nº 79.723, de 24 de maio de 1977. [Grifos meus.]
 44. MAGALHÃES, Aline Montenegro. O que se deve saber para escrever história nos museus? *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 34, p. 127-128, 2002.
 45. Em 2003, pela Lei nº 10.750, de 24 de outubro, passou a se denominar Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, mantendo-se a mesma sigla, Unirio, sem o hífen.
 46. LUDOLF, Dulce. *Diário-Clipping do Curso de Museologia, 1977-1986*. Coleção Dulce Ludolf – Nummus.
 47. Resolução do Reitor da Uni-Rio, nº 478, de 13 de março de 1986.

1º DOSSIÊ

PINTURA DE HISTÓRIA

Apresentação

Introdução à pintura de História

A Viagem de um pintor de História: Debret e sua obra

Portinari e a História: o caso Tiradentes

Esquecida no fundo de um armário: a triste história da *Coroação de D. Pedro II*

Construindo a origem, as virtudes e os heróis na pintura de História: o caso da obra *A morte de Estácio de Sá*, de Antônio Parreiras

Política e nação na pintura histórica de Pedro Américo e Juan Manuel Blanes

Vitor Meireles, Pedro Américo e Henrique Bernardelli: outras leituras

Narrativa e síntese histórica positivista na obra de Eduardo de Sá

Crítica e pintura histórica nos periódicos do Rio de Janeiro no século XIX

Apresentação

Maraliz de Castro Vieira Christo

Rápida observação sobre a diminuta bibliografia relativa à pintura de História no Brasil deixa transparecer sua evolução crescente a partir da década de 1990. Antes, apenas uma referência seminal, o artigo de Alexandre Eulálio “De um capítulo do ‘Esaú e Jacó’ ao painel d’‘O último baile’”, publicado pela revista *Discurso*, do Departamento de Filosofia da USP, em 1983.¹ Importante mencioná-lo nesta apresentação, principalmente se nos lembrarmos de que a pintura de Aurélio de Figueiredo, analisada pelo autor do artigo, é peça importante do acervo do Museu Histórico Nacional. A força do artigo de Alexandre Eulálio advém da capacidade de buscar na obra os vários diálogos que enseja e, acima de tudo, de vê-la.

Os estudos que compõem o presente dossiê revelam relativa heterogeneidade temática, compartilhando, entretanto, a mesma preocupação de Alexandre Eulálio em examinar as obras longe dos rótulos que impediram que, durante praticamente todo o século XX, elas fossem vistas e interrogadas sobre o que de fato propunham. Não mais se aceita rechaçá-las *in totum* por artificialidade ou oficialidade, nem tampouco valorizá-las *a priori* pelo papel na construção ideológica do poder constituído. Agora, cada obra é novo problema e cabe ao pesquisador a capacidade de um olhar sempre renovado. Os autores deste dossiê enfrentaram semelhante desafio.

Na introdução à temática da pintura de História, Jorge Coli apresenta rápido e preciso panorama de seu processo constitutivo na cultura ocidental, de Giotto a Delacroix, referindo-se a experiências francesas, italianas e brasileiras. Ressalta o caráter inicialmente militante da pintura de História, prenhe de entusiasmo coletivo, além de acompanhar seu esvaziamento e sua redução a crônica verossímil dos acontecimentos, após a segunda metade do século XIX. No bojo da variada produção intelectual, Jorge Coli dedica especial atenção à pesquisa sobre a pintura do século XIX, tornando-se dos primeiros em sua geração a romper o silêncio imposto pela Historiografia modernista, ao assi-

nalar a riqueza e a complexidade das obras de artistas como Vitor Meireles, objeto de inovadora tese de livre-docência, defendida na Unicamp.

O dossiê permite observar o percurso da pintura de História no Brasil, graças a textos que abordam desde a iniciação, pela Missão Artística Francesa, à sobrevivência, na arte moderna. Neste aspecto, chamamos a atenção para o artigo de Valéria Alves Esteves Lima sobre a *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, de Jean-Baptiste Debret, no qual explora o diálogo entre o projeto de Debret e os procedimentos peculiares à pintura de História. A autora, ao evitar a análise da publicação de Debret sob a ótica de documento iconográfico ou do olhar estrangeiro sobre o pitoresco de um país tropical, enfatiza como preocupações próprias a um pintor de História permeiam sua obra. Que respostas apresenta Debret quanto às possibilidades de inserção do Brasil no rol dos países civilizados? Por outro lado, Annateresa Fabris, que, paralelamente às múltiplas preocupações com a pesquisa em História da Arte, há muito estuda a obra de Portinari, aponta-nos os percalços enfrentados pelo artista ao se dedicar a temas históricos, particularmente no tocante ao painel sobre a Inconfidência Mineira. Como ser narrativo e moderno? Como abordar, ao mesmo tempo, o passado e a História Contemporânea?

Outros aspectos particulares são aqui analisados, como as escolhas dos artistas, os respectivos contextos e a recepção das obras. Letícia Coelho Squeff concentra a atenção na trajetória do quadro de Manuel de Araújo Porto Alegre *Coroação de D. Pedro II*, questionando os motivos pelos quais a tela permaneceu inacabada. Medindo aproximadamente 36 m², a obra, encomendada por D. Pedro II ao pintor da Imperial Câmara, ex-aluno de Debret e de Antoine-Jean Gros, sugere questões relativas ao intrincado jogo político característico à antecipação da maioridade do imperador, bem como estabelece criativo diálogo com a tradição pictórica. Em que a *Coroação de D. Pedro II* destoaria das expectativas sobre o tema, provocando o abandono da tela por Porto Alegre? Por sua vez, Valéria Salgueiro, incansável divulgadora da obra de Antonio Parreiras, mostra-nos *A morte de Estácio de Sá*. Artista que mais produziu obras ligadas à pintura de História, Parreiras será o principal responsável pela criação de iconografias locais, impulsionadas pelo caráter federativo da recente República Brasileira. Atendendo às encomendas dos estados, o pintor dedicou-se a heróis e histórias regionais, apresentando vasto repertório de revoltas do período colonial, além de explorar temas ligados à fundação de vilas e cidades. Quanto ao quadro *A morte de Estácio de Sá*,

a autora analisa sua concepção, apontando para a consolidação de mitos: Estácio de Sá e Araribóia.

Maria Lígia Coelho Prado, pesquisadora com longa experiência em estudos comparados sobre a América Latina, questiona os diálogos entre arte e política no momento de construção de identidades nacionais. Analisa dois quadros: *O Juramento dos 33 Orientais*, do uruguaio Juan Manuel Blanes, e *Independência ou Morte*, do brasileiro Pedro Américo, identificando os valores diferentes que se associam à independência de seus respectivos países. A autora compara as trajetórias profissionais dos dois artistas, analisa suas obras frente às especificidades de contextos históricos (republicano e monárquico), percebendo como Blanes e Américo refletiram sobre as escolhas e o sentido da pintura de História em seus países. Embora parta da mesma questão, meu artigo busca identificar momentos em que a pintura de História poderia expressar algo a mais que a vontade do poder. Procurei exemplos, na pintura de História Brasileira, de quadros que, devido à sua riqueza, não podem ser reduzidos a meros expoentes de um discurso oficial, apesar de estarem em museus públicos, representando batalhas ou heróis – e de serem frutos, por vezes, de encomendas institucionais. Foram abordadas as obras *Passagem de Humaitá* (1869-1872), de Vitor Meireles, *Batalha de Campo Grande* (1871), *Batalha de Avahy* (1872-1877) e *Tiradentes esquartejado* (1893), de Pedro Américo, assim como *Os Bandeirantes* (1889), de Henrique Bernardelli. Tais quadros revelam os pintores como intelectuais, capazes de refletir sobre a História Brasileira a partir de variados parâmetros, reconhecendo o quanto pode ser intrincada e complexa a rede que inclui artistas, pessoas e instituições responsáveis pelas encomendas das pinturas e público.

Elisabete Leal disserta sobre a relação entre arte e Positivismo, por meio da pintura de Eduardo de Sá. A autora relaciona obras, executadas ou não, nas quais o artista preocupa-se em estabelecer uma narrativa e uma unidade histórica para a humanidade em geral e, em particular, para o Brasil. Revela como, apesar de tomar o Positivismo por escopo – segundo o qual a arte deve se esquivar de ação política direta – Eduardo Sá manifesta-se politicamente por meio de seu trabalho, em dois momentos significativos: na década de 1890, quando suas obras visam homenagear/cultuar e, na década de 1930, quando pretendia protestar e relembrar o altruísmo, além de apelar para a paz.

Hugo Guarilha discute a formação da crítica de arte brasileira a partir dos debates travados em torno da pintura de História de Vitor Meireles e Pedro

Américo. Guarilha pesquisou a crítica à *Exposição de Belas Artes* de 1879, levantando aproximadamente 150 artigos. Interessou-se pela formação estética dos críticos, por suas fontes de informação e pelo embasamento dos juízos emitidos. Neste dossiê, o autor demonstra como os críticos compreendiam o lugar ocupado pela pintura de História e as questões colocadas ao gênero.

A presente coletânea permite um feliz encontro de diferentes gerações de pesquisadores, envolvendo significativo número de trabalhos, oriundos, em sua maioria, de cursos de pós-graduação. Agradecemos ao Museu Histórico Nacional a oportunidade de organizar este dossiê e aos pesquisadores que, pronta e gentilmente, atenderam ao nosso convite.

Notas

1. Esse mesmo artigo foi republicado posteriormente na coletânea *Escritos*, de Alexandre Eulálio (São Paulo: Ed. Unesp/ Ed. Unicamp, 1992. p. 367-408).

Introdução à pintura de História

Jorge Coli*

RESUMO

O presente artigo trata da pintura de História desde sua criação no Ocidente, estabelecendo seu desenvolvimento no século XIX até seu declínio no século XX. O autor descreve e analisa o tema da pintura de História dentro do âmbito francês. Posteriormente, traça o perfil da pintura de História na Itália. Por fim, o artigo chega ao Brasil, com artistas como Vitor Meireles, Pedro Américo e Almeida Júnior, com sua *A partida da monção*. O artigo ainda cita o século XX, com Picasso e *Guernica*, o New Deal e os Estados Unidos e as convicções dos partidos de esquerda por meio da pintura mural.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura de História, História da Arte, França, Itália, Brasil.

ABSTRACT

Introduction to History Painting

*The present article tackles history painting from its Western onset, establishing its development in the nineteenth century until its decline in the twentieth century. The author describes and analyses the history painting theme in France. Then, it traces the history painting profile in Italy. At last, the article looks to Brazil, with artists such as Vitor Meireles, Pedro Américo and Almeida Júnior and his *A Partida da Monção*. The article also mentions the twentieth century with Picasso and his *Guernica*, the New Deal, the United States, and the left parties' convictions through mural painting.*

KEYWORDS

History painting, History of Art, France, Italy, Brazil.

Não se respeita quem se leva a sério: esta frase poderia ser o lema das vanguardas transgressoras. O desrespeito é mostrado por elas como ótimo instrumento crítico a ser aplicado sobre si próprio e sobre os outros. As vanguardas zombavam da seriedade, da solenidade, para regenerarem forças criadoras, no pensamento ou nas artes. É uma grande lição, ao mesmo tempo destrutora e fecunda.

Não existe arte mais solene e séria do que a da pintura histórica. Ela fundou a arte do Ocidente. Foi Giotto quem concebeu, desde o início, grandes painéis públicos e narrativos. Constituiu-se como o apogeu da arte de pintar, articulando-se diretamente com o princípio da narração. Trata-se de contar histórias com clareza, com grandeza; histórias bíblicas, sagradas; histórias dos heroísmos humanos, presentes e passados; histórias dos poderosos em suas ações mais magníficas, em seus triunfos soberbos.

A questão é, portanto, a de narrar visualmente. O pintor devia articular formas visuais significantes, devia inventar cenas, poses, gestos, ambientes. A questão de Giotto não é apenas de forma: sem dúvida, ele renova o repertório estilístico da tradição “grega”, isto é, bizantina. Mas vai além: concebe a arte de pintar como uma invenção renovada, não como a repetição de modelos sagrados. Graças a ele, o artista passa a dispor de um repertório virtual infinito, que é o de sua imaginação, de sua cultura visual, de suas invenções ainda por vir. Pintar torna-se, assim, a arte de organizar figuras que contam uma história de maneira nova.

As intenções são elevadas. Há sempre algo de militante por trás dessas grandes telas. Os artistas querem convencer os espectadores de solenes verdades, religiosas ou políticas. Eles devem, naturalmente, levá-las a sério.

*Professor titular de História da Arte e da Cultura da Unicamp.

Se consideramos que a pintura do Ocidente nasce com Giotto nessa forma narrativa, devemos convir que ela morre com Delacroix. A última grande manifestação da pintura de História, ainda enérgica e convincente, está na Capela dos Santos Anjos, na Igreja de Saint-Sulpice, em Paris. Ali, em 1863, Delacroix conclui esse percurso admirável, que nasce em Assis, em Pádua, em Florença e em Roma, na virada do século XIII para o XIV.

A grande pintura de História morre de sua bela morte no momento em que brotam as vanguardas que modificariam o percurso das artes visuais. Essa arte nova não quer mais contar o que quer que seja. Os problemas são outros. A solenidade grandiosa, que se desdobra em painéis vastos torna-se então arcaica, tediosa, quando não ridícula. As vanguardas desrespeitosas desprezavam um moribundo.

Nós sabemos que esses valores críticos, triunfadores por tanto tempo com os modernos, hoje se tornaram nuançados, e o espectador contemporâneo vê, com prazer, interesse, inteligência, tantos quadros que, até há décadas, os museus tinham vergonha de mostrar. Não acreditamos mais na “verdade” daquelas histórias, mas sabemos saborear-lhes as belezas, degustar-lhes as convicções imaginárias. Por elas, acreditamos intuir melhor o tempo que as criou.

A pintura de História ganha energias renovadas e prodigiosas com a Revolução Francesa. Ou, antes, com os impulsos coletivos, intelectuais, sentimentais, com as correntes de ações e de pensamento, que levaram à eclosão revolucionária.

Seu inventor é David. Não importam precursores nem epígonos: é David quem concentra o gosto e as exaltações gerais de uma época em que cada indivíduo tem a consciência de estar fabricando a História. David é um clássico, de um classicismo arqueológico, científico, filológico, restaurado, regenerado e que, portanto, se quer distante das velhas tradições clássicas eivadas de vícios. Isto significa já uma escolha, um voluntarismo: a espessura do tempo é abolida; as imagens dos Horácios, de Brutus, de Sócrates surgem rutilantes, construídas pelo saber consciente e pela arte consciente. Elas não surgem da Antigüidade porque moram na Eternidade de uma ética e de uma política que se querem universais. São antigas e são contemporâneas, são protótipos das grandes ações que deveriam reger, sempre, todas as almas.

A vocação “científica” significa oferecer uma tangibilidade, uma realidade

ao que é representado. O classicismo de David mostra-se, num paradoxo aparente, como realismo. Parte de um mundo passível de ser objetivado. David reconstrói esse mundo a partir da observação, seja do objeto arqueológico, seja do acessório moderno.

O Iluminismo trouxe, ao artista, a responsabilidade de uma escolha política individual. Nos velhos tempos execrados, o artista podia passar do serviço de um monarca ao de outro, inimigo do primeiro que fosse. Podia ser ateu e executar a mais devota das pinturas religiosas. Agora, o artista pensa, age, atua, escolhe. David é pintor e militante jacobino, será preso por suas idéias, que são as mesmas expostas em seus quadros.

O Império napoleônico é, para ele, um ato também de escolha. Serve um monarca, sem dúvida, mas um monarca que exprime suas próprias convicções. Tanto que, com a queda de Napoleão, David parte para o exílio.

Estes pontos são mais que dados biográficos: são sintomas de uma nova era. A pintura de História, pela primeira vez, com David, assume a tarefa de transformar a humanidade segundo um claro projeto ideológico. Ela alavanca mudanças desde 1784; ela estimula os atos revolucionários e presta homenagem a seus mártires; ela segue o imperador guerreiro que se dera por tarefa mudar o mundo.

David explicita, expõe com clareza visual. Nesse sentido, é uma espécie de Giotto laico e moderno. Seu didatismo não tem nada de frio e de tedioso. Vem nutrido pelas forças das convicções apaixonadas. A pintura de David, clara, ordenada, em que a forma nasce do desenho que a recorta, em que a cor se aprisiona no contorno que a amarra, em que a matéria é magra e lisa, mostra-se, porém, carregada de energias plásticas, que vibram nas tensões poderosas.

Alguns de seus discípulos modulam a força primordial herdada do mestre. Se David serve o Imperador, Gros acompanha o General. David é o pintor das cerimônias, da Coroação, da Distribuição das Águias. Gros é o artista das batalhas, que ele percebe uma única vez, no estudo para Nazareth, como fúria guerreira e, depois, como o lugar da morte, das doenças, da peste, do corpo martirizado, do cadáver. Girodet, outro discípulo de David, acredita na poesia de uma linearidade que sabe se tornar épica em *A revolta do Cairo*, quadro feito de vetores dinâmicos, de brilhos metálicos, de luminosidades estranhas.

A queda do Império napoleônico suspende as forças pictóricas da epopéia. A nova geração, em seus momentos mais altos e originais, faz uma pintura de História que se torna, de certa forma, o sentido de oposição à História oficial,

a pintura da anti-História. Os grandes artistas dos anos de 1820, Géricault e o jovem Delacroix, investem numa atualidade política, cuja expressão é cerceada pela censura. As inflexões dolorosas encontradas na arte de Gros tornam-se tema único e monumental na *Balsa da Medusa*, de Géricault. Este quadro é uma metáfora. Seus naufragos somos nós, contemporâneos, perdidos numa sociedade sem rumos, vítimas de um mundo medíocre, sem timoneiro, sem capitão que valha.

Na obra de Géricault, as inquietações individuais se fundem no sentimento de desespero coletivo. O drama humano acumula-se numa pirâmide de corpos, invade a tela e dá pouco espaço para o mar. O artista mescla as lembranças dos dois Michelângelos, Buonarrotti e Caravaggio: as anatomias intensas mergulham num claro-escuro dramático. Há, por trás delas, a lembrança dos cadáveres vistos nos quadros de Gros, mas também daqueles estudados nos necrotérios que o artista frequenta.

Delacroix milita pelos gregos que lutam pela liberdade contra o Império Otomano e se vêem massacrados. A Grécia expira nas ruínas de Missolonghi, a população é destrozada em Quios. Neste último quadro, a dor humana é disposta no primeiro plano. No meio, uma abertura vasta para a paisagem longínqua da península e do mar. O desenho mostra uma invenção livre inédita; as cores falam do triunfo e da agonia, do carrasco e da vítima.

Ele pinta, celebrando as revoltas parisienses de 1830, sua célebre *Liberdade*. Figura alegórica, mas tonificada pelos acontecimentos contemporâneos, viva, em meio à multidão posta em armas, marchando sobre cadáveres que se sacrificaram por ela. É uma paixão coletiva que está ali; paixão como amor intenso, pela liberdade, que faz esse grupo avançar para o espectador. Mas ainda: paixão como sofrimento e sacrifício, como submissão física do homem à idéia.

Com este quadro, termina-se o ciclo iniciado por David e renovado pelos românticos. Depois disso, é outra coisa que se dá.

Na França, o rei Luís Filipe, que assume o poder por efeito da Revolução de 1830, define um projeto ao mesmo tempo ideológico e cultural, no qual ele próprio se põe como a consequência lógica de todas as forças históricas nacionais. Era um descendente dos antigos reis, mas era também um homem da Revolução Francesa e, mais ainda, foi posto no trono pelo povo em revolta. Manda vir as cinzas de Napoleão que estavam em Santa Helena, conclui vários

monumentos do imperador. Linhagem, militância revolucionária, herança do Império, resposta adequada aos anseios das revoltas de 1830: ele surge como o herdeiro de tudo isso, portanto, como o mais legítimo de todos os soberanos. É um afunilamento estratégico.

Essa perspectiva permite-nos compreender a criação do Museu Histórico de Versalhes, dito “de Luis Filipe”. As obras se sucedem ali cronologicamente, conduzindo o espectador para o presente e, portanto, para o soberano atual. O momento mais excepcional desse projeto é a Galeria das Batalhas, na qual se reúnem os quadros que retrataram os grandes momentos guerreiros da História Francesa. Encomendam-se a pintores do tempo (entre eles Delacroix, que executa a Batalha de Taillebourg) muitas telas recriando esses episódios.

O projeto de Luís Felipe, posto em prática de maneira muito ordenada e administrativa, não emanava de qualquer entusiasmo coletivo, nem era capaz de suscitar adesões individuais apaixonadas. Os pintores recebiam as encomendas, executavam os quadros, e pronto.

Suas tarefas não traduzem, de modo algum, o entusiasmo, a vitalidade sentida, que animaram as obras produzidas nos precedentes 50 anos. Taillebourg, de Delacroix, é admirável, mas se alimenta das forças individuais íntimas desse artista apaixonado pela Literatura, pela História imaginada de outros tempos.

Na verdade, todas as telas da Galeria das Batalhas, mesmo Taillebourg, querem-se como ilustrações, dentro das quais um temperamento individual pode mais ou menos eclodir. Horace Vernet exprime a quintessência dessa arte, que tende para a crônica, que esvazia as emoções, na qual o soldado é menos o herói que o militar e na qual o Exército vira tropa.

Vernet acompanhou as então recentes conquistas feitas pelos franceses no norte da África. Mas os tempos eram outros, diferentes da época napoleônica, em que os impulsos militares mudavam a fisionomia do mundo. Essas conquistas, agora, destinavam-se a formar um Império colonial. O que o público e o mecenas queriam era uma crônica contando os acontecimentos. Vernet é o supremo repórter – e Baudelaire admirava nele essa qualidade jornalística. Seu quadro imenso, maior do mundo, 21 metros de comprimento, *A tomada da Smalah* (1845), não é um momento de epopéia. É um enorme panorama, em que a paisagem e os episódios são expostos.

Tal arte vem disciplinada pela técnica obediente, pela composição bem regulada, pelas cores equilibradas. Antes de qualquer coisa, é uma pintura

que se propõe como testemunha ocular – e isso vale mesmo para os episódios do passado. Como se nós estivéssemos lá, contemplando o acontecimento; melhor ainda, nós, os espectadores, no conforto dos museus, contemplamos o que ocorreu ontem ou há séculos, tranqüilamente, sem que as emoções fiquem afetadas, mas com a curiosidade aguçada, buscando perceber melhor tal personagem, tal situação, tal detalhe característico.

Na França, a pintura de História termina aqui. Delacroix, com suas grandes decorações para o Senado, para a Câmara dos Deputados, para Saint-Sulpice, oferece o último testemunho de seus poderes formidáveis. Está claro: alguns avatares surgirão, particularmente provocados pela guerra franco-alemã de 1870. Certos artistas mostram mesmo prodigiosa habilidade técnica e ardor na intuição artística, como Detaille e De Neuville. Mas trata-se de um último sobressalto.¹

A Itália, entre os outros países europeus, teve, no século XIX, um processo longo de unificação. Nele, o investimento emotivo de uma população vasta foi muito presente, e a forma artística máxima desses arrebatamentos deu-se na ópera. Verdi escreveu os dramas que estimularam entusiasmos e vibrações.

A pintura participou das emoções intensas provocadas pelo Risorgimento em modo mais discreto, mas vivo e sincero. Florença, sobretudo, associou a vivacidade dos Macchiaioli, suas pinceladas ao mesmo tempo atmosféricas e dramáticas, à criação de quadros concebidos a partir da História imediata. Era um vigor autêntico de artistas militantes. Ademollo lutou nas batalhas de Solferino, San Martino, Mentana, Villa Glori, batalhas que ele celebrou em várias pinturas. Seu quadro *La breccia di Porta Pia* é uma admirável síntese de matéria, movimento e atmosfera. Fattori, sublime pintor, atuou intensamente de maneira partidária.

Ao norte da península, trabalham Bauduc, em Turim, admirador de Gros; Faruffini, em Milão, sobretudo, veneziano de espírito, intensificando a carga expressiva das cores; os irmãos Domenico e Gerolamo Induno, em Milão – o primeiro, obrigado a se exilar, pelos austríacos; o segundo, ferido durante a Revolução de 1848 –; De Albertis, outro milanês, soldado de Garibaldi, que emprega pinceladas veementes. Em Nápoles, Palizzi, militante de 1848, Cammarano, derivado da Scuola di Posillipo, patriota garibaldino, o mais internacional de todos, próximo do socialismo de Proudhon, cuja desenvoltura e

facilidade nas grandes telas tem algo do prodígio.

Todos esses pintores do Risorgimento viveram um clima histórico vibrante e, respirando essa atmosfera de convicções e ideais, deram sentido intenso à noção de uma pintura histórica toda feita de acontecimentos contemporâneos. Arte de grande originalidade, ela não foi, de modo algum, esmagada pelos mestres franceses.

A pintura de História no Brasil aparece com a vinda da corte portuguesa para o Rio de Janeiro e com a Missão Francesa. Debret pinta algumas telas oficiais, entre elas *A coroação de Pedro I*, em que a cerimônia vem mergulhada numa luz de porão, como que se escondendo do sol lá fora. Quadro sumário, fascinante pelos problemas que não resolve, ele assinala os limites da pintura no Brasil daqueles tempos.

É a partir das quatro últimas décadas do século XIX que o projeto muito oficial de formar artistas no Brasil e fazer com que se aperfeiçoassem na Europa dá seus frutos. Essa pintura de alta qualidade corresponde ao desejo do país em fabricar sua própria História. Corresponde também à consciência e à intuição que os novos artistas possuíam de seus próprios papéis na cultura brasileira. Seus quadros adquirem, assim, significação estimulante e investimento vívido. Mostram-se ambiciosos, são firmes em suas convicções formais. Vitor Meireles e Pedro Américo, os dois grandes nomes, devem sua formação à França, como grande ponto de referência geral, mas crescem de fato em solo italiano. O destino fez bem as coisas: mandou cada um deles para o meio artístico que melhor lhes convinha.

Meireles, desenhista sutil e cuidadoso, vai para Roma, onde se deixa contaminar pelo Purismo. Seus quadros se espiritualizam em imobilidade: a *Batalha de Guararapes* é a cristalização de um embate.

Pedro Américo torna-se florentino de espírito. É à beira do Arno que vive o fim de sua vida, é ali que morre. Seu pincel embriagado de pulsões e energias mostra evidentes afinidades com os pintores toscanos do Risorgimento. A *batalha de Avahy* é um formidável turbilhão que ocupa 70 metros quadrados.²

Ambos, Meireles e Américo, enfrentaram-se em 1879, com as imensas telas de Avahy e de Guararapes. A crítica se desencadeou em polêmicas, o que mostra o ardor das paixões que a pintura de História era capaz de provocar,

mesmo em época tardia, no meio brasileiro.

Em 1899, Almeida Júnior, com *A partida da monção*, enfrenta a pintura de História por meio de uma visão inesperada e bastante moderna. Almeida Júnior é contrário a toda eloquência, a toda retórica. Sua História se faz sem arroubos e sem heroísmos. Os personagens que inventa para seu único quadro histórico têm a mesma simplicidade dos caipiras que ele conhecia perto de Itu e que pintou em tantas telas. Nada mostram do garbo imaginário que foi atribuído aos bandeirantes paulistas. Basta comparar o espírito de *A partida da monção* com o do *Monumento às Bandeiras*, de Brecheret, para se perceber o quanto Almeida Júnior é avesso à retórica dos grandes movimentos coletivos.

No século XX, muitos artistas retomam o binômio pintura e História. Por um momento, ela renasceu com a antiga força: é quando Picasso pinta seu quadro de Guernica.

O New Deal, nos Estados Unidos e as convicções dos partidos de esquerda, no mundo todo, animaram projetos de pinturas públicas, com grandes murais. É um setor fascinante na produção artística desse momento, mas é um setor secundário em relação às preocupações mais freqüentes das artes modernas. A pintura de História, em seu papel motor determinante, considerada como a mais alta forma de criação pictórica, havia deixado de existir.

Notas

1. Há, desde os anos de 1860 até o final do século, os grandes murais de Puvis de Chavannes; é uma admirável arte decorativa, mas que foge do princípio narrativo da pintura de História para se entregar a visões imóveis e harmoniosas de personagens reunidos dentro de uma natureza etérea, idílica, irreal.
2. Seu Tiradentes esquartejado, de 1893, é um dos momentos mais altos de toda a história da pintura brasileira. Ele foi magistralmente estudado por Maraliz de Castro Vieira Christo em sua tese de doutorado. Pedro Américo entra na renovação republicana dos heróis pátrios para abalar as concepções possíveis de um herói nacional, apresentando-o em pedaços, de modo implacável e frio. As formas de celebração próprias à pintura de História vêem-se, por esta obra, frontalmente interrogadas. A tela é de extraordinária originalidade e marcou a iconografia das artes em nosso país. Durante o século XX, de Portinari a Adriana Varejão, os artistas brasileiros retomarão sem cessar a imagem inventada por Pedro Américo.

A Viagem de um pintor de História: Debret e sua obra

Valéria Alves Esteves Lima*

RESUMO

O texto explora os diálogos entre o projeto que deu forma à obra *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, organizada e publicada por Jean-Baptiste Debret, e os procedimentos próprios da pintura de História. Considera-se que a ordem temática dos volumes e a disposição de textos e imagens no interior de cada um deles recupera o modo refletido e preciso das composições do *grand genre*. Assim como elas, também a *Voyage*, de Debret, pretende ser exemplar e universal.

PALAVRAS-CHAVE

Jean-Baptiste Debret, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, História da Arte – séc. XIX, pintura histórica – séc. XIX, Brasil Império.

ABSTRACT

The Voyage of a History Painter: Debret and his Work

This text explores the dialogues between the project that became the work Voyage pittoresque et historique au Brésil, organized and published by the history painter Jean-Baptiste Debret, and the procedures specific to history painting. It considers the volumes' thematic order and the layout of texts and images in each volume recovering the reflective and precise style of the grand genre composition. In the same way, Debret's Voyage intends to be exemplary and universal.

KEYWORDS

Jean-Baptiste Debret, Viagem pitoresca e histórica ao Brasil, History of Art-19th century, Brazilian Empire.

Durante o período napoleônico na França, a pintura de História Contemporânea quase pode ser considerada a tradução do que se deveria entender pelo grande gênero da *pintura histórica*. Aos heróis do passado sobrepunha-se a experiência dos grandes homens envolvidos na construção da História Contemporânea, catalisadores e potencializadores das experiências heróicas passadas. Ainda assim, as inúmeras obras que chegavam aos Salões franceses naqueles primeiros anos do século XIX pareciam marcados por uma espécie de pecado original: pesava especialmente sobre elas o fato de serem uma arte de encomenda. Artistas e críticos da época empenharam-se em desvalorizar grande parte dessa produção, destacando suas limitadas qualidades de execução, ainda que os temas tratados fossem reconhecidamente capazes de despertar a atenção do público. Ninguém mais questionava a importância de atualizar os temas da pintura, voltada, naquele início de século, à construção de uma nova História, cujos alicerces seriam lançados “aqui e agora”, por meio do heroísmo cotidianamente expresso em ações cuja exemplaridade passaria a marcar o tão propagado *caráter nacional*. Compreende-se, portanto, por que as críticas ao número exagerado de obras de pouca qualidade artística produzidas nessa fase devam ser relativizadas diante da importância específica desse momento na história da pintura na França. Tal importância pode ser facilmente justificada pelo profundo envolvimento de artistas de maior ou menor renome com o projeto napoleônico e pelo significado das imagens produzidas para a consolidação deste projeto.

Uma das razões que explicam o poder dessas imagens consiste na idéia de que os pintores de História Contemporânea “captavam” a energia dos homens de ação e, dessa forma, mostravam-se capazes de elaborar cenas ainda mais verossímeis, pois contaminadas pela emoção necessária aos grandes gestos

*Professora do curso de História da Universidade Metodista de Piracicaba – Unimep.

dos tempos modernos. Ainda assim, a tradução pictórica dos grandes gestos, marcada por uma fidelidade essencial ao contemporâneo, não se divorcia do modelo heróico antigo. Os pintores de História Contemporânea continuam buscando, agora nos fatos atuais, o que há de universal e eterno na história humana. Dessa forma, se as particularidades dos eventos e personagens contemporâneos vão definir a aparência visual das imagens elaboradas nesse contexto, seu conteúdo continua ligado à idéia de universalidade na arte.

É com esse entendimento do potencial das imagens como construções visuais da História que o artista francês Jean-Baptiste Debret chega ao Brasil, em 1816. No decorrer de sua formação artística, Debret aplicou-se na prática da pintura histórica, ainda que tenha demonstrado um forte talento e gosto para a pintura de gênero e de costumes, como ficaria evidenciado mais tarde, em sua experiência brasileira. Dividiu-se, no período de aprendizado de sua arte, entre o ateliê de seu primo Jacques-Louis David e as salas da Academia Real de Pintura e Escultura. Recebeu, assim, a formação acadêmica necessária para se consolidar como artista no ambiente pré-revolucionário e, mesmo depois da Revolução, manteve-se ligado ao circuito oficial das artes, participando ativamente dos Salões organizados pela Academia. O ano de 1806 marca a entrada de Debret no círculo das representações voltadas à glória de Napoleão. A partir de 1798, os Salões vinham, progressivamente, transformado-se em palcos de manifestações iconográficas, cujo objetivo era informar a população a respeito das campanhas napoleônicas e exaltar a figura do grande general, primeiro-cônsul e, depois, imperador. As encomendas eram feitas por Vivant-Denon, diretor dos Museus durante o Consulado e o Império, o qual, sob a autoridade maior do próprio Bonaparte, definia os temas, os artistas e fixava os preços a serem pagos por cada composição. Assistia-se, então, a um verdadeiro processo de fabricação de imagens, no qual os artistas de pouca ou nenhuma liberdade gozavam. Mais do que uma avaliação particular de cada trabalho, como já foi destacado neste texto, as obras produzidas no período e com essa finalidade induzem-nos a interpretá-las em seu conjunto, já que o movimento que lhes dá origem é quase sempre externo às intenções dos artistas.

Debret chega ao Rio de Janeiro acompanhado de outros artistas e alguns artífices franceses, numa *expedição pitoresca*¹ que deveria, como parte dos projetos da monarquia portuguesa instalada no Brasil desde 1808, colaborar para a modificação das precárias condições em que se encontrava a maior colônia

e agora sede do Império português. No que diz respeito às atribuições específicas desse grupo, esperava-se que introduzissem no país o gosto pelas belas-artistas de inspiração européia, além de criar condições para que determinados ofícios fossem aqui exercidos, a fim de suprir demandas de uma sociedade que passava por transformações profundas e constantes. Desde que aportou na baía carioca, Debret despertou para a possibilidade de exercer seu *métier*, passando imediatamente a reunir imagens e impressões que utilizaria, mais tarde, na elaboração dos três volumes que compõem a obra que o celebrizou entre nós. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, publicada em Paris entre 1834 e 1839, foi o corolário de sua experiência brasileira, após uma longa estada de 15 anos no país. Como bem treinado pintor de História, Debret abriu-se, ao longo de sua permanência no Brasil, à percepção da realidade aqui encontrada: “[...]graças ao hábito da observação, natural em um pintor de História, fui levado a apreender espontaneamente traços característicos dos objetos que me envolviam...”.² Os dados recolhidos da experiência histórica concreta foram trabalhados segundo os procedimentos próprios do gênero ao qual se dedicava e reaparecem, nos volumes de *Viagem*, como elementos de uma composição que traduz o longo e apurado processo de elaboração de uma pintura histórica. Sugiro, assim, que os volumes da obra organizada e publicada por Debret sejam vistos como um exemplar de composição histórica, refletindo a prática artística e o envolvimento político de um artista que se dizia *historiador fiel*³ das coisas passadas no Brasil entre 1816 e 1831.

Durante o período em que esteve no Brasil, Debret foi pintor oficial da monarquia, função que assume praticamente desde o momento em que, ainda a bordo do navio que os trouxera da França, percebe o grande “chamamento” ao registro histórico dos acontecimentos contemporâneos, bem como à construção visual de uma nova etapa na História do país:

[...] por ocasião de nosso desembarque, a mãe do Príncipe Regente Dom João VI acabava de morrer, e já se ocupavam com os preparativos do cerimonial a ser observado na aclamação do novo monarca brasileiro. Chegávamos a propósito e apressaram-se em fazer com que nossos diversos talentos contribuíssem para a importante cerimônia que ia outorgar à colônia brasileira um lugar entre os reinos do antigo continente. Desde esse momento, especialmente ocupado em retratar uma longa série de fatos históricos nacionais, tive à minha disposição todos os documentos relativos aos usos e

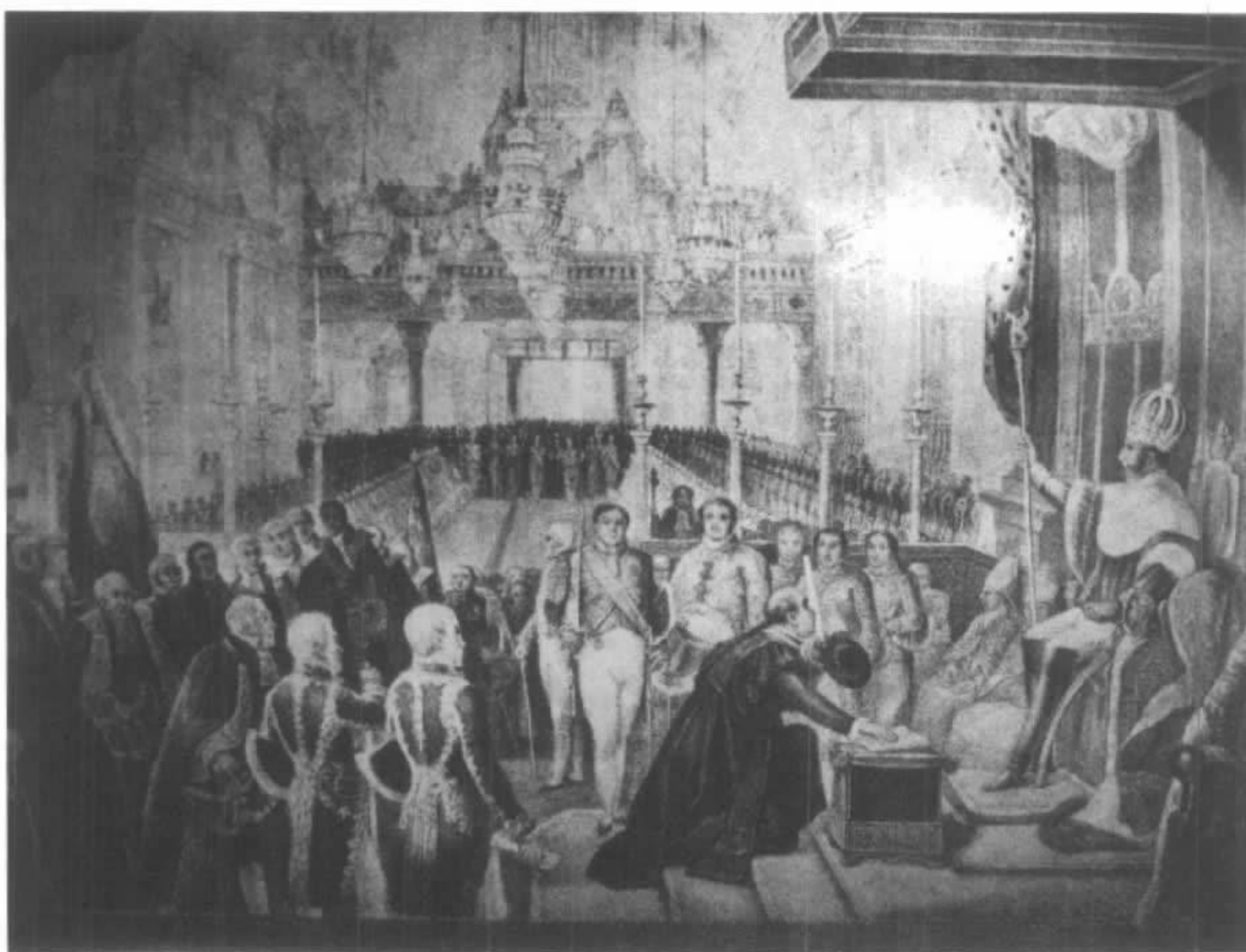


Figura 1 – Coroação de Dom Pedro I, Imperador do Brasil

costumes do novo país que eu habitava e que constituíram o ponto de partida de minha coleção. A partir dessa época, fomos constantemente chamados a contribuir para os trabalhos encomendados por ocasião dos diversos sucessos políticos, cujo caráter sucessivamente maior e mais nobre devia conduzir à época memorável da fundação do Império Brasileiro, independente de Portugal.⁴

Percebe-se, no trecho acima, a consciência de Debret no sentido de estar inserido no processo de construção da História brasileira, a partir do exercício de sua prática artística. Tal prática seria aplicada não apenas na execução das encomendas recebidas oficialmente, mas também no hábito de registrar cenas típicas e costumes da população entre a qual vivia. Os trabalhos que executou no Brasil, bem como o plano geral da *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, refletem, assim, o contato direto com a realidade, a preocupação com a sustentação documental e a existência de um projeto que justificava suas composições históricas.

No Brasil, Debret não sofre, entre seus contemporâneos, a ação das críticas quanto à qualidade artística de suas obras. Estamos diante de outro

cenário estético e artístico, naturalmente distinto do ambiente francês à época de Napoleão. Mesmo assim, a crítica posterior ressaltou, por muito tempo, o caráter “acanhado” da produção histórica de Debret no Brasil, momento em que esteve diretamente envolvido na construção da História que atravessava o final do domínio colonial e registrava o nascimento do país como *corpo político autônomo*.⁵ Tal reprovação considera a distância entre os grandes quadros napoleônicos realizados por Debret até o momento de sua partida para o Brasil e a contida produção brasileira do artista nesse sentido. Como típico exemplar de pintura histórica, nos moldes das grandes telas, apenas a célebre composição dedicada à coroação de D. Pedro I, óleo sobre tela medindo 340 x 640 cm, concluída em 1828 (Figura 1).

Alguns retratos e composições de cenas históricas, também realizados a óleo, somam-se à vasta e riquíssima produção de pequenas aquarelas, técnica à qual o artista iria se dedicar no Brasil, adaptando sua atividade artística às necessidades e demandas do momento. Os procedimentos e o sentido próprios da pintura histórica não estão, porém, afastados dessa produção. A realidade como ponto de partida, bem como a reflexão e a consciência de alcançar o geral contido no particular, são preocupações que acompanharam a longa atividade de Debret no Brasil, quando, ao sair às ruas, recolhia a matéria-prima para seus registros visuais e, num segundo momento, quando se dedicou à elaboração de uma obra histórica sobre o país. Assim como a pintura de História Contemporânea atendia à formulação do caráter nacional próprio de uma sociedade em transformação na França, as aquarelas litografadas e logicamente ordenadas ao longo dos três volumes da obra que Debret dedica ao Brasil afirmavam a superação de um estágio inferior de desenvolvimento e a definição de novos valores associados à formação de uma nova nação. Torna-se, portanto, uma dívida para com Debret buscar, nestas pequeninas imagens e no plano desenvolvido para a organização dos volumes de *Viagem*, os indícios de tal proceder. Na fala do artista, a comprovação de que estava consciente de seu papel e da importância de sua arte: “[...] cabia-me, pois, como testemunha estrangeira e como pintor de História, colher dados exatos e de primeira ordem a fim de servir a uma arte dignamente consagrada a salvar a verdade do esquecimento”.⁶

A verdade salvaguardada do esquecimento encontra lugar nos volumes de *Viagem*, perfeitos exemplares de pintura histórica, na medida em que são o resultado de um processo lento e refletido, com objetivos bem precisos

quanto à sua função diante do real. Assim como as telas históricas constroem a História visualmente, a *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, de Jean-Baptiste Debret, elabora uma versão específica da História do país. Tomando como linguagem primeira a iconografia, Debret valeu-se também de textos, quando encontrou necessário fazer suprir as limitações intrínsecas a cada um destes modos de reapresentar o real: imagens e textos.

Debret inicia a organização de sua obra em 1832, publicando os dois primeiros volumes em 1834 e 1835. O terceiro seria publicado em 1839, após um intervalo mais longo. Debret entendia estar elaborando uma *biografia nacional* do Brasil: da infância à maturidade, os fatos que ilustrariam as diversas idades da nação biografada estariam devidamente situados no plano de sua obra. A cronologia da idéia de nação, não como conceito abstrato, mas como produto de ações sociais e políticas, ordena os grandes temas de seus livros. Acreditava que a sociedade dominaria a natureza, por etapas sucessivas e irreversíveis, o que fica claro na ordenação dos volumes. A respeito do primeiro deles, afirma o pintor: “[...] devo, portanto, a fim de seguir uma ordem lógica, começar pela história do índio selvagem, primeiro habitante desta parte do globo”.⁷

Sua leitura do indígena segue uma ordem que, assim como a organização geral de sua obra, atende ao plano que traçara: primeiramente retrata os índios em seu estado mais primitivo; aos poucos, vai introduzindo aqueles que, em contato com os estrangeiros, vão se aculturando e assumindo feições cada vez mais civilizadas – soldados-índios e caboclas lavadeiras na cidade; por fim, apresenta, de forma enciclopédica, exemplos de cabanas, máscaras, instrumentos e objetos diversos, com a intenção de permitir ao leitor identificar os diferentes estágios de civilização alcançados pelos aborígenes.

Também é no final do volume que Debret descreve a capacidade do índio para extrair e utilizar os bens que a natureza lhe oferece, demonstrando que, apesar da dificuldade imposta pelas matas selvagens em que vive, esse indivíduo, representante primitivo da espécie humana, também é capaz de submetê-las às suas necessidades. A essas imagens, tão aparentemente destinadas a um inventário dos hábitos e costumes do selvagem brasileiro, subjaz o motivo iluminista do poder do homem diante das forças da natureza, ainda que Debret não atribua ao índio a capacidade da razão, fundamental para discurso das Luzes.

Aos pintores de História era exigida a capacidade de referenciar, em seus trabalhos, obras e artistas consagrados pela tradição pictórica. As referências

iconográficas que Debret possui condicionam a imagem que apresenta do índio no Brasil. Os modelos e temas retirados de sua longa experiência no âmbito da pintura histórica apresentam-se em diversos momentos – entre eles, a tradição iconográfica da partida dos soldados romanos⁸ e da fuga de Maria e José para o Egito⁹ (Figuras 2 e 3), bem como a referência às imagens de tipo costumbrista, semelhantes àsquelas produzidas em diversos países americanos.

O volume dedicado aos índios coloca questões importantes para pensar a exigência do testemunho, fundamental para a elaboração de composições

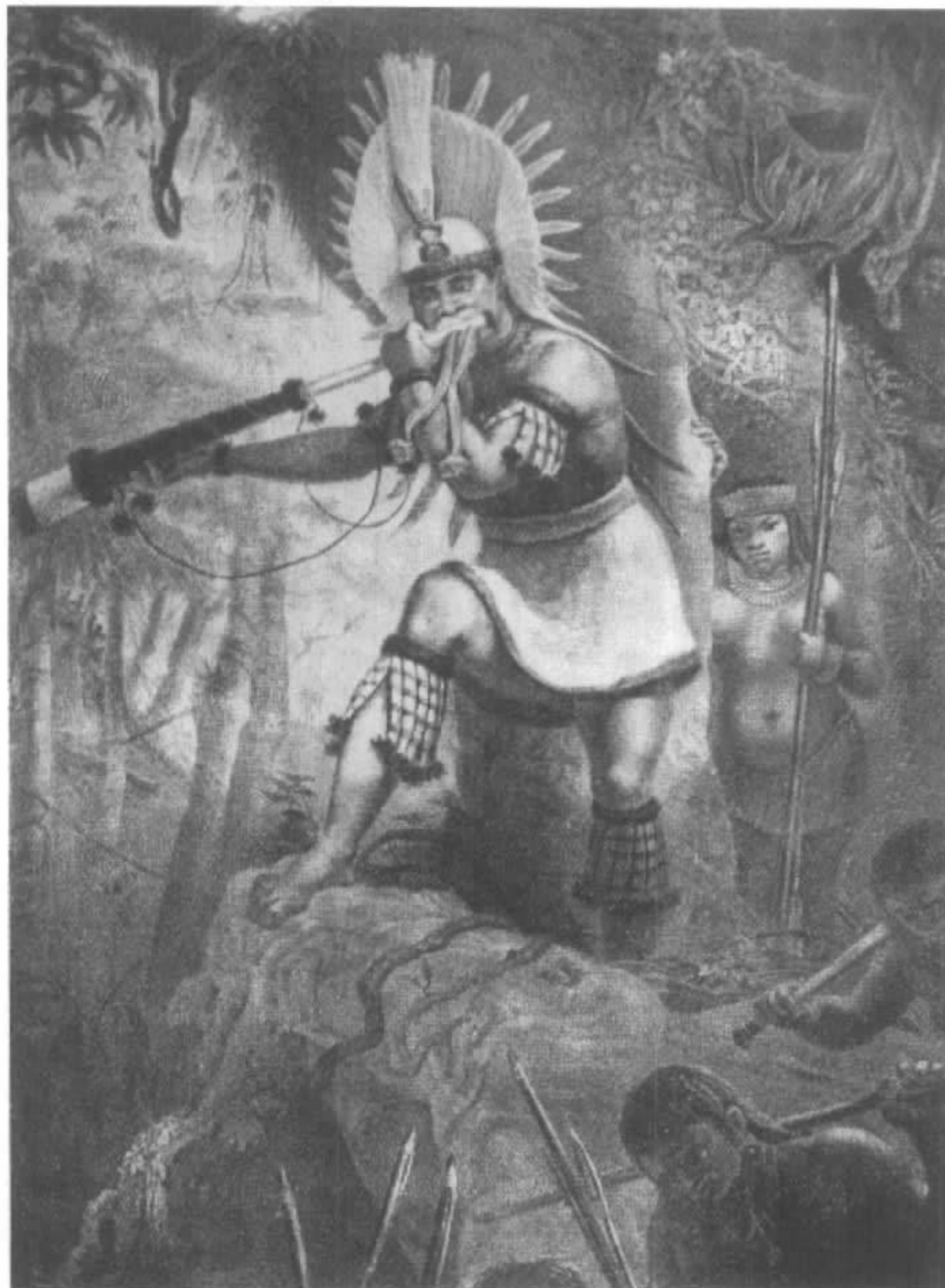
Figura 2 – Chefe Guaicuru

Figura 3 – Tribo Guaicuru em busca de novas pastagens



históricas. O contato de Debret com os índios foi muito reduzido, o que implicaria afirmar que grande parte das informações apresentadas nesse volume não tem origem em sua própria experiência, mas nas fontes documentais disponíveis e nos depoimentos de alunos ou colegas artistas e viajantes. Com isso, nesse volume são ainda mais freqüentes as montagens de temas, ou seja, o trabalho de elaborar imagens e textos que pudessem dar conta de aspectos considerados relevantes para a construção de uma história dos indígenas no Brasil. Considerando que Debret certamente não presenciou todas as cenas que representa em suas litografias, a referência, seja às imagens elaboradas por outros viajantes, seja às formas de seu acervo visual, torna-se o procedimento mais freqüente.

Figura 4 – Sinal de combate (Coroados)



Um exemplo evidente do procedimento utilizado por Debret para compor suas imagens relativas aos indígenas são as Pranchas 11 e 12, *Sinal de combate e de retirada* (episódio do ano de 1827) (Figuras 4 e 5). Nelas, Debret diz estar registrando um episódio que lhe fora relatado por José Saturnino da Costa Pereira, antigo governador da província do Mato Grosso e então senador no Rio de Janeiro, a respeito dos hábitos guerreiros da tribo dos tucupexuaris, subdivisão dos coroados. Debret começa o texto dizendo que José Saturnino havia feito, como governador, um tratado de aliança com o chefe dessa tribo. Esse detalhe é importante, pois autoriza o relato a respeito de uma cena à qual não presenciara. Para compor as imagens, portanto, Debret contava com o “programa” fornecido pelo testemunho de José Saturnino, com uma vestimenta

Figura 5 – Sinal de retirada (Coroados)





Figura 6 – Soldados Índios de Mogi das Cruzes

indígena que se encontrava no Museu de História Natural (Debret comenta que foi lá que ele a desenhou e que ela pertencera ao chefe com o qual Saturnino firmara o tratado) e, obviamente, com o acervo visual que possuía.

É a partir desse acervo, assim como de sua própria experiência como pintor de Napoleão, que Debret compreende a necessidade de representar o chefe da tribo acima de seus guerreiros, regra básica da narrativa pictórica ligada à iconografia de batalhas. Da mesma forma, a personagem que emerge do canto inferior direito da composição, segurando as pernas de algum companheiro ferido, lembra figuras dos dilúvios tão amplamente executados na arte do período.

É nas últimas pranchas do volume dedicado aos índios que Debret dá forma à imagem que desejava imprimir à figura do habitante das florestas brasileiras. Convencidos da *superioridade* dos europeus, os mais civilizados entre esses aborígenes acabavam se rendendo à vida nas cidades e aos serviços prestados em favor da ordem imposta pelo governo, demonstrando, então, toda a sua habilidade e capacidade de adaptação. Na litografia intitulada *Soldados Índios de Mogi das Cruzes* (Figura 6), Debret apresenta claramente esta inversão da identidade do índio. Trajado à moda dos soldados brancos, dominando suas armas, o soldado-índio combate seus semelhantes, em meio à natureza de onde partira.



Figura 7 – Caboclas lavadeiras na cidade do Rio de Janeiro



Figura 8 – Índios Guaranis civilizados, cultivadores ricos



Figura 9 – Índia Guarani civilizada a caminho da Igreja em trajes domingueiros

Essa prancha constitui, de certa forma, um passo necessário para a compreensão das imagens que se seguem na ordem do volume e que concluem a



Figura 10 – Os refrescos do Largo do Palácio

narrativa de Debret a respeito dos indígenas: *Caboclas lavadeiras* e *Guaranis* (Figuras 7, 8 e 9). Eis, nelas, o lugar que Debret lhes reserva: o espaço civilizado, seja na cidade, como no caso das caboclas, seja nas aldeias próximas a elas, onde viviam os guaranis, *raça de selvagens inteiramente convertidos ao Catolicismo*.¹⁰

Seguindo o projeto de sua obra histórica, depois de ter dedicado o primeiro volume aos índios, no segundo tomo de sua *Viagem*, Debret propõe-se a apresentar “detalhes mais raros e quase ignorados da atividade do povo civilizado do Brasil, sujeito ao jugo português”.¹¹ Estaria, então, dando continuidade ao plano de seguir a marcha progressiva da civilização no Brasil, uma vez que, ao reproduzir as “tendências instintivas do indígena selvagem”, já tivera como preocupação ressaltar os progressos dessa raça na “imitação da atividade do colono brasileiro”.¹²

É fato reconhecido que a maior parte das imagens desse segundo volume, bem como ainda o seriam aquelas do terceiro, recupera hábitos e costumes protagonizados pela população negra. No entanto, em nenhum momento o autor declara que lhes atribuiria um espaço diferenciado na obra. Se isto ocorre, e de forma tão inquestionável, deve-se ao papel mesmo dessa parcela da população no quadro da realidade brasileira da época. Tal proceder



Figura 11 – Vendedor de cestos

dá significação à proposta de retratar fielmente o “caráter e os hábitos dos brasileiros em geral”,¹³ anunciada no primeiro tomo de *Viagem*. Parece-me, assim, que a fidelidade do registro de Debret encontra lugar, sobretudo, na compreensão atenta da realidade particular do Brasil. A nação que vira, por assim dizer, nascer, devia grande parte desta vitória à raça negra: “tudo assenta, pois, neste país, no escravo negro”,¹⁴ diz ele. Referem-se a eles, portanto, a maioria dos costumes, das atitudes, dos hábitos e das atividades representadas nas litografias, assim como grande parte dos comentários textuais.

Em muitas das imagens desse volume, podemos recuperar os princípios de elaboração da pintura histórica, atentando para os temas selecionados por Debret e para a forma como são tratados. A representação pictórica de seus novos atores, não mais oficiais ou nobres, inspira-se nos modelos clássicos e, por isso, permite a identificação do discurso universal subjacente a essas composições. Em *Os frescos do Largo do Palácio* (Figura 10), a figura da escrava que oferta água e doces, “cujo porte imponente e o traje apurado revelam o desejo e os meios de agradar”,¹⁵ impõe-se soberana diante dos sedentos brancos recostados no parapeito do cais. A beleza das personagens assim representadas faz com que, para os olhares alimentados por uma leitura

mais complexa da iconografia de viajantes, o apelo estético dessas imagens acabe por superar seu caráter documental.

Por vezes, a referência são as formas egípcias, quando Debret, além de sugerir um diálogo com o orientalismo romântico, recupera o caráter ideal da arte antiga: “[...] o artista e o antiquário reconhecerão, no conjunto desse ingênuo carregador de cesto, o tipo imperecível das esculturas gregas e egípcias”¹⁶ (Figura 11). Os tipos assim retratados ganham uma existência fora do tempo e do espaço específicos da realidade brasileira e atingem a eternidade dos valores plásticos ideais.

Quando se propôs a tratar temas relativos à história dos indígenas e às *atividades do povo civilizado do Brasil*, Debret afirmava ter se valido do fato de ser duplamente qualificado para que o resultado de seu trabalho ganhasse crédito junto ao público leitor. Declarava que, além de ter sido testemunha ocular do processo de transformação ocorrido no país desde o momento de sua chegada, esteve investido da responsabilidade de pintor de História, o que lhe impunha a obrigação de unir *pena e pincel*, a fim de que sua arte servisse à História. No momento em que resolve unir tais instrumentos, orchestra imagens e textos de forma a construir uma determinada leitura da História do Brasil. Já vimos como, nos dois primeiros volumes de sua obra, os princípios da pintura de História determinam seu modo de compor e organizar as imagens, que ganham uma existência para além de si mesmas. As imagens selecionadas e ordenadas nos volumes construídos por Debret traduzem, como conjunto, os atributos próprios da pintura histórica: exaltam a virtude da nação recém-instituída, o valor e a dignidade de seu povo, “naturalmente dotado das mais preciosas qualidades”,¹⁷ além de reafirmar a capacidade do país no sentido de alcançar o progresso, inspirado pelas atitudes heróicas de seus governantes e de sua população. No terceiro e último volume de *Viagem*, os temas tratados relacionam-se à História política e religiosa brasileira, momento em que Debret vai recuperar os trabalhos que executara como pintor e cenógrafo oficial da Corte portuguesa e, após 1822, brasileira.

É o terceiro volume, portanto, que reúne as imagens mais comumente reconhecidas como sua produção histórica: o registro dos grandes eventos e acontecimentos políticos, bem como dos hábitos relacionados à família real e seus colaboradores mais diretos. Essas imagens testemunhavam não só os episódios políticos, como também a participação do artista, seja como testemunha, narrador ou celebrador desses eventos. Em todas essas circunstâncias,

apresenta-se como autor, responsável por uma interpretação dos fatos que lhe é particular e que o artista traduz visualmente em seus trabalhos: primeiramente nos desenhos, nos projetos cenográficos e nas telas históricas; depois, nas litografias adaptadas à publicação em livros.

As imagens dedicadas à política dão forma visual aos episódios ligados à família real, episódios que remetem ao exercício do poder em uma nação constitucional e organizada politicamente e que são descritos pelos textos que antecedem as explicações das pranchas. Serviam, assim, como documentos de um estágio de civilização alcançado no Brasil, que o colocava em condições de merecer um lugar entre as nações européias. É necessário, todavia, não confundir a significação histórica dessas imagens ao serem criadas e desenvolvidas para a monarquia que as solicitara com o caráter do qual se revestem nos volumes de *Viagem*. Nesse último caso, atestam, como as outras imagens de sua obra, o avanço da civilização no país, intenção maior do projeto de Debret ao elaborar uma *obra histórica brasileira*. Antes que estivessem reunidas no volume final de *Viagem*, essas construções visuais da História¹⁸ atuaram diversamente e em espaços diferenciados. Telas a óleo, desenhos para objetos cenográficos, aquarelas, seja qual for a técnica empregada, estas imagens constituíam, no momento de sua elaboração, o registro de um pintor de História, preocupado com a natureza documental e fiel de sua prática artística. Ao comentar o convite para realizar o cenário do bailado histórico que comemoraria a aclamação do Rei D. João VI e o casamento de D. Pedro com a arquiduquesa austríaca Leopoldina, Debret reafirma o lugar de onde atua. “[...] a fim de não perder, na medida do possível, o meu caráter de pintor de História, vali-me do antigo cerimonial dos reis de Portugal para representar Dom João VI...”¹⁹ A referência documental era, nesse sentido, a garantia dos métodos e resultados esperados de uma composição histórica. Imagens como *Embarque na Praia Grande das tropas destinadas ao sítio de Montevideo*, *Desembarque da Princesa Real Leopoldina*, *Aclamação do Rei Dom João VI*, *Coroação de Dom Pedro, imperador do Brasil* e *Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no teatro da corte por ocasião da coroação de Dom Pedro I, imperador do Brasil* são bastante ilustrativas dessa diferença entre a função de determinadas imagens no momento de sua elaboração e o papel que adquirem aos serem arranjadas segundo a ordem definida pelo artista, nos volumes de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Como parte de sua *obra histórica*, estas imagens estão inseridas no projeto de Debret para dignificar a experiência política e social brasileira.



Figura 12 – Alta personagem brasileira beijando a mão do imperador, o qual conversa com um oficial de sua guarda

O artista fundamenta esse momento final da trajetória histórica brasileira com uma série de textos e documentos, inseridos no início do terceiro volume, nos quais as cenas reproduzidas são minuciosamente descritas. Os testemunhos escritos fazem contrastar o brilho civilizado das festividades e celebrações da monarquia com o estado ainda muito pouco evoluído da população do país, do qual os volumes anteriores davam provas incontestes.

Na representação da Corte, assim como no tratamento dos temas anteriores, as litografias que se encontram no terceiro volume são expressões de diferentes tipos de composição. Debret tanto celebra os eventos e comemorações ligados à família real como recria em suas imagens momentos de profunda significação para o estabelecimento da ordem monárquica constitucional no Brasil. Da mesma forma, e a demonstrar uma grande diferença de tratamento, algumas de suas litografias simplesmente documentam detalhes ligados à esfera política. Para tanto, assim como agira para os outros temas, utiliza inclusive os membros da família real como modelos. O exemplo mais significativo deste procedimento é certamente a prancha 19, *Alta personagem brasileira beijando a mão do imperador, o qual conversa com um oficial de sua guarda* (Figura 12).

D. Pedro é, nessa imagem, inserido em uma composição que não lhe é dedicada. Representado de costas, um leve movimento da cabeça permite,

aos que conhecem sua fisionomia, que o identifiquem. O uniforme, é claro, não deixa margem a dúvidas, mas a questão curiosa é que, nessa composição, o imperador é apenas mais um modelo. A intenção, conforme se pode ver pelo texto que acompanha a prancha, era comentar a permanência do hábito do beija-mão, assim como descrever detalhes do bordado dos uniformes do camareiro e do reposteiro. Dessa forma, para documentá-los, Debret cria uma cena na qual esses elementos estejam presentes e da qual ele possa fazer uma descrição minuciosa no texto que acompanha a litografia. Para criá-la, “o artista imagina aqui o imperador entrando no vestíbulo do palácio, seguido por um camareiro e por um reposteiro-mor”.²⁰

Desde o embarque das tropas lusitanas para Montevideu em 1816, momento que marca o início do contato de Debret com a Corte portuguesa, até o momento da aclamação do jovem imperador D. Pedro II, em 1831, todos os principais fatos políticos figuram nas litografias desse volume. Debret tem, então, oportunidade para divulgar os trabalhos que ele mesmo executara para a Corte, envolvido que estava no processo de construção política do país. A natureza desse envolvimento transparece nos textos elaborados por Debret para acompanhar as imagens. Nesse último volume, seja porque chegava ao final de sua narrativa e, de certa forma, ao desfecho de sua experiência em terras brasileiras, Debret não economiza comentários em que deixa vir à tona o sentimento que o ligava ao país, construído ao longo de 15 anos. Mostrou-se, ao longo dos três volumes, um fervoroso defensor do povo brasileiro e de suas potencialidades. Reconheceu a importância particular de cada grupo que compunha a população do país e empenhou-se em afirmar o talento e a capacidade da nação brasileira para o progresso que já havia sido atingido pela civilização européia. Sua formação artística e intelectual no meio francês das últimas décadas do século XVIII foi determinante para que pudesse pensar e aceitar as transformações inevitáveis que acompanham os grandes movimentos da humanidade, e, ao mesmo tempo, tentar o compromisso necessário com o passado, com a continuidade. Pegar em armas, pincéis ou penas passou a ser, naquele momento e nas primeiras décadas do século seguinte, uma escolha que apenas parecia se diferenciar pela natureza do instrumento, ainda que houvesse uma comunhão intrínseca e indiscutível entre seus objetivos. Debret pegou seu pincel e, em determinado momento, uniu-o à pena. Ao utilizá-los, deu provas de seu profundo envolvimento com o projeto monárquico de formação da nação brasileira. Seus livros podem e devem ser vistos como um

capítulo dessa história, pois reúnem a energia e o sentimento dos homens de ação, captados e traduzidos em imagens que deixam transparecer a opção pela sobriedade e pela racionalidade. Havia aprendido, com seu mestre David, “*qu’une description sobre et raisonnée de l’attitude émotionnelle est la clé de la vraisemblance et la principale composante d’un art héroïque et ambitieux*”.²¹ Compor uma “arte heróica e ambiciosa”: não poderia ser outro o desejo do artista que, nas páginas finais de sua obra, faz uma avaliação de seu envolvimento com a História do país e dos sentimentos que marcaram sua experiência brasileira. Demonstrando uma grande clareza a respeito da necessidade de que o público esteja preparado para acolher a mensagem das grandes composições históricas, porém, afirma que tal condição apenas se configurou no Brasil passados alguns anos do governo independente:

Identificado pela minha posição com os respeitáveis impulsos que durante nove anos valeram ao Brasil as mais úteis inovações, *não hesitei mais em abordar a grandiosidade na pintura das composições nacionais, já então vivamente compreendidas pelo povo brasileiro, orgulhoso dos progressos das belas-artes nas nossas escolas.*²²

Se encararmos os volumes de *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* como o resultado de um grande projeto de pintura histórica, é natural que o próprio país se apresente como herói, ou seja, como a personagem que, ao demonstrar todas as suas capacidades e potencialidades, é capaz de construir ao redor de si um mundo de virtudes e valores constitutivos de uma nova realidade. Ao mesmo tempo, tais evidências são construídas pelos meios através dos quais essa personagem ganha corpo: as imagens e os textos que compõem a obra. Daí a importância de identificar as intenções e as opções estéticas do artista ao elaborar as imagens e compor a obra que dedicou ao Brasil, tarefa para a qual este texto pretende ter colaborado.

Notas

1. DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tomo I. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989. p. 23.
2. Idem. p. 23-24.
3. Idem. p. 21.
4. Idem. p. 24-25.
5. Expressão utilizada por Iara Lis C. Schiavinatto em *Pátria coroada. O Brasil como corpo político autônomo 1780-1831*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.
6. DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem... Op. cit.*, tomo III. p. 14.
7. Idem, tomo I. p. 26.
8. Idem, tomo I, prancha 16 (*Chefe Guaicuru*).
9. Idem, tomo I, prancha 17 (*Tribo Guaicuru em busca de novas pastagens*).
10. Idem, tomo I. p. 72.
11. Idem, tomo III. p. 13.
12. Idem, tomo II. p. 13.
13. Idem, tomo I. p. 26.
14. Idem, tomo II. p. 13.
15. Idem, tomo II. p. 44.
16. Idem, tomo II. p. 81.
17. Idem, tomo I. p. 24.
18. Refiro-me, aqui, ao processo de construção visual da História tal como foi desenvolvido por Jorge Coli em "A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual do século XIX brasileiro". In: FREITAS, Marcos Cezar (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2000. p. 375-404.
19. DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem... Op. cit.*, tomo III. p. 233.
20. Idem. p. 184.
21. CUMMINGS, Frederick. La peinture sous Louis XVI. In: *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*. Paris: Éditions des Musées Nationaux, 1974. p. 38.
22. DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem... Op. cit.*, tomo III. p. 271. [Grifos meus.]

Portinari e a História: o caso Tiradentes

Annateresa Fabris*

RESUMO

Em agosto de 1949, Candido Portinari expõe o painel Tiradentes no Automóvel Clube do Brasil, situado na cidade do Rio de Janeiro. A obra é bem recebida pelo público e pela crítica especializada, que a consideram expressão da maturidade do pintor. Há, contudo, duas vozes discordantes, Mário Pedrosa e Sérgio Milliet, críticos que, até aquele momento, haviam seguido com simpatia a carreira de Portinari. O presente artigo procura analisar o teor destas vozes, uma vez que tais críticas trazem argumentos que ajudam a compreender as relações de Portinari com o gênero escolhido e, por intermédio deste, com a História da Arte.

PALAVRAS-CHAVE

Portinari, Tiradentes, Inconfidência Mineira, História da Arte, Crítica de Arte.

ABSTRACT


Portinari and History: The case of Tiradentes

In August 1949, Cândido Portinari exhibits his painting Tiradentes in the Automóvel Clube do Brasil, in the city of Rio de Janeiro. The painting is well received by the public and by art critics that consider it an expression of the painter's maturity. There are however two disagreeing parties; Mario Pedrosa and Sergio Milliet, whom had been following Portinari's career with fondness, up to then. The article aims to analyze these different perspectives as they help to understand Portinari's relationship with the genre he chose and consequently with Art History.

KEYWORDS

Portinari, Tiradentes, Incofidencia Mineira, Art History, Art critic.

Portinari e a História da Arte

 m 1948, Francisco Inácio Peixoto, industrial e poeta ligado ao Grupo Verde, incumbe Cândido Portinari de realizar um painel para o Colégio de Cataguases, cujo projeto arquitetônico era de autoria de Oscar Niemeyer. Em homenagem ao estado no qual a escola estava localizada – Minas Gerais – e à sua história política, o pintor opta por realizar uma obra de caráter histórico, centrada na figura de Tiradentes. No mês de setembro, começa a realizar uma série de estudos e, no começo do ano seguinte, já está empenhado na execução do painel, trabalhando no galpão-ateliê especialmente projetado em sua residência por Niemeyer.

Antes de ser colocada na escola, em novembro de 1949, a obra, intitulada *Tiradentes*, é exposta no Rio de Janeiro (Automóvel Clube do Brasil, agosto) e em São Paulo (Museu de Arte Moderna, setembro), recebendo uma boa acolhida por parte do público e da crítica, que a considera expressão da maturidade do pintor. Há, contudo, duas vozes discordantes, Mário Pedrosa e Sérgio Milliet, críticos que, até aquele momento, haviam seguido com simpatia a carreira de Portinari. Analisar o teor destas vozes é mais interessante do que se deter nas visões positivas, uma vez que as críticas de Pedrosa e Milliet trazem argumentos que ajudam a compreender as relações de Portinari com o gênero escolhido e, por intermédio deste, com a História da Arte.

Pedrosa começa seu artigo com uma atitude estratégica. Louva a iniciativa, apresentando o painel como “um acontecimento na história da pintura moderna, tanto no Brasil como na Europa”, pelo fato de propor “uma volta

*Professora titular da Universidade de São Paulo.

espetacular ao gênero histórico”. E louva o tema, que aborda “o episódio histórico mais tocante à sensibilidade nacional”, para, logo em seguida, expressar sua discordância. Esta começa pelas dimensões da obra, que se estende à guisa de um friso horizontal, gerando um profundo antagonismo entre o tema escolhido e as soluções visuais adotadas. A desproporção entre comprimento (18 m) e altura (3,15 m) é fonte de vários problemas plásticos:



Tiradentes, 1948-1949. Têmpera/tela 3,09 x 17,67 m. Coleção: Memorial da América Latina

extensão desmesurada para os lados, o que faz com que a cena do patíbulo seja relegada aos planos de fundo, reduzindo Tiradentes a um “bonequinho de barro informe”; abordagem do painel por episódios, com prejuízo da visão de conjunto e da continuidade de ação; presença de uma unidade ilusória, ótica, que evoca “processos de iluminação cenográficos”, em virtude da falta de elementos formais ou estruturais.¹



Duas questões mostram-se centrais na argumentação do crítico. Em primeiro lugar, a falta de adequação entre o painel e a “natureza estrutural da parede”. Lembrando que, no Colégio de Cataguases, a parte envidraçada desempenhava um papel não apenas funcional, mas também decorativo, Pedrosa pergunta-se se a parede destinada à obra seria capaz de suportar “dramas carregados, sombrios”, ou se não requereria, ao contrário, “um enriquecimento decorativo sóbrio para o puro regalo dos olhos”. A segunda questão é uma decorrência do jogo forma/função sublinhado no artigo, pois envolve a inadequação de Portinari a “vencer as dificuldades do assunto e, quando necessário, violar, desrespeitar a verdade conjuntural da História, em nome da verdade artística”. Se o pintor não caiu na armadilha do “realismo histórico”, roçou por ele, dando primazia ao assunto, como demonstrava o “acabamento minucioso dos membros gotejantes de sangue e dos quartos escalpelados de Tiradentes”. Ao se prender a minúcias descritivas, a uma “catalogação” de detalhes, o pintor foi “vítima do prisma literal sob que encarou o tema”. Em alguns momentos, entretanto, demonstrou ser capaz de “abandonar certas veleidades pueris de realismo documentário, como, por exemplo, a pretensão de transcrever na tela, com exatidão, o uniforme dos soldados do regimento de Moura, que cercam, triangularmente, o patíbulo”.²

Se Pedrosa critica o predomínio da função ilustrativa no painel, não deixa, contudo, de assinalar uma falha na narrativa: a ausência de repetições rítmicas, visuais e psicológicas dos elementos principais da composição. Tomando como diretriz a figura de Tiradentes, o crítico mostra como sua representação não é regida pela “continuidade na ação”. Embora compareça duas vezes na tela, não há uma “volta rítmica ou visual” ligando os dois primeiros segmentos, devendo ser vista como anedótica a presença da barba no segundo momento. Depois disso, ele desaparece...

[...] para só aparecer em *close-up*: um braço, uma perna e a cabeça do herói, mas sob outro tratamento pictórico e outro espírito, sem nexos, quer de semelhança, evocação ou reminiscência, com as primeiras imagens do herói. Sabe-se que aquilo são os restos dele porque se conhece a História. Aliás, vários estrangeiros, [...] desconhecendo o episódio, não atinavam com o que se passava na tela e vinham pedir explicações. Só lendo o texto do catálogo [...] é que ficavam eles compreendendo o que viam. Ora, um dos motivos originais históricos do afresco foi precisamente o de ensinar o povo iletrado, dispensando-se o alfabeto.³

A razão dessa dificuldade de compreensão despertada pelo painel reside num fato preciso: a falta de *Tiradentes* enforcado, que poderia estabelecer um elo pictórico e psíquico “entre o herói destemido e cheio de vida e o seu corpo esquartejado, massa inerte e repelente”. Além disso, a cabeça cortada, situada em baixo do corpo disforme, “não tem a menor semelhança nem física, nem espiritual, nem pictórica com a que aparece no alto de um poste, dentro de uma caixa”.⁴

Embora Pedrosa considere as comparações “pretensiosas”, não se exime de fazê-las, inserindo, com isso, Portinari no âmbito da História da Arte. Nos três momentos em que os confrontos são feitos, impõe-se uma imagem em tom menor do artista brasileiro. Hans Memling, com suas justaposições da imagem de Cristo nos vários momentos da via dolorosa, serve de contraponto à dificuldade demonstrada por Portinari de configurar uma narrativa coesa. Tintoretto é evocado para exemplificar os escolhos colocados à visão pelas obras de grande porte. Embora seja impossível apreender *O paraíso* numa única mirada, o espectador é compensado com uma composição perfeita: cerca de 500 figuras estão dispostas no painel, “sem atropelamentos nem confusão, e cada qual harmonizada com a orquestração total”. Rembrandt e Francisco Goya, por fim, são paradigmas de criadores “da pintura que conta uma história” graças à obtenção de efeitos dramáticos pelas “sugestões de luz e de sombra”.⁵

A demonstração das dificuldades de Portinari em ombrear com as grandes figuras da história da pintura, vem acompanhada de um lembrete sutil. A solução plástica encontrada pelo pintor em *Tiradentes* evidenciava seu descompasso com as exigências da pintura moderna, atenta à forma, e não à função ilustrativa, e capaz de estabelecer uma unidade visual com a Arquitetura, quando concebida sob forma de painel. Portinari colocava-se na contramão dessa tendência, ao fazer prevalecer o conteúdo sobre a forma e ao não atentar para a necessidade da convergência de dois aspectos na pintura mural: a configuração visual da obra e a estrutura funcional da Arquitetura.

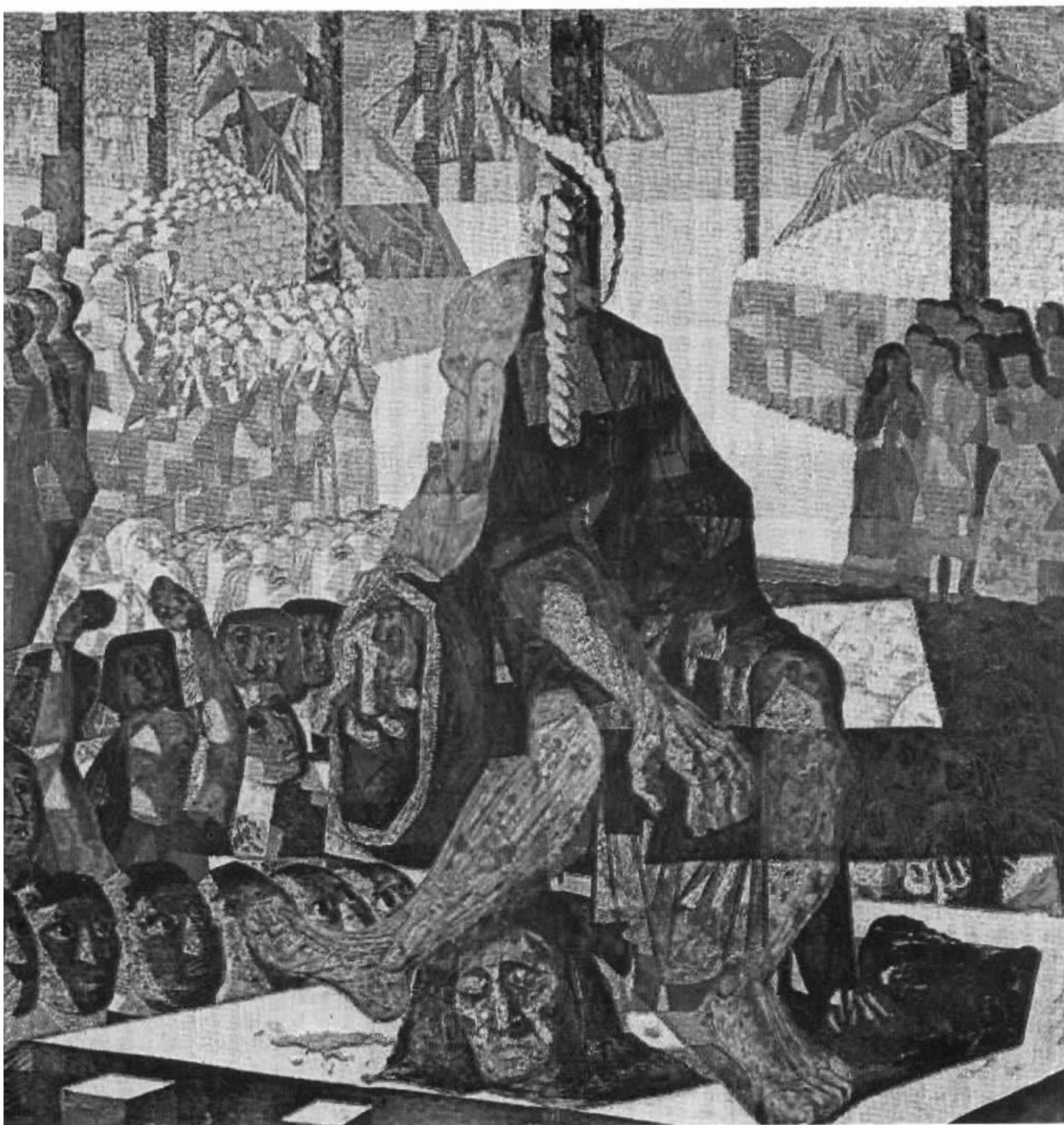
O juízo de Milliet, embora mais sucinto, não é menos negativo. Após assinalar a falta de distância para a visão de conjunto, o crítico aborda o principal problema da obra: seu afastamento da idéia de pintura moderna. Se “o jogo violento das cores, a teia arbitrária de luzes e sombras, a geometria de certas soluções” fazem pensar numa obra moderna, o observador começaria logo a perceber a persistência de traços tradicionais: construção da terceira



Tiradentes, 1948-1949. Têmpera/tela 3,09 x 17,67 m. Coleção: Memorial da América Latina

dimensão pela perspectiva, determinação clássica da profundidade, presença de um desenho naturalista por baixo de uma estilização geométrica. A nota dominante do painel seria

[...] o seu evidente naturalismo. Tão evidente que, não raro, não pôde o pintor mascará-lo, ou esqueceu de fazê-lo, e inúmeros pormenores sobram, impondo-se ao nosso espanto e chocando-se contra as demais soluções. Entre outros exemplos, as manchas de sangue do painel central, a cabeça de Tiradentes, os corvos etc.⁶



Outro aspecto negativo assinalado por Milliet é a dessintonia entre o caráter dramático do acontecimento e sua representação pictórica, marcada pela gratuidade das soluções:

Gratuito e sem significação em tela dessa ordem o xadrez cromático das roupas e das botas. Gratuito o violeta esbanjado em luzes alegres. Gratuitos os laranjas de bailado, eufóricos, quase agressivos. Tudo isso nada tem a ver com o motivo inspirador, tudo isso se recusa a exprimir um drama qualquer.⁷

A estrutura híbrida do painel, a meio caminho entre Jacques-Louis David e Pablo Picasso, é outro aspecto a merecer a atenção de Milliet. Ao tentar conciliar essas duas vias, Portinari acabou por recobrir “com ensinamentos de André Lhote uma composição neoclássica”. Embora o crítico reconheça na obra alguns aspectos positivos, sobretudo em termos de fatura, seu veredicto é bastante severo: *Tiradentes* está sob o signo do convencionalismo, da solução acessível e agradável, em nítido contraste com “o que se podia esperar da ousada produção do pintor no passado”.⁸

A imagem de Portinari que emerge das considerações de Milliet é a de um artista eclético, incapaz de compreender os verdadeiros desígnios de uma pintura histórica e moderna, de conferir uma aura heróica à figura de Tiradentes, interessado tão somente numa modernidade de fachada e na busca de soluções fáceis e agradáveis.

Portinari e a História Contemporânea

Colocada em dúvida por Pedrosa e Milliet em nome de razões artísticas, a modernidade de Portinari é, ao contrário, enfatizada por um órgão do Partido Comunista Brasileiro, a partir de considerações sociais. O artigo “Tiradentes – um herói do povo que é símbolo e exemplo de lutador”, publicado no jornal *Voz Operária*, em 13 de agosto de 1949, elogia o pintor, por aproximar do povo as modernas concepções de arte:

Pela primeira vez no Brasil, uma obra de arte desperta interesse entre o povo e chama a atenção dos trabalhadores. [...] o *Tiradentes* de Portinari representa um sentido de renovação da arte pictórica brasileira, aproximando-a do povo. Aliás, a evolução de Portinari tem se feito nesse sentido desde seus trabalhos no Ministério da Educação, focalizando os trabalhadores do café, do algodão, do fumo, do açúcar, os faiscadores de ouro. É o mundo do trabalho, a opressão, a pobreza, a miséria.⁹

Esta breve referência a um antecedente polêmico do pintor, geralmente associado à sua imagem de artista oficial do governo Vargas, inscreve-se numa atitude constante na imprensa comunista, empenhada em derrubar, pela exaltação das figuras do trabalhador e do homem do povo, uma visão que poderia pôr em xeque os alcances de uma obra revestida de conotações sociais. Isso ficara evidente no artigo “O pintor e militante comunista Portinari candidato a deputado federal por São Paulo na chapa do P.C.B.”, publicado no jornal *Hoje*, em 11 de novembro de 1945. Nele, o empreendimento do Ministério da Edu-

cação e Saúde era analisado à luz de categorias marxistas, sendo considerado um “poderoso documentário da nossa vida econômica atual”, marcado pela contraposição entre o “operário de pé no chão”, “esmagado pelo trabalho”, e um feitor “de dedo estendido, de botas e esporas”. O destaque dado a estas duas figuras opostas remete à idéia da organização militar, atribuída por Karl Marx à empresa capitalista, a qual lança mão de oficiais e suboficiais para comandarem, em nome do capital, durante o processo de trabalho, bem como à categoria da alienação, em que o ser humano percebe a própria atividade como algo a serviço e sob o domínio de outro homem. Uma outra obra de Portinari, o painel *Descobrimento* (1941), era igualmente analisada em termos políticos, por descartar a visão oficial da História, afeita à celebração de um indivíduo, o capitão, em prol da exaltação de homens gigantescos “arreando mastros de caravelas junto à nova terra”.¹⁰

No painel de 1949, Portinari continua fiel a esta visão anticelebrativa da História. O mártir da Inconfidência é uma metáfora da opressão sofrida pelo povo, uma vez que sua epopéia dá a ver uma tomada de consciência progressiva e, por fim, um gesto de libertação:

Tiradentes se confunde aí com o próprio povo, é ele mesmo o povo brasileiro aguilhoado pelo explorador europeu. Quando Tiradentes aparece na tela, já está precedido de um grupo de mulheres acorrentadas simbolizando a nação brasileira oprimida pelo estrangeiro. Depois do esquartejamento, os escravos junto à carreta em que estão os despojos do herói mostram na fisionomia que a luta apenas começa e que a repressão feroz não conseguirá esmagá-la. [...] Portinari [...] exprime as esperanças do povo e uma inabalável determinação de luta. Junto ao poste com a cabeça de Tiradentes um grupo de retirantes expressa solidariedade ao heroísmo do mártir. [...] na última parte do mural não só a expressão fisionômica e o próprio colorido representam a vitória do povo sobre a ignominiosa opressão estrangeira.¹¹

“Encarnação da coragem e da dignidade”, o Tiradentes de Portinari:

[...] toma a si a responsabilidade do movimento libertador e emancipador do País, sabendo de antemão que os algozes que oprimem o povo brasileiro não vacilarão um momento em mandá-lo para a forca. Sua convicção é bastante profunda para que os suplícios de uma prisão e finalmente o espectro de um cadafalso o intimidem. [...] Essa extraordinária firmeza está inconfundivelmente impressa na pintura de Portinari desde sua apresen-



Tiradentes, 1948-1949. Têmpera/tela 3,09 x 17,67 m. Coleção: Memorial da América Latina

tação no grupo dos inconfidentes, na leitura da sentença de condenação até a própria expressão da face depois do esquartejamento.¹²

Se o tom da escrita adotado no artigo de *Voz Operária* não deixa dúvidas sobre as reais intenções do jornal, elas são manifestadas explicitamente quando o texto transcende o fato histórico representado por Portinari e estabelece uma relação direta com o presente. A luta iniciada por Tiradentes continua na atualidade, dirigindo-se contra “a estupidez e a ferocidade” das classes dominantes, “tentando conservar à força uma ordem de coisas putrefatas”. Uma retórica antiburguesa e antiimperialista é mobilizada para criar o quadro de uma situação intolerável e apresentar a atitude de Portinari como um gesto de esperança:

Os processos imundos contra os dirigentes das forças progressistas continuam. A luta pelo progresso e o bem-estar do povo são ferozmente reprimidos e se não existem forcas e encenações públicas de esquartejamentos, funcionam as metralhadoras e abrem-se os cárceres para os operários que lutam por melhores condições de vida e [...] os patriotas que combatem o imperialismo norte-americano e repelem seus planos de guerra. [...]

Portinari reaviva a memória dos senhores das classes dominantes e de seus patrões americanos, dando ao povo um exemplo de heroísmo do qual se orgulham os herdeiros de Tiradentes. Os que lutam hoje pela libertação do proletariado e pela grandeza da Pátria.¹³

O significado político do painel ganha uma nova dimensão, se for lembrado que as feições de Tiradentes foram inspiradas no rosto de Luís Carlos Prestes, como afirma José Moraes no momento da exposição da obra no Rio de Janeiro: “Temos um Prestes simbolizado naquele Tiradentes barbado, encarando com altivez seus algozes”. Segundo Maria Alice Milliet, Portinari não buscou apenas uma semelhança fisionômica, mas também de postura. Para demonstrar sua hipótese, a autora propõe um confronto entre a representação de Tiradentes sentenciado e uma fotografia do líder político, feita durante seu exílio na Bolívia (1927), na qual este aparece em pé e de braços cruzados.¹⁴ Portinari poderia ter na memória as feições do líder comunista, pois lhe havia dedicado um retrato em 1948, mas existe uma razão bem mais ponderável para justificar sua escolha iconográfica. O Prestes que serviu de inspiração para Tiradentes responde a uma imagem precisa: a do “Cavaleiro da Esperança”. Encarnação dos ideais revolucionários, síntese das virtudes e das promessas do comunismo, Prestes tem sua imagem divulgada nos mais diversos veículos – jornais, revistas, livros, selos, cartazes, flâmulas – para poder melhor conquistar o imaginário popular. Vários fatores convergem para a criação de seu mito: ser celebrado como líder da “Coluna Invicta” (numa operação que faz passar para segundo plano o papel desempenhado por figuras como Miguel Costa e Isidoro Dias Lopes); ter sido prisioneiro do Estado Novo durante nove anos, após o malogro da Intentona (1935), do que surge uma imagem de martírio, acrescida da deportação de sua companheira Olga Benário para a Alemanha; ter sido eleito senador em 1945 e cassado arbitrariamente no começo de 1948. Se estes elementos já seriam suficientes para gerar a imagem do paladino que combate o mal e defende as causas justas, era igualmente determinante sua atuação como teórico do marxismo-leninismo, capaz de “encontrar a solução brasileira dos problemas brasileiros, e assim caracterizar os fundamentos de nossa revolução democrático-burguesa”, como escrevia Carlos Marighella, em 1947.¹⁵

O mito de Tiradentes

A operação empreendida por Portinari necessita de uma contextualização maior para que possa ser compreendida em sua plenitude a estrutura

narrativa do painel. A importância conferida a Tiradentes no âmbito da Inconfidência responde a uma visão precisa – lembrar suas origens populares – para que seu sacrifício sirva de estímulo a uma profunda transformação da sociedade brasileira. Nisso os interesses do pintor se harmonizam com os do Partido Comunista Brasileiro, que inclui Tiradentes em seu panteão e utiliza sua efígie num bônus para a arrecadação de fundos (1952), mas, para avaliar a leitura do inconfidente proposta no painel, torna-se necessário analisar como se configurou o mito do herói no período republicano.

Após a proclamação do novo regime, os republicanos enfrentaram a espinhosa questão de encontrar a figura de um herói que exprimisse sua causa e tivesse “a cara da nação”, como escreve José Murilo de Carvalho.¹⁶ Os candidatos dos quais dispunham de imediato não correspondiam à imagem que se pretendia criar: Deodoro da Fonseca era “ainda militar demais para que pudesse ter penetração mais ampla”, além de lembrar, por sua figura física, D. Pedro II; Benjamin Constant não era um líder; Floriano Peixoto poderia ser o herói de uma república jacobina, mas não da República que estava sendo construída. Entre as figuras históricas, destacava-se Frei Caneca, que participara de duas revoltas – uma pela independência, outra contra o absolutismo de D. Pedro I – e que morrera fuzilado porque nenhum carrasco se dispusera a enforcá-lo. Ter participado de duas lutas sangrentas e morrido como líder cívico acabava, contudo, depondo contra ele, pois não era possível apresentá-lo “como vítima, como portador das dores de um povo”.¹⁷

Tiradentes, ao contrário, prestava-se a esse papel por um fato aparentemente paradoxal: tornara-se místico no período passado na cadeia; a coragem demonstrada em seus últimos momentos de vida provinha do fervor religioso; assumira a postura de mártir, identificando-se abertamente com Cristo. O cerimonial do enforcamento – o cadafalso, a forca colocada numa altura incomum, a presença dos soldados e de uma multidão atenta – contribuía para uma aproximação entre ele e Cristo. O esquartejamento, o sangue derramado, a distribuição dos despojos pelo caminho trilhado pelo alferes ajudavam a reforçar o simbolismo do martírio. A visão de um Tiradentes místico foi obra de um autor alinhado à monarquia, Joaquim Norberto de Souza Silva, o qual, para minimizar seu papel no interior do movimento sedicioso, relatara as transformações ocorridas em sua personalidade e em seu comportamento durante o período de reclusão. A desqualificação de Tiradentes como rebelde respondia também a outro objetivo: deslocar a liderança da Inconfidência



Desenho a grafite/papel, 20 x 15 cm, Rio de Janeiro, RJ. Rubricada no canto inferior esquerdo "CP". Sem data. Coleção particular, Rio de Janeiro, RJ

para um representante da elite, o poeta Tomás Antônio Gonzaga, que não teve um fim trágico. Chefe de seção da Secretaria do Estado do Império, o autor descobrira os *Autos da devassa* em 1860, aos quais foram acrescentadas a *Memória do êxito que teve a conjuração de Minas e dos fatos relativos a ela acontecidos nesta cidade do Rio de Janeiro, desde o dia 17 até 26 de abril de 1792*, de autor anônimo, e *Últimos momentos dos inconfidentes de 1789 pelo frade que os assistiu de confissão*, de Frei Raimundo de Penaforte. Souza Silva trabalhara durante muitos anos na redação de *História da Conjuração Mineira*, publicado em 1873, para oferecer um argumento contrário à construção de um monumento a Tiradentes, proposto pelos republicanos um ano antes.¹⁸

Se os republicanos repudiam, a princípio, a figura de um Tiradentes místico, esta atinge, contudo, o imaginário dos artistas, a começar por Décio Villares, o qual, na litografia *Tiradentes* (1890), confere ao inconfidente a palma do martírio e os louros da vitória, além de aproximar seu rosto ao de Cristo. Embora fizesse parte da estética positivista, a idealização do rosto de Tiradentes reveste-se de um novo significado, se for lembrado que Souza Silva, baseado em Alvarenga Peixoto, descrevera o alferes como “feio e espantado”, além de acrescentar a seu perfil outras qualificações depreciativas, como “repelente”, “estúpido”, “infeliz”, “figura pouco simpática”, entre outras.¹⁹ A simbologia cristã aparece em outras obras dedicadas ao inconfidente, entre as quais *Martírio de Tiradentes* (1893), de Aurélio de Figueiredo; *Tiradentes esquartejado* (1893), de Pedro Américo; *A Inconfidência* (1901), de Antônio Parreiras; *Leitura da sentença dos inconfidentes* (s.d.), de Eduardo de Sá.

A consolidação desse tipo de representação e a intensificação do culto cívico de Tiradentes após a queda do Império tornam-se determinantes na aceitação, por parte dos republicanos, da imagem do herói místico. O sacrifício do herói, que não participara de um movimento violento e que fora vítima de um ideal, do governo português e de seus companheiros, é transformado pelos republicanos em vitória moral. Seu martírio cala profundamente no sentimento popular. Sua figura opera “a unidade mística dos cidadãos, o sentimento de participação, de união em torno de um ideal”; liga a república à independência e a projeta para a liberdade futura.²⁰

O Tiradentes de Portinari

Não é a imagem do herói nacional, capaz de unir o país por meio “do espaço, do tempo, das classes”,²¹ que é proposta por Portinari, se se observar

com cuidado a estrutura narrativa urdida para o painel. Formado por três telas justapostas pintadas a têmpera, o painel articula-se em seis momentos. A narrativa começa com uma imagem do povo escravizado. Dois grupos de mulheres cabisbaixas e acorrentadas (no da direita, destacam-se ainda três crianças negras) ladeiam os conjurados, que têm à frente José  lvares Maciel, entretido na leitura de uma das obras que “despertaram as idéias de emancipação da pátria”,²² e Tiradentes, vestindo o uniforme de alferes da 6  Companhia do Regimento de Dragões de Vila Rica, tentando destroçar os grilhões que escravizavam o povo brasileiro. No plano de fundo destacam-se elementos da flora nativa – tr s caules de palmeiras – e as montanhas de Minas Gerais. Na segunda cena, correspondente à leitura da sentença, Tiradentes já não forma um corpo coeso com seus companheiros. Isolado e altivo, parece alheio a tudo, até mesmo ao pranto das figuras femininas localizadas à sua frente. O fundo da composição é abstrato, dividindo-se em áreas geométricas de cor.

Outro grupo de figuras em atitudes variadas marca a passagem para a terceira cena, consagrada   execução. No mesmo plano delas, há duas mulheres ajoelhadas, de costas para o cadafalso. No plano médio, o pintor dispôs um grupo masculino de costas para o espectador, elegantemente trajado, representando as autoridades. O patíbulo – uma estrutura retangular rodeada pelo triângulo formado pelos soldados –, apesar de se encontrar em terceiro plano, é o elemento dominante da cena. Um corpo informe e diminuto pende da forca, observado por uma multidão compacta e paralisada. Uma diagonal separa esse segmento do seguinte, dedicado ao esquartejamento. Em primeiro plano, destaca-se a cabeça do sentenciado. Atrás dela, vê-se um poste com seus despojos ensang entados. Um grupo de negros e de homens do povo observa a carnificina de perto com expressões de angústia e de desconcerto. Um dos homens junto da plataforma retangular do cadafalso levanta o punho em sinal de protesto. Uma mulher ergue os braços, mostrando os dois punhos cerrados. À direita do patíbulo, vêem-se outros grupos de figuras e uma multidão coesa. Palmeiras com dísticos relativos ao crime servem de traço de união entre esta cena e a anterior. As montanhas de Minas Gerais voltam a aparecer no fundo.

Na cena seguinte, Portinari representa quatro postes sustentando partes do corpo esquartejado, observados de longe por um grupo de retirantes. Abutres e flores de cacto destacam-se por entre os recortes geométricos do

primeiro plano. As montanhas sulcadas do fundo servem de elo de ligação com os músculos expostos nos mastros, como assinala Maraliz Christo.²³ Três mulheres e duas meninas formam um grupo piramidal ajoelhado junto ao poste em que se encontra a cabeça de Tiradentes, no interior de uma caixa. O último segmento é formado por um grupo de mulheres que se libertou dos grilhões graças ao sacrifício do inconfidente.²⁴

Se o Tiradentes de Portinari partilha, nos dois primeiros momentos, da idealização que lhe foi conferida no começo do período republicano, não se pode afirmar que ele constitua, como o novo regime pretendia, um fator de unificação em termos de classe. Ao longo da narrativa, o pintor coloca figuras populares. As mulheres acorrentadas do primeiro segmento, as condoídas figuras femininas do segundo, o grupo ajoelhado, as diferentes formações humanas das cenas seguintes, o grupo de retirantes e a representação alegórica da libertação constituem um dado inédito na iconografia de Tiradentes, mostrando o compromisso do pintor com uma visão da História na qual não cabe a imagem do herói solitário e, muito menos, a idéia de que ele possa ser convertido em símbolo de toda uma comunidade. As figuras dos representantes do domínio português, sintomaticamente isoladas na composição, de costas para o observador, atentas apenas ao cumprimento de uma sentença violenta, e a multidão estática do terceiro segmento, pintada em tons suaves, podem ser reportadas a uma situação presente: a separação entre o povo e a elite dirigente, que fora uma das diretrizes dos “ciclos econômicos” do Ministério da Educação e Saúde.

Longe do tom panfletário atribuído à composição por *Voz Operária*, o pintor inclui, nas cenas do enforcamento, do esquartejamento e da exposição dos despojos, a presença da massa popular, a fim de criar um elo entre o drama de Tiradentes e sua significação para o povo. Portinari teria buscado documentação na *Memória* de 1792, que fala de ruas cheias, janelas povoadas, inúmeras pessoas em lágrimas, e no depoimento de Frei Penaforte, que se refere ao “indizível concurso do povo” ao ato da execução e à compaixão pela “infelicidade temporal do réu”, motivo de esmolas voluntárias para a celebração de missas por sua alma?²⁵ Ou terá optado por não representar o herói isolado apenas em virtude de sua visão pessoal da História?

O painel, ao contrário do que afirma Pedrosa após tê-lo no Automóvel Clube do Brasil, não carece de unidade narrativa pelo fato de o enforcamento de Tiradentes estar relegado a um plano de fundo. O crítico parece fazer essa

afirmação porque não leva em consideração que o enforcamento e o esquartejamento não são momentos separados do cumprimento da sentença condenatória. Afirmar que Tiradentes “desaparece para só aparecer em *close-up*” significa esquecer que um momento é consequência do outro, e que Portinari pretende realçar no terceiro segmento a disparidade entre a força exibida pelo poder e a fragilidade do sentenciado, sem que isso diminua a dignidade de seu gesto. A observação de Pedrosa possui outro argumento bastante frágil. Ao invocar o testemunho de estrangeiros que não conseguem compreender a narrativa, ele acaba por demonstrar sua má-vontade para com o painel, pois dá a entender que este é malgrado por não ser imediatamente legível, esquecido de que todo relato é portador de conhecimentos específicos e dos valores de um período histórico.

A questão a ser levantada diante da narrativa contínua do painel é outra: por que Portinari privilegia o esquartejamento? Não é improvável que estivesse pretendendo instaurar um diálogo com *Tiradentes esquartejado*, de Pedro Américo, a única obra antes do painel de Cataguases a exibir o aspecto mais cruento da sentença imposta ao inconfidente. Não se pode esquecer que Portinari é atraído pelas experiências de pintores do passado e de um contemporâneo como Picasso, que não pretende interpretar ou copiar; seu objetivo é efetuar uma transposição dos aspectos da poética daqueles artistas congeniais à sua própria concepção do fazer pictórico. No caso de Pedro Américo, ele pode ter sido atraído pela extrema concisão da cena – o cadafalso iluminado por uma luz amarela, a cabeça decepada sobre um lençol, o corpo desmembrado, um resto do uniforme do alferes, um crucifixo, as algemas e a corda que remetem ao enforcamento, uma nesga de paisagem ao fundo com pessoas assistindo ao sacrifício.

Se o pintor oitocentista foi uma de suas fontes visuais, é necessário perceber como Portinari traduz para o próprio léxico e para a própria visão de História uma concepção que nascera sob o signo de um paradoxo. Pintado no início da República, *Tiradentes esquartejado* representa seu principal herói sob óptica monarquista, ou seja, como expressão de um sentimento de fracasso e solidão, enfeixado na imagem do corpo despedaçado.²⁶

Pedro Américo representa realisticamente o corpo esquartejado. Confere-lhe, porém, grande dignidade, ao idealizar a anatomia e ao retomar o motivo do braço pendente, que, desde a *Pietà* (1489-1499), de Michelângelo, propagou-se nos quadros de tema religioso, como o *Sepultamento de Cristo* (c.

1507), de Rafael, e a *Deposição*, pintada por Caravaggio entre 1602 e 1604.²⁷ Portinari, ao contrário, não se pauta por uma visão heróica e idealizada dos despojos. Uma deformação de caráter expressionista marca a representação da cabeça, que mais parece uma máscara trágica a evocar a imaginária atormentada de alguns pintores nórdicos e espanhóis da Idade Média e do período de transição entre o Renascimento e o Maneirismo. A apresentação dos restos esquartejados é cruenta: o sangue corre de braços e pernas, empoçando-se no chão. Embora os pedaços mutilados sejam dispostos numa pirâmide, não é o rigor da solução que se impõe ao observador. O olhar é atraído pelo teatro da crueldade armado pelo pintor para realçar o sacrifício de Tiradentes. O que é limpo e ordenado, apesar da crueza da cena, em Pedro Américo, torna-se sujo e macabro em Portinari, o qual não hesita em lançar mão de uma ênfase retórica para expressar seu sentimento em relação a uma pena injusta.

O patíbulo domina a composição do quadro de Juiz de Fora. Os despojos estão dispostos de maneira a sugerir a idéia de um altar, sensação acrescida pela posição mais elevada da cabeça e pelo paralelismo que Pedro Américo cria com o crucifixo colocado a seu lado. Por entre os vigamentos da forca, entrevê-se um trecho de paisagem com algumas figuras indistintas, quase puras manchas cromáticas, entre as quais se distingue uma mulher com sombrinha. A presença humana não tem um significado profundo. Até-se – como escreve Maraliz Christo – ao desejo de veracidade do pintor. Pedro Américo baseara-se na narrativa de Souza Silva, na qual encontrara dados sobre a presença de mulheres nas janelas para acompanhar o cumprimento da sentença.²⁸ Em Portinari, ao contrário, a presença do povo é determinante, estabelecendo uma correspondência entre o martírio do herói e o sofrimento dos que cercam o patíbulo, evidenciado por expressões atônitas, angustiadas e por gestos de protesto, como o punho erguido do negro e os braços levantados e avermelhados da figura feminina situada atrás dele, os quais permitem enfatizar, com seu movimento oposto ao dos despojos, a crueldade a que foi submetido Tiradentes.

Pedro Américo e Portinari partilham uma visão religiosa do episódio. No primeiro, o cadafalso/altar serve de suporte ao encontro entre Tiradentes e Cristo, entre a cabeça decepada, que deixa marcas de sangue no lençol, e o crucifixo. No segundo, a cabeça deformada não deixa de evocar a dramaticidade da *Via Sacra* (1945) da Igreja da Pampulha, a qual, em alguns momentos, aproxima-se das representações medievais da Paixão. O aspecto

religioso não é colocado em xeque nem mesmo pela inspiração do rosto do inconfidente sentenciado em Prestes, uma vez que Portinari estabelece, freqüentemente, uma relação entre sagrado e humano. O suplício de Tiradentes remete metaforicamente à odisséia de Prestes, exilado, encarcerado e proscrito por suas idéias.

Se o juízo de Pedrosa sobre a narrativa portinariana merece ser revisto, é necessário reconhecer que ele, contudo, tem razão quando aponta problemas de composição no painel. *Tiradentes* não está entre as melhores obras do pintor. Nele mesclam-se soluções abstratizantes com um léxico fundamentalmente realista, apesar do recurso a uma certa estilização, como notara Milliet na época de sua exposição em São Paulo. A opção por um cromatismo vibrante e festivo não parece ser a mais adequada ao caráter trágico do acontecimento representado. É possível que o pintor pretendesse criar um contraste entre a cena trágica e a moldura cotidiana na qual ela se insere, mas essa contraposição não é das mais felizes, gerando, não raro, efeitos contrários aos planejados. Nem sempre as passagens entre os segmentos são cromaticamente equilibradas, gerando uma sensação de descontinuidade visual, apesar da continuidade narrativa.

Comparando o painel com os desenhos preparatórios realizados em 1948-1949, esboça-se uma hipótese: Portinari é mais sóbrio e conciso nos estudos a lápis por ter confiado a sugestão de uma atmosfera dramática ao contraste entre o branco do papel e o preto do traçado. Quando as imagens são transpostas para a pintura, as cores escolhidas acabam gerando, não poucas vezes, um deslocamento de sentido e, com ele, notas dissonantes na composição, que não perde sua unidade narrativa, mas obriga o observador a constantes ajustes de foco. Um destes deslocamentos é destacado, embora com outras intenções, por Pedrosa: a multidão alinhada atrás do patíbulo, composta com tons rosas, cinzas, azuis e brancos. “Ótimo trecho de pintura”, caracterizado por “uma atmosfera de festa veneziana pela cor e a alegria comunicativa”, é um detalhe, que “se casa perfeitamente” com a destinação do painel.²⁹ Neste aspecto, que Pedrosa analisa por um viés positivo, parece residir justamente o caráter problemático do trabalho, uma vez que a beleza cromática de um grupo secundário no interior do conjunto enfraquece o tom simbólico da obra. O que deveria ser sóbrio torna-se anedótico em vários momentos; o *pathos* dispersa-se em favor de um virtuosismo técnico voltado para si mesmo e para a concepção espetacular de uma obra que, por vezes, dá a impressão

de ter sido projetada de maneira fragmentária para só depois ser inserida num conjunto coerente.

As razões do desagrado de Pedrosa e de Milliet são geradas pelo próprio painel, e não por questões exteriores a ele. No caso de Pedrosa, não se pode esquecer que, alguns anos antes, valorizara o conjunto da Biblioteca do Congresso de Washington (1942) pela capacidade demonstrada por Portinari de converter o “plástico no abstrato dentro da matéria pictórica”,³⁰ e vira na *Primeira Missa no Brasil* (1948), do Banco Boavista (Rio de Janeiro), a possibilidade de uma nova concepção de pintura histórica, alheia a toda interpretação naturalista e a toda tentação pitoresca. É contra uma promessa traída que o crítico se insurge, embora não se possa esquecer de que a descoberta de Alexander Calder, em 1944 assinala um ponto de virada em sua concepção de arte, marcada pela busca das razões da obra e pelo afastamento de toda dimensão discursiva. À criação de uma nova percepção, vislumbrada por Pedrosa no painel de 1948, Portinari opunha, um ano mais tarde, uma composição essencialmente política, na qual o conteúdo sobrepujava a forma com vistas à proposição de uma simetria entre as figuras de Tiradentes e Prestes.

Apesar disso, Portinari não corresponde à imagem de um artista sujeito aos ditames do PCB, como sugerira Geraldo Ferraz num artigo de 1946. *Vanguarda Socialista*, o semanário em que fora publicado o texto do crítico, tinha como plataforma a luta contra o capitalismo e contra a influência do Partido Comunista em questões políticas e culturais. Empenhado, como os demais militantes do órgão fundado por Pedrosa em 1945, na defesa da liberdade artística e da dissociação entre arte e mensagem política, Ferraz oferece uma visão bastante negativa de Portinari, tomando como pretexto a sabatina a que ele se submetera na Associação Brasileira de Imprensa. À afirmação de que “pintura que se desliga do povo não é arte”, Ferraz contrapõe a imagem de um pintor “aristocrático, retratista de belas e cuidadas damas de nossa melhor sociedade”, que tentava superar a profunda contradição existente em sua obra, aderindo àquele “complexo de nivelamento que envolveu as criaturas da procriação prestista”. O pintor de Brodóski e suas escolhas temáticas servem ao crítico para denunciar o perigo inerente a uma arte didática, substancialmente naturalista, interessada tão-somente nas “figuras das tragédias ‘provocadas pelas injustiças, pela desigualdade e pela fome’”. É evidente nessa tomada de posição o temor de que as conquistas da arte moderna – “as altas notas que tocam a intuição e a sensibilidade do espectador” – sejam colocadas em

xeque e abandonadas em prol de “um padrão grosseiro de documentação dos acontecimentos sociais”.³¹

Embora realista, mesmo quando envereda pelo uso de recursos abstratos, Portinari não corresponde ao perfil traçado por Ferraz e, muito menos, à imagem de um artista que se deixara prender nos laços doutrinários do PCB. *Tiradentes*, contudo, parece ser um momento problemático em sua carreira. Levado pela retórica do tema da libertação nacional, o pintor deixa de lado o rigor e a sobriedade de suas melhores composições e concebe um conjunto de signos plásticos heterogêneos, que evidenciam um conflito latente com a História da Arte, no afã de construir uma visão heróica de dois momentos da História do Brasil.

Notas

1. PEDROSA, Mário. O painel de Tiradentes. In: ARANTES, Otilia B. (org.). *Acadêmicos e modernos*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 173, 176, 178 e 180. As dimensões do painel diferem ligeiramente das reportadas pelo crítico: 1.767 cm X 309 cm.
2. Idem. p. 176-179.
3. Idem. p. 177.
4. Idem. p. 177-178.
5. Idem. p. 177-179.
6. MILLIET, Sérgio. O painel de Tiradentes. *O Estado de S. Paulo*, 6 set. 1949. O texto foi republicado no VII volume do *Diário crítico*. São Paulo: Martins/Edusp, 1981. p. 41-43.
7. Ibidem.
8. Ibidem.
9. Apud MARI, Marcelo. *Estética e política em Mário Pedrosa (1930-1950)*. Tese de Doutorado em Filosofia. São Paulo: FFLCH/USP, 2006. p. 193-194 (mimeo).
10. Cf. FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996. p. 142; FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990. p. 128.
11. Apud MARI, Marcelo. Estética... *Op. cit.* p. 194-195.
12. Ibidem.
13. Idem. p. 195.
14. Apud MORAES, Dênis de. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. p. 178; MILLIET, Maria Alice. *Tiradentes: o corpo do herói*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 228-229. A associação entre Tiradentes e Prestes é também lembrada por BENTO, Antonio. *Portinari*. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 1980. p. 121.
15. Cf. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O cavaleiro e o mito. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de

- Janeiro, 2 (16) , p. 78, jan. 2007; MORAES, Dênis de. O imaginário... *Op. cit.* p. 105-106.
16. CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
 17. Idem. p. 55-57 e 67.
 18. Idem. p. 62-64.
 19. Idem. p. 65; CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e "Tiradentes esquartejado"*. Tese de Doutorado em História. Campinas: IFICH/Unicamp, 2005. p. 119 (mimeo). Os testemunhos de época não são unânimes na descrição das feições de Tiradentes. Ao contrário do que afirma Souza Silva, há descrições do inconfidente como "bem parecido". Cf. CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura...* *Op. cit.* p. 126.
 20. CARVALHO, José Murilo de. Tiradentes.... *Op. cit.* p. 68; CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura...* *Op. cit.* p. 130 e 313.
 21. CARVALHO, José Murilo de. Tiradentes.... *Op. cit.* p. 71.
 22. *Exposição do mural Tiradentes, de Cândido Portinari*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, ago.1949, s.p.
 23. CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura...* *Op. cit.* p. 134.
 24. Neste artigo, estou revendo a leitura dos segmentos do painel feita por mim em Portinari... (*Op. cit.* p. 62-63) e em Cândido... (*Op. cit.* p. 129-131).
 25. CARVALHO, José Murilo de. Tiradentes.... *Op. cit.* p. 58.
 26. CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura...* *Op. cit.* p. 132 e 147. Maria Alice MILLIET (Tiradentes... *Op. cit.* p. 172-173) propõe uma leitura diferente: para os republicanos, o corpo "representa a oferenda propiciatória da vitória, o preço que a nação teve que pagar para se tornar independente. [...] Inverteu-se o sentido: inconfidente aos olhos da metrópole, Tiradentes ressurgiu transfigurado no mártir da emancipação nacional, o cadafalso convertido no altar da pátria, o infame em herói, a culpa em redenção".
 27. CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura...* *Op. cit.* p. 125; MILLIET, Maria Alice. Tiradentes... *Op. cit.* p. 162-163; CARVALHO, José Murilo de. Tiradentes.... *Op. cit.* p. 65.
 28. CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura...* *Op. cit.* p. 135.
 29. PEDROSA, Mário. O painel... *Op. cit.* p. 176.
 30. PEDROSA, Mário. Portinari – De Brodóski aos murais de Washington. In: AMARAL, Aracy (org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 19.
 31. FERRAZ, Geraldo. Assim falou Portinari. *Vanguarda Socialista*, Rio de Janeiro, I (33), p. 5, 12 abr.1946. Sobre o semanário e a polêmica com o PCB e Portinari, cf. MARI, Marcelo. Estética... *Op. cit.* p. 165-172.



Esquecida no fundo de um armário: a triste história da *Coroação de D. Pedro II**

Leticia Squeff**

*Uma versão bastante preliminar deste artigo foi publicada na Revista de História da Biblioteca Nacional, ano 1, n.8, fev./mar. 2006.

RESUMO

Manuel de Araújo Porto Alegre (1808-1879) foi um dos mais ativos artistas do Rio de Janeiro imperial. Se sua atuação como literato e crítico de artes vem sendo rediscutida há algum tempo, sua produção pictórica permanece pouco conhecida pela maior parte dos pesquisadores e interessados na arte brasileira do século XIX. Este artigo reconstitui a trajetória daquela que foi sua obra mais ambiciosa, o quadro Coroação de D. Pedro II, que ficou inacabado.

Tendo como marcos fundamentais as peculiaridades do campo artístico carioca, bem como os impasses políticos do Segundo Reinado, este texto apresenta algumas hipóteses para explicar por que a obra ficou inacabada. Trata-se também de discutir as relações da obra com outras realizações de pintura histórica do período, buscando fugir de classificações reducionistas, como “arte acadêmica” ou “pintura neoclássica”.

PALAVRAS-CHAVE

Araújo Porto Alegre, François-René Moreau, Coroação, D. Pedro II, pintura histórica.

ABSTRACT

Forgotten in the Back of a Closet: the Sad Story of the Coroação de D. Pedro II

Manuel de Araújo Porto Alegre (1808-1879) was one of the most active artists in Rio de Janeiro during the Empire. His activities as a writer and an art critic have been reviewed for a long time, but his works as a painter remain quite unknown by most researchers and those interested in Brazilian art during the 19th Century. This article focuses on the making of his most ambitious work, Coroação de D. Pedro II, which remained unfinished.

The foundations of this text are the distinctive characteristics of the artistic milieu in Rio de Janeiro and the political constraints and difficulties experienced during the Second Empire. It raises some hypotheses to why the painting remained unfinished. It also aims to discuss the relation between this specific work and other history paintings of the same period. In doing so, it tries to avoid easy and reductionist classifications such as “academic art” or “history painting”.

KEYWORDS

Araújo Porto Alegre, François-René Moreau, Coronation, D. Pedro II, history painting.

Entre as realizações de pintura histórica brasileira, a tela *Coroação de D. Pedro II*, de Manuel de Araújo Porto Alegre (1808-1879), é certamente a que possui a trajetória mais desconcertante. Ela glosa um dos grandes momentos da história política do Império. Seu tamanho – quase 40 m² – só pode ser comparado, na pintura brasileira do século XIX, com o quadro que Pedro Américo realizou quase 40 anos mais tarde, a *Batalha do Avaí* (5 x 10 m, 1877). O quadro insere-se numa tradição que teve grande fortuna na pintura histórica européia – a de coroação de reis e imperadores. Por tudo isso, a *Coroação de D. Pedro II* devia ser uma das mais destacadas realizações pictóricas do século XIX brasileiro. Não foi o que aconteceu. Quando comparada a outras obras, como os estudos históricos realizados por Debret, as pinturas de batalha relativas à Guerra do Paraguai, ou mesmo ao famoso *Independência ou Morte!*, de Pedro Américo, percebe-se o quanto a tela de Porto Alegre tem sido pouco reproduzida em livros didáticos e manuais de História da Arte Brasileira. Isso se deve, em parte, à trajetória de seu criador.

Personalidade múltipla, misto de poeta, arquiteto, pintor e pensador das artes brasileiras, Araújo Porto Alegre dedicou-se a diversas atividades. Essa atuação polimorfa na vida cultural de seu tempo pulverizou os estudos sobre o artista, que vão da literatura às artes plásticas, da arquitetura à história da dramaturgia.

Além disso, a obra jamais foi finalizada pelo artista. Parece que Porto Alegre começou a pintá-la logo após a coroação de D. Pedro II. Depois disso, a notícia seguinte que se teve da mesma foi só em 1907, quando o jornalista

*Mestre em História Social e doutora em Arquitetura pela USP. Desenvolve pesquisas sobre pintura brasileira e colecionismo. É autora de *O Brasil nas letras de um pintor* (Campinas: Editora da Unicamp, 2004) e colaboradora de revistas nacionais e estrangeiras.

Ernesto Sena encontrou a tela inacabada num armário do antigo paço da cidade. Enviada para a Escola Nacional de Belas Artes, ficou em exposição por algum tempo. Em 1913, Max Fleiuss localizou a obra novamente, desta vez, esquecida no porão da Escola. Conseguiu negociar com a instituição a transferência da obra para o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, órgão do qual o próprio Porto Alegre fora orador e secretário durante 14 anos. A pedido do Instituto, Carlos Chambelland chegou a apresentar orçamento para restauro da tela – projeto que jamais saiu do papel. Só em 1974 o historiador Pedro Calmon, presidente da instituição, encaminhou o quadro para restauro no Museu Histórico Nacional. A equipe, liderada por Nicolau del Negro, levaria sete meses para realizar o trabalho. A obra passou por um processo de reentelagem e recebeu um chassis, sendo transferida no final para o salão nobre do IHGB, onde se encontra até hoje.

O objetivo deste artigo é levantar algumas hipóteses para explicar por que a obra mais ambiciosa de Porto Alegre ficou inacabada. Trata-se de examinar a história do quadro tendo dois marcos fundamentais: o campo artístico carioca de inícios da década de 1840 e o lugar que o artista ocupava nele, bem como uma interpretação da obra propriamente dita. No segundo caso, interessa explorar as relações da *Coroação de D. Pedro II* com outras realizações de tema semelhante. A tela final está muito avariada em vários pontos e amputada na parte superior. Como testemunho da idéia original de Porto Alegre, também chegou até nós o esboço (0,8 x 1,10 m), hoje parte do acervo do Museu Histórico Nacional. É principalmente dele que tratarei aqui. Vale observar que a historiografia especializada quase sempre ressaltou as limitações da obra pictórica de Porto Alegre. No entanto, como se verá, a *Coroação de D. Pedro II* sugere questões interessantes não apenas sobre seu momento histórico – o intrincado jogo político que cercou a antecipação da maioria do imperador –, como também estabelece um diálogo criativo com a tradição pictórica a que se vincula.¹ Trata-se, assim, de uma oportunidade de rever julgamentos pré-estabelecidos e estudar detidamente, por fim, uma obra realizada pelo artista.

Um pintor de prestígio na corte de Pedro II

Jovem aspirante a pintor chegado no Rio de Janeiro em 1827, Porto Alegre matriculou-se na Academia Imperial de Belas Artes no mesmo ano. Rapidamente fez amizade com algumas das personalidades mais influentes da cidade,

como o publicista Evaristo da Veiga (1799-1837) e José Bonifácio de Andrada e Silva (1763-1838), que, mais tarde, ajudaram a custear sua viagem para a Europa. Também se tornaria amigo íntimo daquele que foi o poeta oficial do Segundo Reinado – Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882).² Mas foi na própria Academia que Porto Alegre encontrou aquele que mudaria sua vida para sempre: o pintor da corte e professor Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Com o tempo, o jovem tornou-se seu discípulo preferido, terminando por acompanhar o mestre em sua viagem de retorno à França. Porto Alegre ficou na Europa por seis anos. Ao retornar, em 1837, vinha com o prestígio de ter sido aluno de Antoine-Jean Gros e de ter viajado pelos mais importantes centros artísticos da Europa. No mesmo ano, ocupava o cargo que fora de seu mestre na Academia carioca, como professor de Pintura Histórica.

Inicia-se um período de muitas encomendas e realizações para o artista. Nos anos que se seguiram à proclamação da maioridade, marcados por grandes reformas e festas, Porto Alegre praticamente dominou, sozinho, todas as iniciativas que incluíam, para sua execução, as chamadas belas-artes. Foi nomeado pintor da Imperial Câmara em 28 de julho de 1840. Em 1842, tornou-se diretor da Seção de Numismática, Artes Liberais, Arqueologia, Usos e Costumes das Nações Antigas e Modernas do Museu Nacional. No ano seguinte, fez a decoração do casamento de D. Pedro II com Teresa Cristina. Coordenou, a seguir, mas desta vez como arquiteto, uma grande reforma no Palácio de São Cristóvão, em 1845, durante a visita de D. Pedro II às províncias do Sul. Concebeu também a decoração interna do palácio de Petrópolis. Mas a encomenda de maior prestígio foi a de conceber e coordenar os trabalhos de decoração para a festa de coroação de D. Pedro II – a mais importante do Segundo Reinado. Era o ano de 1841, e todos os relatos de contemporâneos concordam que a cidade do Rio de Janeiro jamais vira tamanho fausto.

Na ocasião, Porto Alegre não apenas desenhou as roupas usadas pelo monarca durante o ritual; projetou ainda uma cenografia especial na própria cidade do Rio de Janeiro: ou seja, além de um arco do triunfo, concebeu uma enorme varanda, que serviria como passagem entre o paço da cidade, de onde o monarca saiu para o início das festividades, até a capela imperial, onde ocorreu a sagração. A descrição da varanda foi feita com algum estardalhaço por um jornalista do *Jornal do Comércio*:

Este monumento provisório difere em tudo daquele que foi construído no Rio de Janeiro para a sagração do imperador D. João VI em 1817:

quádrupla mão de obra, tríplice riqueza, brevidade na execução e a quarta parte de custo, sem a potente mão de um governo absoluto, provam que a civilização no Brasil tem feito grandes progressos.³

Segundo registros, a varanda da coroação levou sete meses para ser construída. Uma enorme escadaria dava ingresso ao chamado “templo da coroação”, que ocupava o centro do edifício. Dele percorria-se uma luxuosa galeria até a sala do trono, também de dimensões grandiosas. O trono ficava no alto de uma escada e era envolvido em rica tela de ouro fino, coberto por um manto de veludo verde sobre fundo feito em cetim azul. Separados pelo templo da coroação, havia dois pavilhões – o “do Amazonas” e o “do Prata”. Estes, decorados com lâmpadas de bronze, festões de flores, estátuas e capitéis coríntios, expunham “fatos históricos” do Brasil e homenageavam personagens ligados à trajetória política, literária e artística da ex-colônia.

Porto Alegre recebeu o convite para fazer o quadro da coroação em 1841. O próprio pintor fornece em seus “Apontamentos Biográficos” uma primeira pista de por que não chegou a terminar a tela. Por causa do tamanho da obra, o trabalho foi realizado na Praça do Comércio do Rio de Janeiro e contou com a ajuda do discípulo e amigo João Maximiano Mafra (1823-1908). Em 1845, o governo requisitou o prédio para fazer a Junta dos Correios. Além

Figura 1 – Estudo para coroação de D. Pedro II, *ost*, 80 x 110 cm. Acervo Museu Histórico Nacional

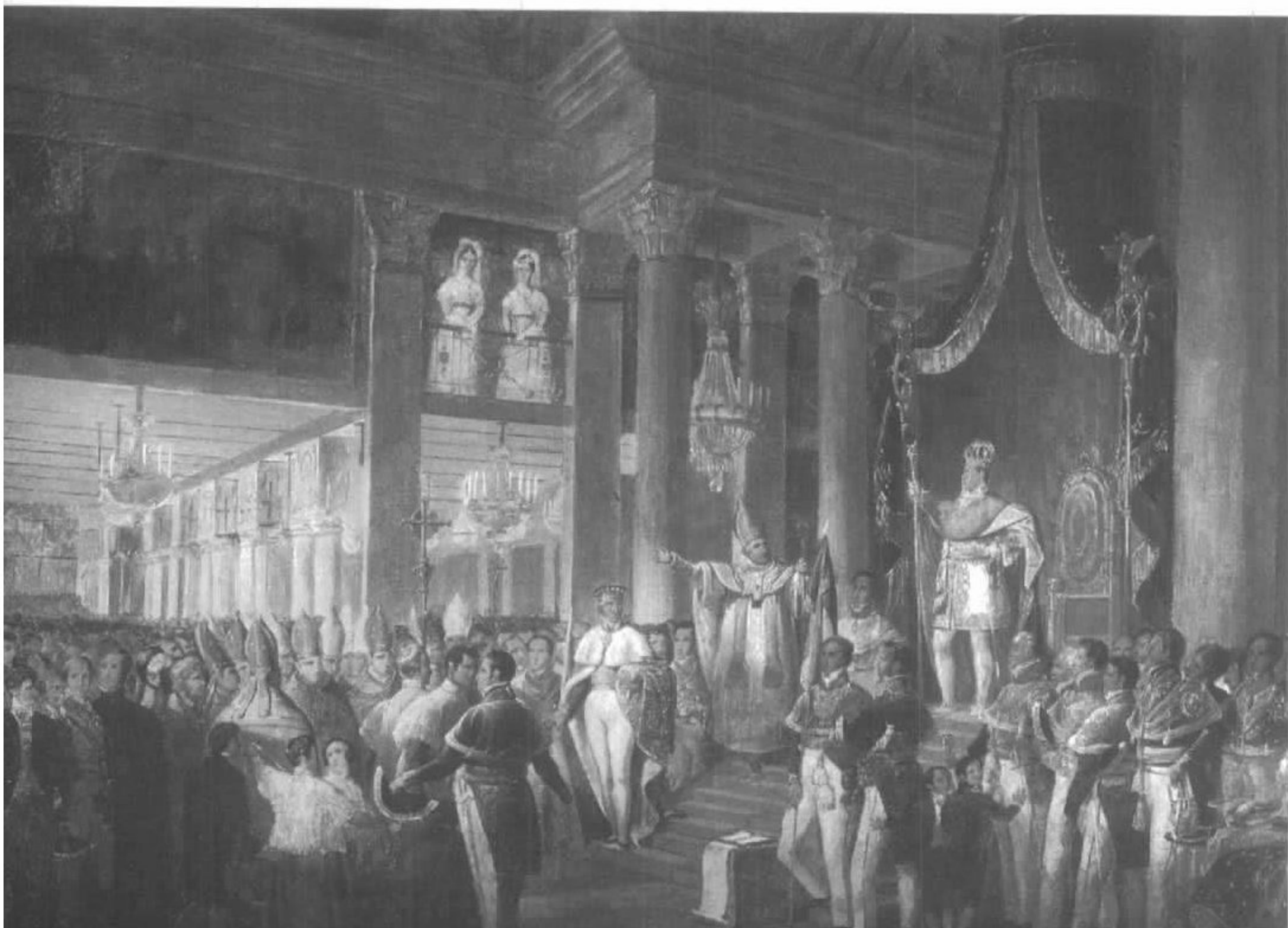




Figura 2 – Estudo para sagração de D. Pedro I, ost, 45 x 70 cm. Acervo Museu Nacional de Belas Artes

da falta de lugar para trabalhar, a morte de dois escravos teria motivado o abandono do quadro.⁴

O quadro

O *Estudo para coroação de D. Pedro II* (Figura 1) mostra o monarca recém-coroadado num salão majestoso – o interior da varanda da sagração –, cercado pelas notabilidades da Corte. As galerias ao fundo formam, com a sala do trono, uma planta em L. A composição estrutura-se sobre uma suave linha diagonal, que parte de D. Pedro II, de pé no alto da escada à direita, até o grupo no canto esquerdo do quadro. A escada que sai do trono delimita dois grupos: de um lado estão o rei de armas, parado no primeiro degrau, e o arcebispo e primaz do Brasil D. Romualdo Antonio de Seixas, mais acima. Do outro, estão ministros e dignitários do Império, em uniforme de gala.

A arquitetura monumental da varanda estrutura os diferentes grupos representados, definindo hierarquias entre os personagens. As enormes colunas demarcam, assim, três agrupamentos principais. Quase no centro do quadro está o mordomo da Casa Imperial Paulo Barbosa da Silva. Representado de costas, mas com o perfil do rosto aparecendo, ele está de braços abertos, como que recepcionando os que chegam. As duas colunas no fundo do Templo marcam sua posição. A seguir, entre as colunas próximas ao trono, vê-se o arcebispo. Como chefe máximo da Igreja, a ele coubera sagrar e coroar o

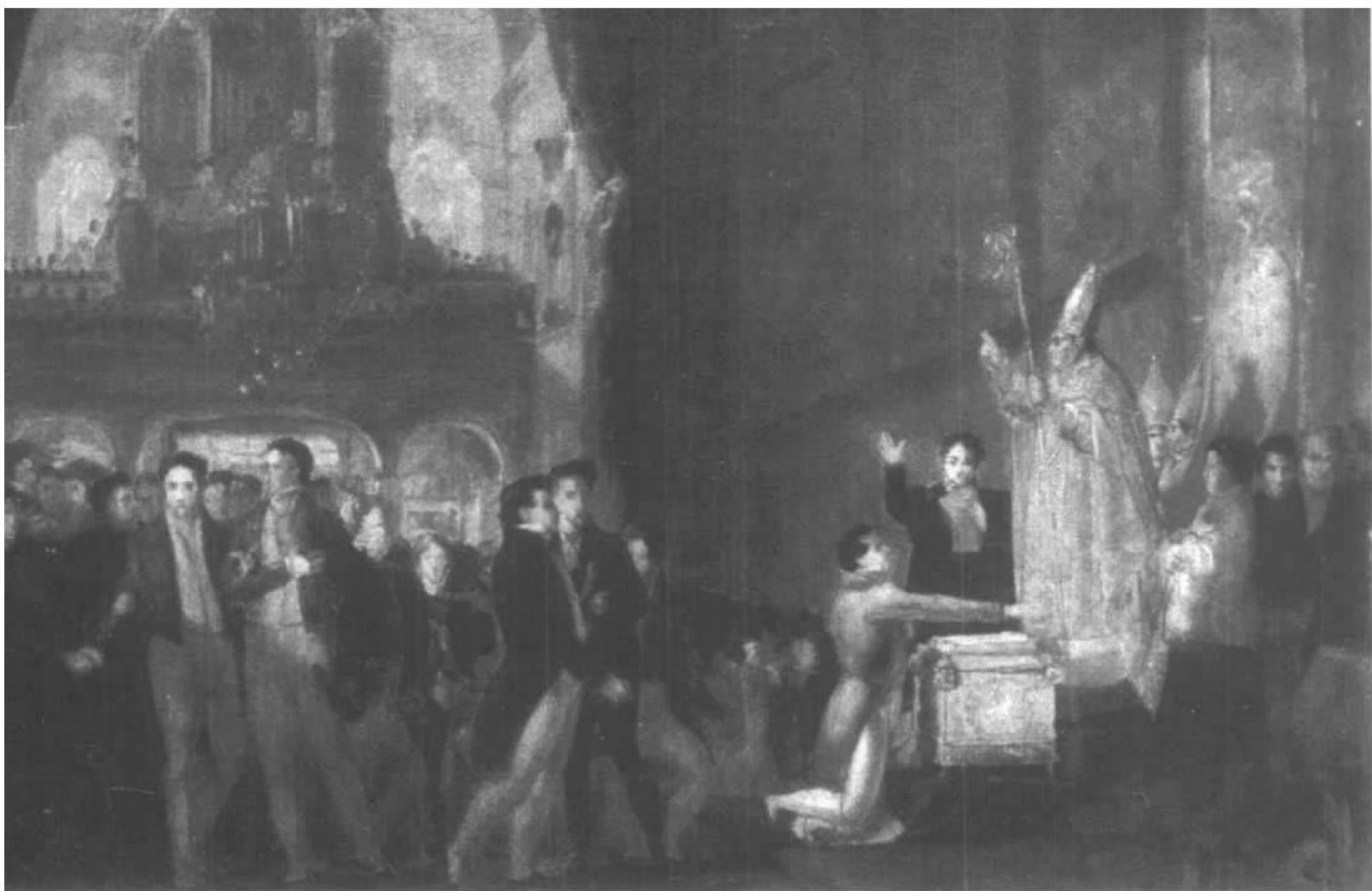


Figura 3 – Estudo para Regência trina permanente, *ost*, 30,5 x 44,5 cm. Acervo Museu Imperial de Petrópolis

monarca. O jovem D. Pedro, representado como um homem imponente, está isolado dos demais. Sua figura é flanqueada por outras colunas, tendo por trás o trono e o enorme dossel. A luz dourada que cai do fundo do quadro cobre objetos e personagens, reforçando a pompa do cerimonial.

A coroação de reis e rainhas possui uma longa tradição iconográfica, com a qual Porto Alegre certamente procurou dialogar. A primeira obra que pode ter influenciado o artista é de seu mestre Debret, o quadro *Sagração e Coroação de D. Pedro I* (Figura2). A obra mostra a capela imperial vista do altar-mor. Em uma suave linha diagonal vê-se o imperador sentado no trono, no topo. Ao acompanhar a escada, que desce da direita para a esquerda, o olho do espectador passeia por uma série de personagens conhecidos, culminando num grupo de notabilidades, que fica parcialmente na sombra. Acima deles, as figuras da imperatriz, D. Leopoldina, e sua filha D. Maria, iluminadas, fazem um contraponto à figura majestática de D. Pedro I.

A influência desta obra sobre Porto Alegre é explícita em seu *Estudo para Regência Trina Permanente* (Figura3). Tendo como cenário a mesma capela imperial, o pintor adota ângulo semelhante, que parte do altar-mor. Aqui também alguns degraus estruturam a disposição dos personagens, organizando a narrativa. Ajoelhado, o brigadeiro Lima e Silva curva-se ante o capelão-mor, conde de Irajá. Atrás dele estão os outros regentes, os deputados José da

Costa Carvalho e João Bráulio Muniz. No canto direito do quadro, em pé, José Bonifácio, tutor de Pedro II na época, tem o rosto voltado para o espectador. Se é explicitamente inspirado na obra de Debret, este quadro também realiza uma inversão do modelo, numa operação significativa dos valores políticos em voga. Na obra de Debret, frei Sampaio está ajoelhado ante o imperador, coroado em todo o seu esplendor. Porto Alegre coloca o bispo no lugar que coubera a D. Pedro. São os regentes, liderados por Lima e Silva, que deverão se ajoelhar diante dele. A sutil diferenciação entre mestre e discípulo esconde uma interpretação semelhante do regime monárquico: o imperador está mais próximo de Deus do que os homens comuns. Só diante dele o representante máximo da igreja se curva.

Contudo, naquele momento a legitimidade monárquica, se não era totalmente infensa ao poder religioso, já começava a se desprender dele. A coroação de Napoleão Bonaparte tornou-se paradigmática deste processo. Ela é, aliás, importante para se compreender o modelo iconográfico seguido pelo próprio Debret: trata-se de *Sacre de l'empereur Napoléon Ier et couronnement de l'imperatrice Joséphine dans la cathédrale de Notre-Dame de Paris* (Figura 4), de Jacques-Louis David. O partido adotado por Debret repete o programa davidiano sob muitos aspectos: a cerimônia da coroação é vista de lado, e perto o bastante para apreender os retratos das principais notabilidades envolvidas.⁵

Porto Alegre parece ter se inspirado não apenas na obra máxima de

Figura 4 – *Sacre de l'empereur Napoléon*, ost, 610 x 931 cm. Acervo Louvre





Figura 5 – Sacre de Charles X à Reims, ost, 514 x 972 cm. Acervo Versailles

David, como também no *Sacre de Charles X à Reims* (1825-29) (Figura 5), de François Gérard.⁶ Seu contato com essas obras pode ter ocorrido de duas formas. Talvez as tenha contemplado pessoalmente, durante os seis anos em que passou na Europa como estudante. Por outro lado, como dono de extensa biblioteca dedicada às artes, o pintor brasileiro também pode ter trazido reproduções litográficas destas e de outras obras européias.⁷

No *Sacre* de David, a longa cruz no centro do quadro, segurada pelo cardeal Caselli, marca o encontro entre dois mundos: o sagrado, à direita, onde está o altar, e o laico, representado pela Corte. Napoleão é o eixo que une estes dois mundos.⁸ Se o aspecto religioso da coroação não pudera ser deixado de lado, como talvez sonhara o jacobino David, o ato do imperador de coroar a esposa evoca o teor revolucionário do regime que se iniciava.⁹ A coroação de D. Pedro II também possui uma cruz erguida quase no centro da representação. A cerimônia é igualmente pautada num encontro entre o sagrado – representado pelo cabido que desfila para o monarca à esquerda – e o dos cidadãos, personificado pelos ministros e representantes do governo que se colocam à direita.

Por outro lado, vários elementos do *Sacre de Charles X*, de Gérard, parecem ter sido repetidos pelo brasileiro: em primeiro lugar, o ângulo levemente enviesado, que dá um efeito diagonal à cena, e não perpendicular, como em David e Debret. Da mesma forma, o gesto largo do bispo, postado no meio da escadaria, aparece nos dois quadros. Nas duas representações, há um caminho que parte da escadaria e termina no centro do quadro, embaixo. Em Gerard,

contudo, os diferentes grupos, que sobem a escada em direção ao rei Carlos X, gesticulam e conversam ao redor da cena principal dão à representação um efeito dinâmico. Já a realização de Porto Alegre é quase hierática.

Ainda que tenha utilizado diferentes modelos, Porto Alegre adota, ao mesmo tempo, soluções próprias: usa como cenário a varanda, e não a Capela Imperial. Com isso, empresta à representação um teor menos religioso. Mais do que os retratos fiéis dos envolvidos ou a apreensão precisa de detalhes, como em David, e menos em Debret, interessa a Porto Alegre representar, sobretudo, sua construção: o edifício projetado por ele, onde transcorreu parte da cerimônia de coroação de D. Pedro. É a varanda, mais do que os personagens, o principal foco de atenção do pintor.

Ora visto simplesmente o como herdeiro legítimo do trono do Império brasileiro, ora comparado a figuras como Napoleão e Carlos X, o jovem Pedro II tinha muitas razões para gostar da obra. Mas não foi isso que aconteceu. Ao contrário, aparentemente, o imperador gostou mais de outra representação: o quadro de mesmo tema feito por François-René Moreau (1807-60).



Figura 6 – Ato da coroação de Sua Majestade o Imperador, *ost.*, 238 x 310 cm. Acervo Museu Imperial de Petrópolis

O êxito de Moreau

Enquanto Porto Alegre apenas iniciava sua obra, um outro quadro era apresentado na *Exposição Geral de 1842*.¹⁰ Trata-se de *Ato da coroação de Sua Majestade o Imperador* (Figura 6), graças ao qual Moreau foi condecorado por D. Pedro II com o Hábito da Ordem de Cristo. O monarca também mandou comprar a obra, que foi colocada na sala do trono, no paço da cidade – justamente o local onde Porto Alegre planejara pendurar sua tela.¹¹

Um artigo publicado um dia antes do fechamento da *Exposição* já indicava o êxito que a tela iria alcançar. O cronista elogiava aquele francês recém-chegado ao Rio de Janeiro, exaltando a “suavidade” e a “harmonia do colorido” de sua obra. Graças a elas, o episódio da coroação ganhara “uma atmosfera misteriosa e trepidante, apropriada à sublimidade da função”.

O texto não está assinado, mas há vários indícios de que o autor era alguém que conhecia bem a vida artística da Corte: os artistas elogiados pelo cronista seriam, por exemplo, os mesmos que foram premiados pelo imperador alguns dias depois. Este e outros aspectos do artigo sugerem que ele foi escrito por Felix-Émile Taunay.¹² Filho do pintor Nicolas-Antoine Taunay, Felix-Émile era professor de pintura de paisagem na Academia carioca, instituição que, desde 1834, também dirigia. Mais do que um detalhe curioso, este aspecto permite perceber não apenas a dinâmica do campo artístico carioca, mas também o lugar que Moreau viria a ocupar nele.

Taunay também foi o idealizador das exposições gerais na Academia do Rio de Janeiro.¹³ Elas foram, durante muito tempo, o único evento artístico da cidade. Por isso, esses eventos constituíam as raras oportunidades em que a maioria dos alunos da Academia podia contemplar de perto a arte e a técnica contemporâneas européias. Além disso, as exposições funcionavam como praticamente único espaço possível para a comercialização das obras de arte, já que o principal mecenas e colecionador da época, D. Pedro II, era seu primeiro visitante. Ao final de cada exposição geral, o imperador distribuía medalhas e condecorações para os melhores artistas, além de conceder, esporadicamente, o cobiçado Prêmio de Viagem. A premiação seguia sempre o mesmo protocolo: uma comissão julgadora encaminhava ofício ao governo indicando as obras que deviam ser premiadas. O governo geralmente acatava essas indicações. A seguir, o ministro do Império – área do governo que tratava dos assuntos de instrução e artes – encaminhava ao diretor um aviso em que determinava, oficialmente, os nomes dos premiados e o tipo de prêmio que

cada um merecia. Era, assim, a comissão julgadora, e não o imperador, que definia quem seriam os premiados de cada exposição geral. Essa comissão era composta por professores da Academia de Artes e coordenada justamente por seu diretor.

Deste modo, a atuação de Taunay no meio artístico carioca extrapolava muito o âmbito do órgão que dirigia. Ele controlava diretamente também as exposições gerais, influenciando não apenas a premiação de artistas como a compra, pelo governo, de obras. Não há exagero em afirmar que Felix-Émile Taunay tenha sido, talvez, a personalidade mais influente da vida artística carioca do Segundo Reinado.

No ano de 1842, o diretor também saiu a campo, divulgando pelo *Jornal do Comércio* os artistas que deveriam merecer a atenção do imperador. Era uma forma de referendar a decisão do júri da *Exposição Geral* daquele ano. Medida talvez mais do que necessária, tendo em vista o que estava em jogo: a compra do quadro da *Coroação*. Seu artigo fornece uma referência bastante explícita ao clima de competição entre os dois artistas:

A delicadeza do pincel, o acabado dos detalhes, a execução admirável da paramenta do clero, a presença dos assistentes, cuja felicidade de legarem seus retratos à posteridade em página histórica de tanto valor *deve meter inveja a muitos que talvez sonhavam e antecipavam esta glória, nos detiveram muito tempo*.¹⁴

A exaltação à obra de Moreau servia também para ironizar outro pintor – Araújo Porto Alegre. Chegado ao Rio de Janeiro há pouco mais de um ano, Moreau conquistara o apoio do diretor da Academia. Talvez por isso tenha fixado residência no Rio de Janeiro, atuando como retratista da Corte e professor do Liceu de Artes e Ofícios.¹⁵ Dedicou-se também à pintura histórica, sendo autor de *David Triunfante* (1843) e também de *Proclamação da Independência* (1845). Mas, ao ganhar o apoio de Taunay e conquistar a honra ser escolhido pelo imperador, Moreau seria impelido à rivalidade imediata com aquele que foi o mais aguerrido inimigo do diretor da Academia.¹⁶

A partir daí, de fato, o antagonismo entre Moreau e Porto Alegre ganharia contornos públicos. Em 1843, Porto Alegre fez críticas violentíssimas ao seu *David triunfante*. A resposta veio em artigo não menos agressivo, assinado por “Brasileiro Nato”.¹⁷ Anos mais tarde, era editado o *Álbum do Pinta-Monos*, publicação com caricaturas ridicularizando Porto Alegre como artista, o que alguns autores atribuem à pena de Moreau.¹⁸

Inimigo da figura mais proeminente do diminuto meio artístico do Rio de Janeiro, Porto Alegre ficaria cada vez mais isolado. A obra de um estrangeiro, recém-chegado à cidade, ganhou o apoio de Taunay e, graças à sua influência, acabou premiada pelo imperador. Contudo, para além das injunções próprias ao campo artístico carioca, é possível encontrar nas próprias obras uma outra razão para a opção de D. Pedro II por Moreau.

A cor e o desenho

Em *Ato de coroação de sua Majestade o Imperador*, aparecem diversos personagens que também foram pintados por Porto Alegre: além do jovem monarca, lá estão as princesas, o bispo primaz, o rei de armas, ministros e dignitários do Império, entre outros. O quadro de Moreau mostra o altar da Capela Imperial, onde os personagens se apertam: no centro estão D. Pedro e D. Romualdo. Formando um semicírculo em volta deles, há um pequeno grupo de notabilidades. Atrás do plano principal, vê-se a tribuna onde estão as princesas com suas damas de companhia. À direita, em traços rápidos, uma aglomeração evoca aqueles que assistiram à cerimônia na igreja.

No mais, os efeitos buscados por Moreau são outros. Ao contrário de Porto Alegre, ele não busca a grandiosidade, o espetáculo. Mostra uma cerimônia íntima, quase caseira. A pompa fica reduzida a alguns detalhes das roupas dos personagens. Também não está interessado na arquitetura da capela. Aqui, mais do que o desenho, são o cromatismo e a luminosidade que mais atraíram a atenção do pintor. Uma suave luz dourada banha o ambiente, aquecendo os matizes da opulenta decoração da capela. A luminosidade criada pelo artista busca um efeito de integração atmosférica à representação. O resultado é um clima espiritualizado, próprio ao teor da cena que transcorre no primeiro plano: a sagração do jovem monarca. Essas características foram notadas pelo cronista do *Jornal do Comércio*:

[...] admiramos a suavidade e harmonia do colorido geral, que alguns talvez culpem de nimiamente transparente e apagado, devendo-se contudo observar que a luz, vinda de cima de pontos opostos, [...] enobrece o local e as figuras em uma atmosfera misteriosa e trepidante, apropriada à sublimidade da função [...].¹⁹

Ao enfatizar mais a cor e a luz, Moreau ocupa um lugar preciso nas correntes artísticas que começavam a dividir, cada vez mais, o universo da pintura oitocentista. O próprio Porto Alegre sugere, no ano seguinte, não

apenas o partido adotado pelo francês, como explicita as diferenças entre ambos. Ao comentar o *Davi Triunfante* apresentado na *Exposição Geral de 1843*, comenta, com ironia, que a obra poderia ser chamada de “arco-íris da exposição”.²⁰ Elogia Ingres e observa que “M. Delaroche abandonou *la couleur* nos seus últimos quadros”. Para o crítico, “*la couleur*” é “a peste maior que tem aparecido, e que tem afastado da senda do estudo do belo tantos homens de gênio”. Após lamentar as imperfeições na anatomia do *Davi*, ressalta que Gros – que fora mestre também de Moreau – “nunca nos ensinou a colorir, o que mais insistia era sobre a construção, sobre o conhecimento da mecânica do corpo humano, e sobretudo o desenho”. Concluindo suas observações mais que severas, Porto Alegre comenta:

Assaz dissemos sobre uma produção que decerto não merecia tão grande análise, mas como ela pode perverter o gosto da mocidade artística, e tem em si o caráter principal da escola romântica, que é a crueza da mescla, o desprezo do estudo anatômico, é do nosso dever rechaçar semelhante peste da pintura histórica, e colocá-la no seu posto, que é o das decorações de botequim ou tabuleras de lojas.²¹

Ao julgar com dureza o quadro de Moreau, o crítico também toma posição entre as correntes que dividiam, naquele momento, a cena artística francesa: uma ainda fiel ao desenho e à pureza da linha davidianos seria liderada por Ingres; a outra, que enfatizava cada vez mais a pincelada, a luz e a cor, partia de Gericault e teve em Delacroix sua manifestação mais notável.²² O crítico aponta uma terceira corrente de sua preferência, ao mencionar claramente seu modelo de pintor: Paul Delaroche.²³ Tal como suas opções filosóficas, também em pintura Porto Alegre evitava radicalismos, admirando aquilo que seria denominado *Juste Milieu*.²⁴ Mas é preciso ressaltar que esse juízo mostra como o pintor estava longe do crítico. Entre a fidelidade a valores tradicionais da arte neoclássica – como a importância da anatomia e a supremacia do desenho sobre o colorido – e a adoção de novas poéticas, Porto Alegre prefere a primeira. Sua adesão à pintura de Delaroche é, sobretudo, teórica.

Sagração e Coroação

No ambiente politizado das artes do século XIX, a pintura de História tinha uma função objetiva: cabia-lhe não apenas servir como testemunho visual, mas como meio de *instrução pública*. Instruir significava mais do que educar – implicava, sobretudo, oferecer princípios éticos e morais, consoli-

dando uma identidade comum.²⁵ Sob este ponto de vista, as telas de Moreau e Porto Alegre difundiam valores radicalmente diferentes.

Tradicionalmente, desde o desaparecimento do rei D. Sebastião, era a cerimônia de aclamação o que marcava o início de cada reinado. Os monarcas portugueses não eram coroados. Ao se tornar oficialmente líder da nova nação americana, D. Pedro I rompeu com essa tradição portuguesa. Além da aclamação, em 12 de outubro, seguiu um ritual religioso inspirado tanto na coroação de Napoleão – seu contraparente – como naquela dos monarcas austríacos. Assim, sua entronização teve duas etapas bem demarcadas: uma cerimônia cívica, em que D. Pedro foi aclamado em praça pública, e uma cerimônia religiosa, de que faziam parte a sagração, a coroação, o sermão e o juramento.

A coroação de D. Pedro II seguiu o modelo paterno, mas também incorporou novos símbolos, copiados da coroação de Carlos X. A festa durou nove dias e teve uma programação rígida, começando com a entrada solene do monarca na cidade. No dia seguinte, D. Pedro permaneceu em casa, para se confessar e comungar. A seguir, em 18 de julho de 1841, houve a aclamação, a sagração e a coroação do jovem imperador. Nos outros dias, espetáculos de gala no Teatro São Pedro e fogos de artifício no Campo de Santana agitaram a Corte, culminando com um baile oferecido para 1.200 convidados.²⁶ Deste modo, o monarca brasileiro misturava a mais antiga tradição monárquica – a da sagração – com o que havia de mais recente no universo político europeu: a idéia de pacto político entre o rei e seus súditos, representada pela constituição. Ou seja, Pedro II era constitucional e sagrado ao mesmo tempo.²⁷ Os pintores tinham uma ampla margem de escolha para realizar seus quadros. Ao optar por diferentes momentos da comemoração, os dois pintores comprometiam-se com projetos políticos específicos.²⁸

Moreau escolheu representar a cerimônia religiosa. D. Pedro II e o bispo ocupam o centro da tela, para onde convergem todos os olhares – dos personagens representados, e também o do espectador. Com esse recurso bastante direto, a mensagem de sua obra é clara. O comentarista do *Jornal do Comércio* apreendeu muito bem o sentido do quadro. Seu mérito viria de sua capacidade de bem representar “o mais solene de todos os atos religiosos, a consagração divina, na pessoa do monarca, de uma entidade humana coletiva de uma nação”.²⁹

Já o episódio escolhido por Porto Alegre é o que se seguiu à cerimônia religiosa. Tal como na representação de Moreau, o bispo primaz também está

lá – mas ocupa um lugar um pouco abaixo de D. Pedro. O cenário é pagão: a igreja é substituída por um templo suntuoso. Na massa de personagens que se comprime no lado esquerdo do quadro, o artista dispõe vários representantes da corte: membros da Câmara Municipal, da Assembléia Legislativa, dos tribunais, os grandes do Império, os juizes de paz, além das princesas, com suas damas de companhia e do corpo diplomático. Destacam-se as cruzes e as mitras dos bispos que estão terminando de desfilar diante do imperador. Quase no topo da escada, o primaz faz um gesto largo. Com o braço apontado para o lado oposto ao que está o trono, e um pé já se projetando sobre o degrau da escada, ele parece convidar o monarca para a próxima etapa do cerimonial: saudar o “*fiel povo*” que se reunira no Terreiro do Paço. Reunindo numa só imagem bispos, corte e políticos, o artista evoca a sociedade como um todo. O corpo político da nação é simbolizado por todos os seus cidadãos. Nesse sentido, um detalhe é muito significativo de como o artista compreende o regime. Na pequena mesa colocada ao lado da escada, estão a Constituição – confeccionada num enorme pergaminho especialmente para a cerimônia – e o missal. Juntos, um sobre o outro, simbolizam o teor da monarquia brasileira. A lei sagrada e a lei instituída pelos homens balizam o poder do monarca. A sagração divina tem de ser referendada pelo pacto com os cidadãos.

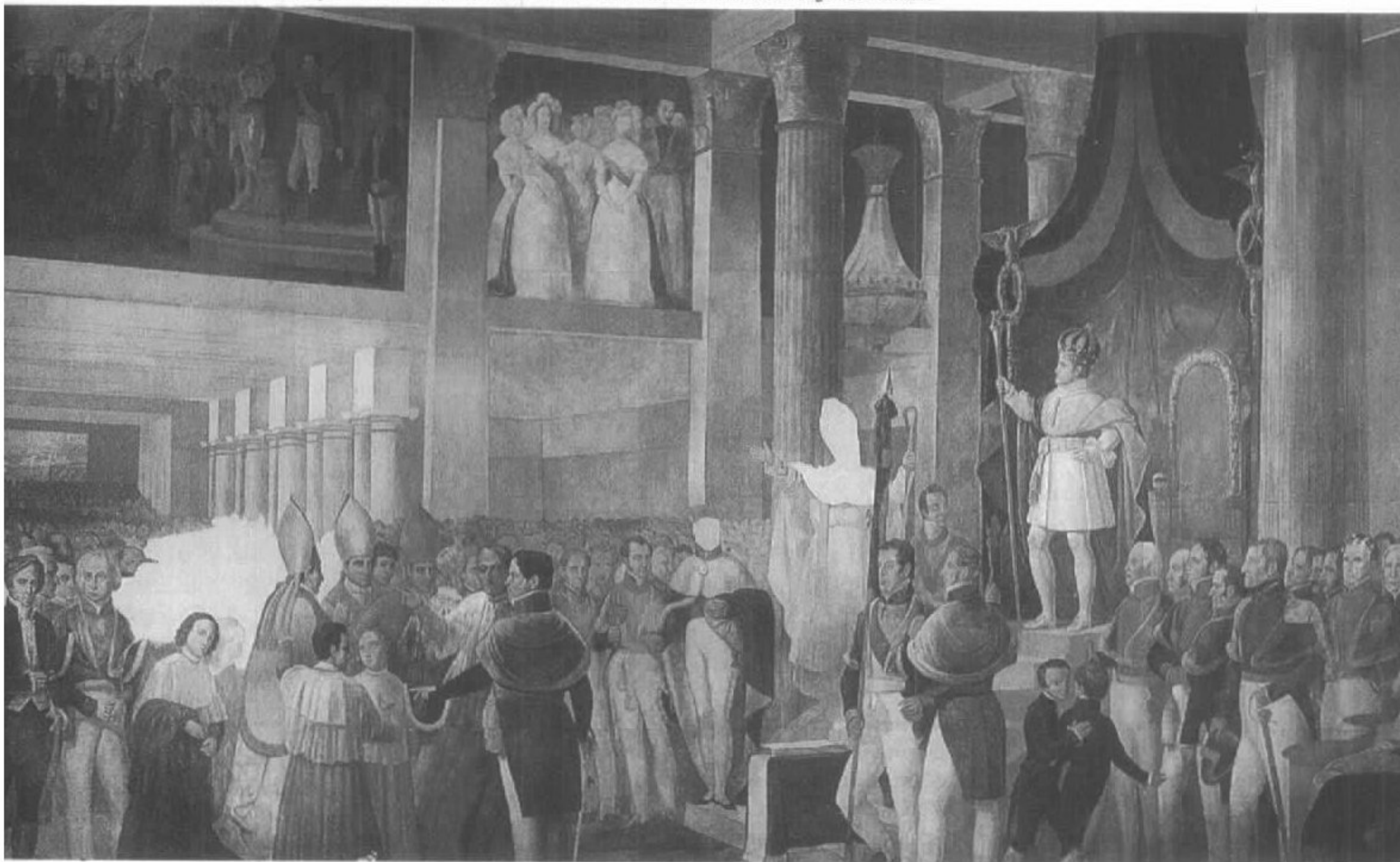
Ao optar pelo quadro de Moreau, D. Pedro II fazia mais do que uma opção puramente estética. Vale lembrar, a propósito, que o quadro selecionado ocuparia um lugar de destaque: a sala do trono. Tratava-se, assim, de escolher o que seria a definição visual do *fato* da coroação, a imagem que, em princípio, sintetizaria o teor da monarquia brasileira para todos os visitantes do paço. Ao representar a cerimônia religiosa, sintetizando-a na relação entre o bispo e D. Pedro – a única ação realizada em todo o quadro, Moreau retoma um tema que remonta à tradição medieval: o poder do rei é conferido por Deus. O pacto da Igreja com o monarca sela um novo momento na História da Nação. É a exaltação da monarquia em seus termos mais tradicionais. Já Porto Alegre, dando ênfase ao aspecto cívico do evento, sugeria também os limites para o poder monárquico: a Constituição, a Câmara dos Deputados e as demais instâncias da política imperial. Representação um tanto incômoda para um monarca que se mostraria cada vez mais voluntarioso com o passar dos anos – e não apenas com os artistas do Rio de Janeiro. Exercendo um poder quase absoluto na escolha de ministros, D. Pedro perpetuaria a fraqueza partidária como forma de controle do jogo político no Império.³⁰

Um Império adormecido

Mas existem outras razões, na própria representação, para D. Pedro ter desprezado a obra de Porto Alegre. Perceptível só na tela inacabada (Figura 7), há um quadro ao lado da tribuna onde estão as princesas. Ele mostra outro episódio da História do Império, popularmente conhecido como “Fico”. Mais um indício das ambições do aluno de Debret: em uma só obra, Porto Alegre apresentava e – mais importante, associava – três criações de sua autoria: a varanda, um dos quadros que a decorava e, finalmente, a própria tela da coroação.³¹ Nesse jogo metonímico, tempos históricos diferentes convivem, a criar e recriar a simbologia de um novo país. O quadro do “Fico” vincula a decisão de D. Pedro I de ficar no Brasil ao reinado de seu filho, enunciando um ponto inicial para uma monarquia “brasileira”. Com suas colunas e decoração monumentais, a varanda é o cenário perfeito para a nova tradição, que, inaugurada pelo pai, é revivida e reelaborada pelo filho. Finalmente, o quadro da coroação marca o encontro entre o passado e o presente do Império.

Na representação, D. Pedro olha fixamente para o quadro do “Fico” – sinal da importância desse elemento na representação. Alheio ao que

Figura 7 – Coroação de d. Pedro II, ost, 743 x 485 cm. Acervo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro



está acontecendo, não nota o cortejo, nem a pompa da cerimônia. Curiosa maneira de mostrar um monarca que inicia um reinado: em vez de encarar seus súditos, ele olha para o passado.

A exemplo de Debret e do mestre David, Porto Alegre quis fazer de seu quadro não apenas uma lembrança do *fato* histórico, mas também um registro do evento que ele mesmo testemunhara. A tela final traz os retratos de pelo menos 24 notabilidades do governo e da corte. No centro, o mordomo Paulo Barbosa da Silva tem grande destaque. Perto dele está Aureliano de Sousa Coutinho, segurando a insígnia do globo.

Barbosa foi o mestre de cerimônias da festa da Coroação. Foi ele que convenceu o imperador a chamar Porto Alegre para coordenar a preparação da festa. Foi também ele que pediu que o pintor preparasse a tela da coroação. Assim, nada mais natural que Porto Alegre desse destaque para seu mecenas. Naquele momento, contudo, Barbosa era mais do que isso: desde que assumira o cargo de mordomo imperial, em 1833, todo e qualquer contato com o jovem imperador tinha que passar pelo seu aval e de seu grupo político, do qual Aureliano também era um dos líderes: o chamado Clube da Joana.

O grupo, mais tarde também chamado de “Facção Áulica”, foi um dos articuladores da antecipação da maioridade. Seu poder baseava-se no controle sobre o paço e os que viviam nele, e fundamentalmente na ascendência que Barbosa e Aureliano detinham sobre o jovem monarca. Graças à influência sobre D. Pedro, aqueles homens controlaram de perto os desígnios políticos da nação nos primeiros anos do Segundo Reinado.³²

Se os líderes do Clube da Joana ocupam o centro da representação, aquele que deveria ser seu protagonista fica em segundo plano. Parado em frente ao trono, D. Pedro é quase parte do mobiliário. Um objeto de decoração: majestoso, opulento, brilhante, como o resto do ambiente. Mas invisível. Naquele momento, mais do que nunca, o monarca era apenas coadjuvante num jogo em que, apesar de sua importância, não dava as cartas. Nesse sentido, compreende-se por que nenhum dos personagens principais olha para o imperador – com exceção do arcebispo, que, no entanto, não recebe atenção de seu interlocutor.

O malogro do quadro da *Coroação de Pedro II* foi fator determinante para que Porto Alegre abandonasse definitivamente os pincéis, para se tornar o mais penetrante pensador das artes de seu tempo. Apesar do fim melancólico, sua obra mais ambiciosa deve ocupar, ainda que tardiamente, sua posição entre as

mais importantes realizações de pintura histórica do século XIX brasileiro.

Ao criar essa cena curiosa, Porto Alegre acabou fazendo muito mais do que, provavelmente, almejava fazer.³³ Aqui, a pintura histórica excedia o âmbito comemorativo, desnudando os dilemas políticos do início do Segundo Reinado. Não se deve minimizar o desconforto que o quadro poderia provocar em alguns contemporâneos, principalmente naqueles que participavam da vida política do tempo: deputados, ministros, funcionários e, acima de todos, D. Pedro II. Diante disso, talvez se compreenda porque a tela tenha ficado tantos anos guardada num armário do Paço.

Notas

1. Vale lembrar as palavras de Francis Haskell: "Ninguna explicación histórica, por larga que sea, convierte en bueno un cuadro mediocre, pero sí creo que nuestra valoración de que este cuadro, [...] está cargada de un apasionado significado político y de que no es simplemente un melodrama histórico, nos hace, sin duda, mirarlo con un espíritu distinto, un espíritu afín a aquél con el que elogiamos los cuadros clásicos, cargados de forma parecida, de finales del siglo XVIII". HASKELL, Francis. *La elaboración del pasado en la pintura del siglo XIX*. In: *Passado e Presente em el arte y en el gusto*. Madrid: Alianza Editorial, 1989. p. 120.
2. Sobre a posição de liderança de Gonçalves de Magalhães no romantismo brasileiro, cf. CANDIDO, Antonio. *A formação da literatura Brasileira*, capítulo II, v. 2.; HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Livro dos Prefácios*. São Paulo, Cia das Letras, 1996; EVANGELISTA, M. J. D.J. Gonçalves de Magalhães e a estética romântica no Brasil. *Cerrados*, Brasília, ano 1, n. 1, 1992.
3. Varanda Imperial da Coroação. *Jornal do Comércio*, 20 de julho de 1841, apud MACEDO, Francisco Riopardense de. *Arquitetura no Brasil e Araújo Porto Alegre*. Porto Alegre: Universidade UFRGS/Crea, 1984. p. 109.
4. "No meio destes trabalhos e do magistério, perdeu dois escravos e não podia remediá-los, era obrigado a moer as tintas e a mover a escada pesada de que se servia e que tinha 19 palmos de altura com uma base de 24". PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos Biográficos. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, ano 22, n. 120, v. 32, , p. 416-443, dezembro de 1931.
5. Existe certo consenso, na Historiografia, a respeito da influência desse quadro em *Sagração e Coroação de D. Pedro I*. Sobre isso, cf. MIGLIACCIO, Luciano. Arte no século XIX. In: ARAÚJO, Emanuel. *Mostra do Redescobrimento: século XIX*. Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000; SILVA, Valéria Picoli Gabriel da. *A pátria de minhas saudades: o Brasil na viagem pitoresca e histórica de Debret*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAU/USP, 2002; BANDEIRA, Júlio *et alli*. *A missão francesa*. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 2003.
6. A semelhança foi notada por FILHO, Leão. Quadro da coroação de Pedro II por Manuel de Araújo

- Porto Alegre. *Anais do Congresso de História do Segundo Reinado*, Rio de Janeiro, v. 2, 1984.
7. Em 1859, Porto Alegre doou cerca de 40 volumes à biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes. Discuti seu projeto para a biblioteca da Academia brasileira em SQUEFF, Leticia. *O Brasil nas letras de um pintor*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
8. BENOÎT, Jérémie. Disponível em: http://www.histoire-image.com/site/oeuvre/analyse.php?liste_analyse=175. Último acesso em 30 mar.2007.
9. A idéia de representar Napoleão coroando a imperatriz Josefina foi de Gérard. Apud FOCILLON, Henri. *La peinture au XIX siècle*. Paris: Flammarion, 1991, 2 v. p. 36.
10. LEVY, Carlos Roberto Macial. *Exposições gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1990. p. 279.
11. MELO JR., Donato. As exposições gerais na Academia Imperial de Belas Artes no Segundo Reinado. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro-Anais do Congresso de História do Segundo Reinado (Comissão de História Artística)*, Brasília-Rio de Janeiro, v. 1, p. 224, 1984.
12. O autor demonstra conhecer muito bem Academia e seus meandros. Também compara o *Retrato do imperador D. Pedro II em 1835*, de Taunay, ao *Retrato do rei Carlos I*, de Van Dyck. Apud MELLO JR., Donato. As exposições... *Op. cit.* p. 222.
13. Sobre a criação das Exposições Gerais, cf. SANTOS, Francisco Marques dos. Subsídios para a História das Belas Artes no Segundo Reinado – as Belas Artes na Regência. *Estudos Brasileiros*, Rio de Janeiro, v. 9, ano V, p. 16-149, 1942.
14. TAUNAY, Felix-Émile. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 1842.
15. Sobre Moreau e seu irmão Louis Auguste, cf. LEITE, José Roberto Teixeira. *500 anos de pintura brasileira*. Rio de Janeiro: Log On Informática, 1999. CD-ROM. Alguns textos da época referem-se ao artista como Moreaux, nomenclatura adotada por parte da Historiografia mais recente.
16. A rivalidade entre os dois parece ter sido uma herança dos mestres de ambos e remonta à antipatia entre David, primo e mentor de Debret, e Nicolas-Antoine Taunay. Mais tarde, este antagonismo agravou-se, com as disputas entre Porto Alegre e Felix-Émile pelo apoio do imperador e pelo controle da vida artística carioca. Para um histórico do antagonismo entre David e Taunay, cf. TAUNAY, Afonso de E. *A missão artística de 1816*. Rio de Janeiro: IHGB, 1912.
17. Ao qual Porto Alegre respondeu no artigo Uma palavra ao Sr. Brasileiro Nato. *Minerva Brasiliense*, n. 10, v.1, p. 308-311, 15 de março de 1844.
18. Moreau é o autor destas caricaturas para LEITE, José Roberto Teixeira. 500 anos... *Op. cit.* Já um biógrafo de Porto Alegre atribui a autoria do álbum a Barros Cabral. Cf. PARANHOS, Antunes. *Um pintor do romantismo*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1943.
19. *Jornal do Comércio*, 18 de dezembro de 1842. Apud MELO JR., Donato. "As exposições..." *Op. cit.* p. 221.
20. PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Exposição de 1843. *Minerva Brasiliense*, n. 9, v. 1, p. 149, 1844.
21. Ibidem.

22. Sobre o tema, cf., por exemplo, as análises clássicas de FOCILLON, Henri. *La peinture... Op. cit.* e FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. Cf. também CHASTEL, André. *L'Art Français: le Temps de l'Éloquence*. Paris : Flammarion, 1996.
23. Em uma de suas cartas para Vitor Meireles, Porto Alegre sugeriu que ele fosse aluno de Delaroche, "o pintor mais filosófico que conheço". Carta de 6 de agosto de 1855.
24. O termo foi cunhado pela crítica de arte francesa na década de 1830. Sobre a arte do *Juste Milieu*, cf. a interpretação clássica de ROSENTHAL, Léon. *Du Romantisme au Réalisme*. Paris: Macula, 1987. Ver também BLAKE, Nigel; FRASCINA, Francis. As práticas modernas da arte e da modernidade. In: FRASCINA, Francis *et al.* (orgs.). *Modernidade e modernismo – a pintura francesa no século XIX*. São Paulo, Cosac & Naify, 1998. Sobre a influência desta corrente em Vitor Meireles, cf. COLI, Jorge. *A batalha dos Guararapes de Vitor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Tese de Livre-Docência, IFCH/Unicamp, 1996. Sobre a influência da filosofia eclética na geração de Porto Alegre, cf. COSTA, João Cruz. "O pensamento brasileiro sob o Império. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História geral da civilização brasileira* (tomo II: O Brasil Monárquico), v. 3. São Paulo: Difel, 1969. p. 323-342; ROQUE, Spencer Maciel de Barros. *A significação educativa do romantismo brasileiro*: Gonçalves de Magalhães. São Paulo: Grijalbo/ Edusp, 1973.
25. Para uma análise da relação entre a idéia "instrução pública" e a formação do Estado imperial brasileiro, cf. MATTOS, Ilmar Rohloff. *O tempo saquarema*. São Paulo: Hucitec, 1987.
26. Para uma descrição pormenorizada da festa, cf. SANTOS, Francisco Marques dos. Dom Pedro II e a preparação da maioridade. *Estudos Brasileiros*, ano II v. 7, n. 19-20-21, p. 7-140, jul./nov./dez. 1941.
27. Além disso, sua indumentária misturava elementos da tradição européia com alusões à fauna e à flora locais. Apud SCHWARCZ, Lilla. *As barbas do imperador*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 71-84.
28. Mas ambos parecem ter usado a mesma fonte para fazer seus quadros. Trata-se de Disposições para a sagração de S.M. o Imperador. In: BONAVIDES, Paulo. *Textos Políticos da História do Brasil*, p. 63. Disponível em <http://www.cebela.org.br>. Último acesso em 30 mar.2007.
29. *Jornal do Comércio*, 18 de dezembro de 1842. Apud MELO JR., Donato. As exposições... *Op. cit.* p. 221.
30. Sobre o peso excessivo de D. Pedro II no contexto político do Império, cf., por exemplo, HOLANDA, Sergio Buarque de. Do Império à República. In: *História... Op. cit.*
31. Os painéis laterais que ornamentavam as galerias da Varanda representavam o grito da Independência – composto por Porto Alegre e realizado por José dos Reis Carvalho – e o episódio conhecido como "Fico", inteiramente pintado por Porto Alegre. Apud PINHO, Dirceu França. Manuel de Araújo Porto Alegre e o quadro de sua autoria "Coroação de D. Pedro II", restaurado no Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 26, p. 39-54, 1975.
32. A preponderância política de Aureliano e Barbosa sofreria o revés definitivo com a publicação do folheto "A facção Áulica", de inspiração saquarema, em que se denunciava o esquema de poder daqueles homens em torno do jovem monarca. A criação da Presidência do Conselho de Ministros,

em 1847, teria sido a forma encontrada para neutralizar o impacto do folheto sobre a opinião pública. Contudo, como apontou Sérgio Buarque de Holanda, se em 1847 os áulicos são acusados de se servir do imperador, pouco tempo depois já se notava o poder quase absoluto do monarca na escolha dos ministros e seu papel predominante numa política que perpetuava a fraqueza partidária como forma de manutenção do sistema. Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque. *História... Op.cit.* Sobre o quadro político do início do reinado de D. Pedro II, cf. CASTRO, Paulo Pereira de. *Política e administração de 1840 a 1848*. In: HOLANDA, Sérgio Buarque. (org.) *História Geral da Civilização Brasileira*, t. 2, v. 2. São Paulo: Difel, 1978; LYRA, Heitor. *História de D. Pedro II*. V. 1 – Ascensão (1825-1870). Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Edusp, 1977. Abordei detidamente a questão em minha dissertação de mestrado. SQUEFF, Letícia. *O Brasil... Op. cit.*

33. Porto Alegre foi súdito fervoroso de D. Pedro e entusiasta da monarquia como regime político.

Construindo a origem, as virtudes
e os heróis na pintura de História:
o caso da obra *A morte de Estácio de Sá*,
de Antônio Parreiras

Valéria Salgueiro*



RESUMO

O trabalho procura, inicialmente, conduzir algumas reflexões sobre a pintura de História, tendo por fim colocar algumas questões essenciais relacionadas a esse tipo de pintura, tais como o patrocínio, as fontes literárias e as fórmulas artísticas adotadas na obra. Procuramos, então, caracterizar os temas mais explorados pelo pintor Antônio Parreiras (1886-1937) em sua obra – esta, em sua maior parte, realizada em resposta a encomendas feitas por governadores e pelo governo federal na Primeira República (1889-1930) brasileira. A obra de Antônio Parreiras *A morte de Estácio de Sá*, de 1911, é, então, observada, sendo detalhadamente descrita com o objetivo de discutir diferentes níveis de significado decorrentes das escolhas do pintor em sua composição.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura de História, Antônio Parreiras, Estácio de Sá.

ABSTRACT

Constructing the Origins, Virtues and Heros in History Painting: Case Study of the Work, *A morte de Estácio de Sá* by Antônio Parreiras

*The article starts with reflections on history painting, posing some essential questions related to this type of painting, such as patronage, literary sources and artistic biases. It then looks to characterize the favorite themes explored by the painter Antônio Parreiras (1886-1937) in his works, most of which were commissioned by governors and by the Federal Government of Brazil's First Republic (1889-1930). The author then analyzes the work *A morte de Estácio de Sá*, dated 1911, painted in Paris by Antônio Parreiras. The piece is described in detail with the aim of discussing the different layers of meaning underlying the compositional options chosen by the painter.*

KEYWORDS

History painting, Antônio Parreiras, Estácio de Sá.

Introdução

Já tivemos, em outra ocasião,¹ a oportunidade de discutir sobre a versatilidade do pintor Antônio Parreiras (Niterói, 1860-1937). Neste presente trabalho, focalizamos especificamente o Antônio Parreiras pintor de História, observando uma obra sua bastante representativa do gênero – *A morte de Estácio de Sá* (1911) – e buscando desvendar diferentes níveis de significação subjacentes a essa pintura.

A pintura de História é um gênero artístico que se distingue dos demais gêneros no sentido de que, nela, a prioridade da narrativa do acontecimento sobrepõe-se à maestria técnica de valores especificamente plásticos e cromáticos, próprios da pintura. Muito embora os artistas que conseguiram realizar com êxito as duas coisas simultaneamente tenham sido mais admirados e reconhecidos pelo público, no gênero da pintura de História o que é narrado numa imagem é o que mais conta. Isso porque a pintura de História é, essencialmente, uma forma mais sutil, menos direta, de conduzir lições, fornecer ensinamentos morais, exibir paradigmas, sobrepondo-se esse objetivo a outros atributos de uma obra de maior apelo aos sentidos.

Freqüentemente ocupando grandes paredes de museus históricos, e muito utilizada em estampas ilustrativas de livros, especialmente de livros escolares, a pintura de História tem como principal missão estimular a imaginação das pessoas sobre o passado de seu país, ao retratar personagens de destaque e o

*Professora associada da Universidade Federal Fluminense. Doutora em História Social pela USP. Pesquisadora do CNPq em Artes. Professora associada da Universidade Federal Fluminense. Doutora em História Social pela USP. Pesquisadora do CNPq em Artes.



A Morte de Estácio de Sá

povo em ações ambientadas em paisagens identificáveis. Graças a esse tipo de pintura, o sentimento de pertencer a uma nação assume um sentido mais concreto e vívido.² E, de fato, ainda hoje, a pintura de História tem sido um precioso instrumento de construção da auto-imagem das nações e da sua identidade. Esse poderoso instrumento, contudo, merece algumas reflexões.

Primeiramente, pensemos nesse trabalho construtivo da pintura sobre a mentalidade das pessoas e suas consciências. É sabido que um importante objetivo da pintura de História é seu uso ideológico no trabalho de construção histórica das representações coletivas, como, por exemplo, a idéia de nacionalidade. Sabemos também que esse trabalho não é inocente, neutro, mas, ao contrário, realiza-se sob a premissa de uma dada postura ideológica, inevitavelmente indissociável da imagem. Produto da criação e da imaginação, a imagem que a pintura de História gera invariavelmente inclui o que convém ao discurso presumido e descarta o que compromete uma dada mensagem, aquilo que interfere de forma ameaçadora ou contrária sobre o objetivo de quem a encomenda e paga por ela.

Poderes políticos e religiões com freqüência utilizaram a pintura como um meio de persuasão e de alcançar maior prestígio. Podemos traçar essa ligação desde o Oriente antigo, quando as artes exaltaram os faraós em pinturas murais. No Ocidente, o culto do “príncipe”, que se iniciou nas

sociedades de Corte por volta do século XV, gerou um poderoso mecenato e uma arte principesca que valorizou pinturas decorativas com fins edificantes. Com a Revolução de 1789 e a ascensão da nacionalidade, a religião da pátria sucedeu a religião do príncipe, numa arte para divulgar idéias e transmitir palavras de ordem,³ como em *A liberdade conduzindo o povo* (1830), do pintor francês Eugène Delacroix (1798-1863). Sendo um gênero de arte eminentemente político e destinado a cumprir uma função de glorificação e de propaganda de regimes, governantes e grupos sociais, um alto nível de idealização costuma circunscrever a representação dos acontecimentos visualmente narrados e seus protagonistas, como não é difícil de imaginar.

Pelo fato de se basear em documentos escritos, objetos ou imagens de épocas passadas, é freqüente a idéia de que a pintura de História desfrutaria da autoridade do testemunho e, assim, de veracidade, mas essa é uma premissa equivocada. A experiência indica que não há pintura de História inocente, desprovida de intenção. A começar por sua dependência da Historiografia – esta, em si mesma, tendenciosa no culto à memória dos “momentos marcantes” e no esquecimento dos “momentos inconvenientes”, registros e omissões influenciados pela ação e a interferência de governantes, instituições do Estado, organizações religiosas, a imprensa e grupos sociais organizados.

Ao lado do problema da fonte historiográfica, temos também o problema da seletividade que a pintura em si mesma, como atividade criativa, sempre faz. Nem todos os objetos e pessoas integrantes da composição de uma imagem precisam ter estado necessariamente reunidos naquele momento do passado visualmente narrado pelo pintor de temas históricos, e é bem freqüente esse gênero de arte reunir tempos e lugares distintos numa mesma imagem. Esse jogo de inclusões e exclusões faz com que a pintura de História seja sempre bem complexa e exprima uma dada interpretação – do artista, do segmento social ao qual ele pertence, daquele que lhe fez a encomenda da obra.

A pintura é sempre uma representação e, por isso, jamais será um duplo do real. Mas, quanto mais imaginação e fantasia forem apresentadas numa imagem, tanto mais necessário se fará que as formas pareçam reais e, assim, convincentes das metáforas veiculadas, das alegorias construídas e demais posturas discursivas. Mas o tratamento naturalista das paisagens que ambientam uma cena, assim como o realismo na representação de pessoas e objetos, só

fazem contribuir para o equívoco de tomar o realismo formal de uma imagem por realidade factual. Muitas pessoas tendem, assim, a perceber os recursos técnicos da representação visual – o desenho primoroso da forma, a perspectiva, o modelado do claro-escuro – como indícios de uma suposta verdade do acontecimento histórico em si e da maneira como ele é apresentado no quadro, o que faz com que o realismo visual, tão importante na pintura de História, seja sempre um fator problemático em sua significação.

É fato também que, como imagem artística, a pintura exerce um forte apelo ao sentido da visão, trabalhando os aspectos mais essenciais da linguagem visual – a forma e a cor, influenciadas pela luz. Junto à sedução que esses elementos exercem sobre as pessoas, contudo, vão sendo transmitidos também outros tipos de significação, nem sempre captados de forma consciente pelo espectador. Posturas e gestos do corpo, características das vestimentas, objetos e pessoas presentes (ou ausentes!), a caracterização do ambiente da cena, a ação seletiva da luz revelando ou ocultando – todos esses aspectos, à primeira vista tão “naturais” numa pintura, acabam por realizar um trabalho sutil em maior ou menor grau sobre a consciência das pessoas, que, despreocupadas, nem sempre o percebem. O próprio pintor Antônio Parreiras admitiu esse potencial de encantar da arte, ao afirmar que “a pintura histórica é um livro que pode ser lido mesmo pelos que não sabem ler, e de incisiva e duradoura retenção espiritual”.⁴

Com essas considerações, e levando em conta que a pintura de História como imagem não possui hoje a mesma importância social que teve no passado,⁵ pode-se admitir que seu interesse atual reside muito mais na forma como ela apresenta um acontecimento histórico do que no acontecimento em si mesmo. Como costuma acontecer, além da tradição artística, e das opções estritamente pessoais dos artistas e dos mecenas, a pintura carrega consigo a complexidade do gosto e das idéias de seu tempo, ou seja, das demandas estéticas às quais busca oferecer uma resposta dentro do jogo social, no qual também a arte está inserida, por reconhecimento e poder. É nesse lado da pintura de História, ainda pouco explorado por nós, que talvez resida o maior interesse atual desse gênero de arte e o grande desafio de ver criticamente imagens em livros didáticos e em museus históricos.

Antônio Parreiras como pintor de História

A partir de seus trabalhos nas obras de reforma do Palácio do Catete,

no início do século XX, quando este edifício estava sendo preparado para ser a sede do governo federal, o pintor niteroiense Antônio Parreiras passou a produzir um razoável número de telas de pintura de História, em resposta a encomendas de governadores dos diversos estados da jovem República Federativa do Brasil. A obra *A conquista do Amazonas* (1907), para o Governo do Estado do Pará, foi a primeira dessa série de trabalhos, tal como informado pelo próprio pintor em seu manuscrito explicando os fatos e personagens e como se compunham seus quadros históricos.⁶ Ele não teve uma abundante produção de temas históricos sobre sua região de origem, como, por exemplo, o fez de Benedito Calixto (1853-1927), com suas telas de São Vicente e do litoral paulista, obras narrativas dos primeiros anos da colonização portuguesa da costa brasileira. No entanto, pode-se sem erro afirmar que foi ele o artista que de forma mais pulverizada pelo país produziu pinturas de História em resposta a encomendas oficiais.

Que temáticas explorou o pintor em suas pinturas de História? Como observou Campofiorito, Antônio Parreiras “encontra inspiração nos grandes movimentos pela libertação, na presença do colonizador egoísta e no sacrifício dos bandeirantes”⁷ – temas que o ensino e os concursos na Academia Imperial de Belas Artes haviam evitado em sua época de ouro, os anos de 1870, e que a República veio a valorizar. Concordamos com Campofiorito, quando afirma que, mais que uma opção do pintor, o momento favorecia a escolha daqueles temas – aos quais poderíamos acrescentar também um generalizado culto indianista, que Parreiras, tardiamente, assumiu também em sua obra artística. Focalizando momentos das histórias regionais e cultivando heróis investidos de coragem, inconformismo e patriotismo, sua obra construiu imagens para o Brasil de todas as partes.

Contratos de pintura existentes no acervo do Museu Antônio Parreiras documentam a maior parte das aquisições oficiais de obras do pintor, às quais se somam obras importantes que executou, mas para as quais são desconhecidos contratos escritos. Sabemos também de pinturas que executou por sua própria conta, para oferecê-las, depois, a algum eventual interessado. Sua obra de pintura de História está dispersa pelo país, atestando sua significativa inserção no trabalho coletivo de construção de uma visualidade republicana brasileira ávida por forjar heróis e fornecer exemplos edificantes. Como exemplo do repertório das rebeliões coloniais, podemos citar as pinturas *Frei Miguelinho*, *José Peregrino*, *Felipe dos Santos* e *Jornada dos Mártires*. Também

o tema da fundação foi bem explorado pelo pintor, como, por exemplo, em *Fundação de São Paulo*, *Instituição da Câmara Municipal de São Paulo*, *História da Cidade do Rio de Janeiro*, *Araribóia* e, até mesmo, *Conquista do Amazonas*, obras que visavam forjar um discurso construtor da origem e do passado da nação. *A morte de Estácio de Sá*, para a qual nos voltamos neste trabalho, inclui-se nesse conjunto de obras ditas “inventoras de tradição”, como seriam chamadas por Eric Hobsbawm.⁸ Por meio dela, podemos explorar diversos aspectos da pintura de História de Antônio Parreiras.

Que artistas inspiraram Antônio Parreiras em sua pintura de História? Apesar de não possuir a formação artística acadêmica dos pintores de História, e de não dominar a forma tal como outros pintores brasileiros – por exemplo, Vitor Meireles (1832-1903) e Pedro Américo (1843-1905) –, Antônio Parreiras viveu muitos anos na Europa e estava familiarizado com os recursos e as técnicas da imponente pintura francesa de História. Esse gênero teve um esplêndido desenvolvimento na França do século XVII até meados do século XIX, numa arte altamente idealizada e voltada para atingir o coração do público, envolvendo-o emocionalmente nos temas selecionados. A obra de Antônio Parreiras focalizando a morte de Estácio de Sá, que observamos neste presente trabalho, em boa dose evoca a atmosfera eloqüente de algumas pinturas do francês Jacques-Louis David (1748-1825), como a *Morte de Sócrates* (1787) e a *Morte de Marat* (1793) – pinturas que tratam da morte de heróis e de martírios, concebidas para conduzir lições morais e explorar o eterno tema das virtudes da coragem e do amor às grandes causas.

A morte de Estácio de Sá

A obra *A morte de Estácio de Sá* foi uma encomenda do prefeito do Distrito Federal em 1909, Inocêncio Serzedelo Corrêa. Ela integra o acervo do Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro e se encontra atualmente no Palácio Guanabara, sede administrativa do Governo do Estado do Rio de Janeiro. Impregnada de retórica e com um forte senso de teatralidade – como, aliás, é usual na pintura de História –, a obra busca registrar visualmente o instante da morte de Estácio de Sá, ferido em luta pela expulsão de conquistadores franceses e índios tamoios das terras banhadas pela Baía da Guanabara.⁹

Na capital da França – então o principal pólo da cultura artística européia –, o pintor viveu vários períodos de sua carreira artística, interrompidos com ocasionais vindas ao Brasil, e foi lá que *A morte de Estácio de Sá* – como

muitas outras obras suas – foi executada. Durante essas vindas ao país, o pintor aproveitava para fazer contatos com pessoas influentes do governo federal e dos Estados para que lhe fizessem encomendas de obras que seriam exibidas em prédios públicos. Ao pintá-las, o pintor gostava de informar na tela que trabalhava na capital francesa – no canto inferior direito, entre sua assinatura e a data de 1911, lê-se a palavra “Paris” –, acreditando, talvez, que isso lhe renderia uma recepção pública mais favorável e respeitosa ao seu trabalho.

É o próprio pintor Antônio Parreiras quem nos fornece uma descrição do quadro:

A ação se passa na cabana, ou rejupá, feita de pau-a-pique coberta de sapê, residência de Estácio de Sá, situada no morro de São João, outrora Cabeça de Cão ou Cara de Cão.

Em tosco leito, agoniza o valente sobrinho de Mem de Sá, ferido no primeiro ataque de Ibiraguaçu-mirim, em 20 de janeiro de 1567, vitimado pela gangrena consecutiva à erisipela da face,, devido a uma flechada.

Junto ao leito e do lado esquerdo do observador, está José de Anchieta, que contava então quarenta e cinco anos. [Este] tem entre suas mãos, as mãos de Estácio de Sá (retrato).

Aos pés da cama está Mem de Sá (retrato).

No meio da tela [está] Araribóia.

Ao fundo, impedindo a entrada de selvagens, Manoel da Nóbrega os faz, de joelhos, recitar orações.

Do lado direito do observador está Correa de Sá, depois sucessor de Estácio de Sá, o bispo D. Pedro Leitão, Cristóvão de Barros, futuro governador do Rio de Janeiro, depois José Adorno, João de Prose, Cristóvão Monteiro, Francisco Rodrigues, Estevão Peres, Aires Fernandes e Martins Namorado.

Ao lado de Anchieta está D. Antônio de Mariz Coutinho, o qual figura como destaque no *Guarani*, de José de Alencar.¹⁰

É interessante observar que, para alguns personagens, o pintor acrescenta a palavra “retrato” entre parênteses, sugerindo, assim, que eles exibem seus verdadeiros traços fisionômicos e que, desse modo, sua pintura é mais “verdadeira”. Mas a obra nos apresenta um número bem maior de questões do que essa improvável veracidade fisionômica, se levarmos em conta a distância de tempo entre o acontecimento e a pintura aqui tratada. Como é possível perceber, a cena se encontra representada em profundidade, com o espaço

se desdobrando em direção ao infinito, de acordo com as convenções renascentistas de representação pictórica do espaço. Segundo essas convenções, o espaço é marcado por planos e distâncias, tendo como premissa a idéia de espaço infinito, e nele aparece com clareza a idéia de interior e exterior. O olhar que produz a imagem é supostamente o de alguém situado “dentro” da cena que vemos, voltado para o vão de entrada da cabana e, assim, compartilhando-a como um *insider*. O espaço que está “fora” do acontecimento, focalizado na frente, é o espaço da natureza de luz, vegetais, montanhas e muitos índios – o espaço da cultura nativa, ou dos “selvagens”, conforme o pintor Parreiras descreve.

Nessa organização do espaço, a idéia de limite é objetivamente marcada pela figura do padre jesuíta Manoel da Nóbrega, posicionado no vão de entrada da cabana, “impedindo a entrada dos selvagens”, conforme descrição do pintor. Bloqueando o acesso dos nativos ao momento reservado aos “civilizados”, Nóbrega obriga-os a rezar. Assim, os índios participam da cena “de fora”, de cabeça baixa e “recitando orações”, e sequer conseguem ver o leito de Estácio de Sá, que se encontra de costas para o espaço exterior. Da forma como os índios estão representados, calmos e “rezando”, sinalizam-nos que assimilaram as práticas do colonizador de bom grado. A participação dos índios na cena investe-se, assim, de vários significados “não naturais”, embora representados com a maior naturalidade, já que foram apagados quaisquer sinais de conflito. Sua posição externa à cena constitui, na verdade, uma metáfora de sua posição social: do lado de fora da cabana, e tendo à frente o empinado padre Nóbrega a lhes barrar o acesso, evidenciam seu lugar como subordinados, numa sociedade em que as regras do jogo são estabelecidas pelo colonizador português.

Observamos também uma flagrante ausência de caracterização das fisionomias dos índios, que são tratados no quadro como grupo étnico, simplesmente identificado por sinais de raça e costumes, ainda que pouco visíveis. A distância com relação ao suposto observador, aliás, justamente facilita essa abordagem, digamos, “geral” dos índios, um tratamento bem diferente daquele empregado nas figuras vistas de perto, de dentro da cabana. Vê-se, assim, que a pintura dispõe de recursos genuinamente artísticos – por exemplo, a organização do espaço real no espaço pictórico da tela, as distâncias etc. – que podem contribuir para uma dada direção na abordagem do tema, enfatizando alguns aspectos, suprimindo ou minimizando outros. Em conjunto com a luz,

e orientada por premissas ideológicas específicas, a distância classifica e hierarquiza, sem, contudo, parecer ao espectador que o faz. Assim, as mulheres nativas, apesar de estarem ao longe, permitem ser vistas em seus corpos nus, com o sexo coberto por suas mãos em oração, um recurso utilizado pelo pintor para compatibilizar os costumes dos nativos com os pudores da Igreja e para não chocar o público nem ferir sensibilidades.

Observando agora o interior da cabana, percebemos claramente duas linhas de força da composição. Trata-se de duas diagonais imaginárias comandando o olhar do espectador do quadro de fora para dentro. Uma delas desenvolve-se à esquerda, partindo de Mem de Sá, sentado na frente, e passando pelo corpo deitado de Estácio de Sá. A outra parte dos pés do grupo de homens à direita, passando pela perna iluminada da índia caída no centro do quadro. As duas linhas se encontram no centro do corpo do índio Araribóia, que está de pé, fechando um triângulo imaginário cujo vértice é o peito do índio. Seu corpo de braços cerrados sobrepõe-se justamente a esse ponto espacialmente forte da composição, que divide o espaço interno da cabana em duas metades: uma à esquerda, outra à direita do índio. Como consequência dessa estruturação formal do quadro, a presença de Araribóia torna-se tão forte na cena que fica inevitável penetrar no espaço interno da cabana, ao menos no primeiro instante da inspeção, por outra direção que não a frontal, entre as duas diagonais. O olhar é, desse modo, “puxado” para a figura do índio e o fundo de luz por detrás dele; só depois, então, é que retorna para a cabana, em busca de outra destinação.

O lado esquerdo da cena: morte e glorificação

A cabana do quadro por suposto localiza-se no Rio de Janeiro, entre os morros do Pão de Açúcar e Cara de Cão, na região da Praia Vermelha, onde Estácio de Sá fundou a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, em 1º de março de 1565. Dentro dela encontra-se Estácio de Sá deitado em seu leito de morte, com a idade aproximada de 24 anos.

A construção rústica e precária remete ao núcleo inicial da cidade, antes de sua transferência para o Morro do Castelo por Mem de Sá, em 1567, em sequência à expulsão dos franceses e à morte de Estácio de Sá.¹¹ A figura idosa de Mem de Sá se destaca na imagem, sentada junto ao leito de Estácio de Sá. O então terceiro governador-geral do Brasil, com sua barba e cabelos brancos caídos, e seu porte curvado para frente, reforça a atmosfera de tristeza apro-

priada ao assunto. Sua expressão reflete a apreensão que a morte de Estácio de Sá inevitavelmente lhe trazia, pois perdia ali um homem de sua família e de sua inteira confiança no governo do núcleo de povoamento da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. O posto deixado livre por Estácio de Sá era da maior importância estratégica para o projeto de adentrar o litoral, a fim de implantar uma agricultura agroexportadora e buscar metais preciosos.¹²

Em seus últimos momentos, Estácio de Sá tem a cabeça voltada para a direção de Anchieta, que, ao lado de Antônio Mariz,¹³ segura sua mão dando-lhe os últimos sacramentos. Coberto até a altura do peito, Estácio de Sá encontra-se em suas vestimentas habituais, o que, juntamente com a ordem e a limpeza de seu leito, imprime-lhe dignidade no momento extremo de seu sofrimento e morte. O gesto de Anchieta e de todos os demais à sua volta é pleno de afetividade: Antônio Parreiras sabia que, para que Estácio de Sá ficasse na memória do público como fundador do Rio de Janeiro e patriarca da cidade, era necessário que ele parecesse querido e que sua morte fosse sentida com dor pelos presentes. Esse é um exemplo do trabalho de “construção” da pintura de História, que não se limita ao registro frio, simples, mas o faz sob a premissa do potencial de apelo psicológico e afetivo da imagem.

É importante perceber aqui como, apesar da crueldade da investida que acabou levando seu próprio chefe à morte, a composição da obra *A morte de Estácio de Sá* trabalha para despertar, ao mesmo tempo, um sentimento de perda e de simpatia por ele. Sua representação no quadro, moribundo e morrendo, coloca-o como vítima dos índios, que, na verdade, apenas lutavam por suas terras e por se manterem livres. O momento escolhido pelo pintor para representar Estácio de Sá potencia a dramaticidade do episódio ao máximo, sendo a tensão dos últimos momentos estratégica para que o público sintasse compartilhando sua dor e sofresse com ela.

Quanto à luz, a seção que contém a cena representativa da morte de Estácio de Sá é a menos iluminada do quadro. O sombreamento imprime uma atmosfera de gravidade ao leito de Estácio de Sá, impedindo, ao mesmo tempo, que se façam muito visíveis os sinais da derrota do colonizador e de um choque visual que a ferida em seu rosto causaria sobre o público, o que, inevitavelmente, acabaria também por denotar a bravura indígena e sua reação à conquista e à colonização portuguesas. Antônio Parreiras faz uso de uma paleta restrita a um reduzido número de cores, explorando seus tons escuros e poucos matizes. Essencialmente, nessa porção do quadro dominam

os marrons e os verdes, salvo em uma pequena porção ou outra, nas quais valores tonais mais elevados servem para identificar objetos mais significativos ao sentido da obra. É o caso, por exemplo, dos objetos ao pé do leito de Estácio de Sá, sobre o chão de terra batida da cabana, por trás da cadeira de Mem de Sá, num arranjo formado pela espada de Estácio de Sá, uma parte de sua armadura de ferro, e seu manto vermelho escuro. Os objetos reunidos trabalham para glorificá-lo, graças às virtudes que evocam: a espada e a armadura aludem a sua coragem, valentia e determinação, e o manto, ao seu poder. Essas qualidades, na concepção do quadro, tornam-se objeto de admiração e respeito ao serem evocadas no ambiente flagrantemente simples da rústica e precária cabana.

O lado direito da cena: 'unidos na batalha e nos lucros'

Do outro lado da cena, no interior da cabana, à direita, os homens rezam, ajoelham-se ou simplesmente olham para baixo. Mais próximos do espectador do quadro, alguns deles apresentam marcas do combate recente em seus corpos. O homem da ponta tem sua perna direita enfaixada, enquanto que o seguinte apresenta uma atadura de pano branco manchado de sangue ao redor da cabeça. Sendo os ferimentos sinais importantes no discurso liberado pela imagem, o pintor tornou-os mais visíveis justamente nesses personagens mais próximos, para que não passassem despercebidos de forma alguma pelo público. Fica assim patenteado, nesses detalhes cuidadosamente trabalhados, que o pintor se esforçou em transmitir a idéia do colonizador como vítima, ferido em combate.

Mas quem são todos esses homens à direita, e o que significa a presença deles na imagem? Os personagens são apresentados por seus nomes pelo próprio artista na descrição da obra acima mencionada. Possuem identidade, portanto; ao contrário dos índios. O primeiro da ponta é Salvador Correa de Sá, sucessor de Estácio de Sá no governo da capitania do Rio de Janeiro e que, não por acaso, está mais visível na frente, com seu traje mais elaborado que o dos demais. A decisão do pintor de apresentá-lo com o ferimento na perna, longe de ser inocente, busca sinalizar que ele participou da luta e, por sua coragem e valentia, merece o cargo de sucessor de Estácio de Sá, o que de fato ocorreu.

A idéia de apresentar sucessores em seqüência na cena tem a importante função de imprimir um senso de processo e continuidade histórica à narra-

tiva visual do quadro. Assim, Cristóvão de Barros, então futuro governador (1573-1575) do Rio de Janeiro na sucessão de Mem de Sá, está postado em seguida a Salvador Correa de Sá, este sucessor de Estácio de Sá em 1568.¹⁴ Ambos estão bem visíveis, posicionados logo na frente, e evocam, no quadro, a ligação das lutas de expulsão com a implantação da burocracia administrativa e o estabelecimento de empreendimentos agrocomerciais na então Colônia. A seguir, encontra-se o bispo D. Pedro Leitão, destacado em seus trajes de serviço religioso e com o texto bíblico em suas mãos, conduzindo as orações pela alma de Estácio de Sá.¹⁵ Outros personagens se seguem do lado direito do quadro, sempre ligados entre si por sua participação nos ataques aos franceses e aos índios, e por serem recompensados pela coroa portuguesa com cargos e terras, como José Adorno, João de Prose, Cristóvão Monteiro, Antônio Mariz, Estevão Peres, Aires Fernandes e Pedro Martim Namorado.¹⁶

O centro: História e mito

Olhando agora para o centro do quadro, deparamo-nos com Araribóia¹⁷ e a índia caída em prantos ao seu lado. A iluminação por detrás de seus corpos nus imprime um grande senso de vitalidade à cena, em franco contraste com a sombria agonia da morte de Estácio de Sá, do lado esquerdo. Aí as cores tornam-se também mais quentes e claras. O corpulento índio encontra-se de pé, com expressão grave, olhando para baixo, contemplando a flecha envenenada que atingiu Estácio de Sá, levando-o à morte, e que se apresentava quebrada, numa metáfora do inimigo derrotado.¹⁸

Mas o que teria levado o pintor a representar com tanto destaque o índio Araribóia no quadro, centralizando-o na cena?

Antônio Parreiras havia pintado pouco antes, em 1909, o quadro *Martim Afonso de Souza, o Araribóia – Fundação da cidade de Nictheroy*,¹⁹ atendendo uma encomenda oficial feita em 1907 pelo prefeito de Niterói, João Pereira Ferraz. Encontrava-se, por isso, bastante envolvido com a mitologia em torno do índio Araribóia, particularmente cultivada na cidade de Niterói, cidade natal do pintor.²⁰

Parreiras poderia ter tomado uma posição crítica frente ao mito Araribóia? Poderia, por exemplo, ter-lhe negado a aura mítica que o envolveu, não o destacando tanto no quadro? Certamente, o pintor poderia ter até mesmo omitido o índio, que, segundo algumas abordagens críticas do episódio, não foi um herói, mas sim um traidor, associando-se aos portugueses na luta con-

tra os irmãos tamoios. Mas preferiu manter a visão prevalecente de então, incluindo ainda, com destaque, uma índia ao seu lado.

Entendemos que o indianismo que marcou a transição do Império para a República desempenhou um papel essencial na inclusão destacada de Araribóia e da índia na obra que analisamos. Suas presenças inserem-se numa onda na pintura, então já descendente, de um culto a mitos nacionais com destaque do elemento nativo, com o qual se buscou construir a identidade brasileira. Esse culto configurava uma forma de idealização do passado no investimento da nação brasileira em estabelecer suas origens e de construir sua identidade sobre mitos, algo que a literatura já vinha fazendo desde meados do século XIX.²¹ Não estando ancorada em fontes historiográficas que a relacionem diretamente ao episódio da morte de Estácio de Sá, a participação da índia na cena pode ser entendida, assim, como uma manifestação da atmosfera romântica de indianismo que Antônio Parreiras e sua época respiravam. Em sua postura dramática, com seu rosto coberto a chorar, ela representa uma espécie de personagem-tipo, ou seja, o primitivo habitante do Brasil, puro e inocente, tal como *O último Tamoio* (1883), de Rodolfo Amoedo (1857-1941), ou *Iracema* (1881), de José Maria de Medeiros (1849-1925). Uma imagem alusiva à personagem Iracema, do romance de José de Alencar, aliás, já havia sido pintada dois anos antes (1909) pelo próprio Parreiras, muito semelhante àquela que vemos no quadro *A morte de Estácio de Sá*. Isso indica como o pintor já vinha há algum tempo participando da prática cultural brasileira de uma abordagem idealizada do elemento nativo.

Do ponto de vista estritamente formal, Antônio Parreiras claramente apoiou-se numa tradição artística acadêmica de representação da figura feminina sob a ótica da sensibilidade romântica. Em ambas as pinturas – *A morte de Estácio de Sá* e *Iracema* –, o físico e a postura das índias claramente evocam a personagem de uma obra do acadêmico Belmiro Barbosa de Almeida (1858-1935) – *Arrufos* (1887) –, que era já bastante conhecida e admirada quando Parreiras executou *A morte de Estácio de Sá*. O artista seguramente conhecia a obra de Belmiro de Almeida, e de certo a apreciava, pois, em 1915, pintou o quadro *Relique Sacré*, formalmente bastante evocativo também do quadro de Belmiro de Almeida. Tal como a mulher em *Arrufos*, as índias das obras de Antônio Parreiras *Iracema* e *A morte de Estácio de Sá* encontram-se desoladas e inteiramente entregues à dor, numa expressão da época denotativa da suposta fragilidade feminina. Se em *Arrufos* a mulher tem, ao seu lado,

uma flor jogada ao chão, em *A morte de Estácio de Sá* a índia tem um adereço de penas coloridas também caído ao seu lado. Ambos os objetos denotam, em seus contextos, um estado de tristeza e abandono tipicamente femininos, contrastante com a postura de seus pares masculinos.

A presença destacada dos dois índios no quadro evidencia, enfim, que a obra *A morte de Estácio de Sá* é, na verdade, uma pintura de muitos significados. Associando o culto indianista à narrativa do acontecimento da morte de Estácio de Sá, o pintor buscou imprimir uma atualidade à representação da morte do fundador da cidade do Rio de Janeiro, trabalhando na obra valores prezados por seu tempo.

Notas

1. SALGUEIRO, Valéria. Uma memória a cores – a trajetória artística do pintor Antônio Parreiras vista por sua coleção no Museu Antônio Parreiras. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 33, p. 87-104, 2001.
2. Sobre o papel da pintura de História na construção do sentimento de identidade nacional na Primeira República (1889-1930) brasileira, cf. SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação – pintura de História e a Primeira República. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 30, p. 3-22, 2002.
3. VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na História*. São Paulo: Ática, 1994. p. 173.
4. PARREIRAS, Antônio. A arte como meio educativo e de perpetuar tradições. *O Estado*, n. 7.823.
5. Pode-se seguramente afirmar que, na Europa, o declínio da importância social da pintura de História se inicia ao final do século XIX. Para Stephen Eisenmann, o declínio do status do gênero da pintura de História se inicia já em meados do século XIX, na mesma proporção em que ascende e conquista o público a pintura impressionista, voltada à abordagem da História Contemporânea, da vida diária, da paisagem e da natureza morta. Cf. EISENMANN, Stephen. The decline of history painting: Germany, Italy and France. In: CROW, Thomas *et al.* (eds.). *Nineteenth Century Art – a Critical History*. Londres: Thames and Hudson, 1994. p. 269-281.
6. Cf. SALGUEIRO, Valéria (org.). *Antônio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos – coletânea de textos de um pintor paisagista*. Niterói: EdUFF, 2000. p. 90-112.
7. CAMPOFIORITO, Quirino. A pintura histórica no Brasil. *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, Escola Nacional de Belas Artes, p. 59, 1955.
8. HOBBSBAWM, Eric J. Inventing traditions. In: HOBBSBAWM, Eric J.; RANGER, Terence (eds.) *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
9. Sobre o episódio da expulsão dos franceses e índios tamoios da Baía de Guanabara, cf. WEHLING, Arno; WEHLING, Maria José C. M. *Formação do Brasil colonial* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005); e CARVALHO, Delgado de. *História da cidade do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro: Secretaria

de Cultura do Rio de Janeiro, 1988).

10. Antônio Parreiras deixou em vida uma relação escrita dos seus quadros de pintura de História de 1907 a 1936, acrescida de uma explicação sobre a composição de cada um deles. Cf. SALGUEIRO, Valéria (org.). Antônio Parreiras... *Op. cit.*
11. A mudança de sítio buscou estabelecer o assentamento urbano do Rio de Janeiro em um local menos vulnerável a ataques, ocupando uma elevação que não mais existe, o Morro do Castelo, arrasado em 1921. Nesta ocasião, os restos mortais de Estácio de Sá que lá estavam foram trasladados para a Igreja de São Sebastião dos Capuchinhos, no bairro da Tijuca, onde ainda se encontram.
12. Mem de Sá envidou todos os esforços junto ao rei de Portugal após a morte de Estácio de Sá, conseguindo, finalmente, no ano seguinte, no dia 4 de março de 1568, transmitir a seu primo Salvador Correa de Sá, representado do lado direito do quadro, o cargo de capitão-mor para governar a capitania do Rio de Janeiro. Vários membros da família Sá, aliás, sucederam-se no governo da capitania do século XVI ao século XVII.
13. Antônio Mariz foi provedor da Fazenda Real, instituição que, pode-se dizer, era a espinha dorsal da administração fazendária da colônia, concentrando um número enorme de funções importantes – arrecadar e fiscalizar impostos, organizar e financiar expedições militares, armazenar armas e munições, reprimir o contrabando, administrar portos, construir obras públicas e navios, entre outras.
14. Cristóvão de Barros, que ajudou Estácio de Sá a combater os franceses e índios, recebeu terras e estabeleceu, ainda no século XVI, um dos primeiros engenhos de cana-de-açúcar no Rio de Janeiro, tendo concedido também diversas sesmarias para colonos portugueses em seu governo. Salvador Correa de Sá, que também ajudou nos combates de 1567, recebeu como recompensa o título de capitão-mor e terras. Já em seu primeiro governo do Rio de Janeiro, de 1569 a 1572 (o segundo foi de 1577 a 1599), foi oficializado o tráfico de escravos africanos, que asseguraria aos proprietários de engenhos mão-de-obra para a lavoura de exportação.
15. Pedro Leitão foi o segundo bispo do Brasil, havendo testemunhado o ato de fundação do núcleo do Rio de Janeiro por Estácio de Sá, em 1565. Ele saiu de Salvador, depois, em 1566, acompanhando a esquadra da missão comandada por Estácio de Sá rumo à Guanabara para o ataque final aos franceses.
16. José Adorno, navegador genovês que conduziu Anchieta e Nóbrega de São Vicente à Guanabara na tentativa frustrada de acordo de paz com os tamoios, tornou-se um proprietário de engenho. Sua família foi importante em São Vicente, tendo sido proprietária do engenho São João, um dos primeiros estabelecidos na região. João de Prosse acompanhou Estácio de Sá na incursão à Baía de Guanabara quando da fundação do Rio de Janeiro, tendo sido nomeado procurador nessa ocasião. Cristóvão Monteiro também ajudou na fundação do Rio de Janeiro e combateu contra os índios e os franceses. Foi o primeiro proprietário de terras na região do Rio de Janeiro, antes mesmo dos combates de 1567, tendo sido nomeado mais tarde ouvidor-mor da Câmara do Rio de Janeiro. Por

haver lutado, foi recompensado com mais terras. Antônio Mariz exerceu o poderoso cargo de provedor da Fazenda Real, tal como Estevão Peres. Este acompanhou Mem de Sá na arregimentação de reforços para a guerra de expulsão dos franceses, de 1567. Aires Fernandes foi contemplado com o cargo de 1º juiz ordinário da primeira Câmara do Rio de Janeiro, que funcionava em sua casa, pois a Casa de Câmara encontrava-se então ocupada pelo governador-geral, Mem de Sá. Finalmente, Pedro Martim Namorado, que já havia sido comandante da esquadra de Martim Afonso de Sousa anos antes, exerceu o cargo de 1º juiz em São Vicente. Na luta de 1567, foi um colaborador de peso para Estácio de Sá e foi nomeado juiz ordinário da cidade do Rio de Janeiro.

17. Sabe-se que Araribóia participou ativamente do episódio de expulsão dos franceses e matança dos índios tamoios. Ele embarcou no Espírito Santo com grande número de índios na esquadra de Estácio de Sá em direção à Guanabara para o ataque final de 1567. Sua arregimentação dos índios temiminós, a quem chefiava, foi essencial para a vitória de Estácio de Sá. Em torno de Araribóia, uma grande mitologia foi construída desde então.
18. Na verdade, Estácio de Sá não morreu imediatamente ao ser atingido no confronto com franceses e índios, mas sim 20 dias depois, com o desenvolvimento de uma infecção no ferimento causado pela flecha. A presença desse objeto bem no centro do quadro é, portanto, um artifício retórico empregado pelo pintor Antônio Parreiras, que cumpre ainda a função pedagógica de lembrar ao público as circunstâncias dramáticas da morte de Estácio de Sá.
19. A obra encontra-se na Prefeitura Municipal de Niterói, no segundo andar.
20. É sabido que o rei de Portugal, D. Sebastião, ficou tão agradecido a Araribóia por sua colaboração com Portugal que lhe concedeu o título honorário de Cavaleiro da Ordem de Cristo, nomeando-o também capitão e oferecendo-lhe uma grande sesmaria, onde Araribóia fundou o núcleo inicial da cidade de Niterói, em 1573. Esse reconhecimento foi incorporado à mitologia em torno do índio, transformando-o em herói, glorificado por sua coragem e altivez, e por ele ter se tornado cristão e recebido o batismo, passando a se chamar Martim Afonso de Souza. Essa visão idealizadora do índio foi a que prevaleceu na historiografia trabalhada pelo Instituto Histórico e Geográfico do Brasil – IHGB, no Rio de Janeiro, e seus congêneres estaduais, construindo uma mitologia em torno de Araribóia presente em textos e iconografia, inclusive nos livros escolares.
21. A obra *A moreninha* (1844), de Joaquim Manoel de Macedo, assim como *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865), de José de Alencar, são paradigmáticas neste sentido: o de perceber o indígena como dotado de uma nobreza natural e ingênua, origem da nação brasileira.

Política e nação na pintura histórica de Pedro Américo e Juan Manuel Blanes

Maria Ligia Coelho Prado*



RESUMO

Neste artigo, pretendo refletir sobre relações entre política, pintura histórica e nação na América Latina da segunda metade do século XIX. A relevância da pintura histórica para a construção da nação e de um sentimento de identidade merece ser destacada no cenário político latino-americano do século XIX. Em meu recorte, tomo dois grandes pintores, um brasileiro, Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843–1905) e outro uruguaio, Juan Manuel Blanes (1830–1901), que produziram uma vasta coleção pictórica. Minha atenção se volta para um quadro de cada um deles, ambos dedicados ao mesmo tema: a independência de seus países. São *O Juramento dos 33 Orientais*, pintado por Blanes em 1877, e *Independência ou Morte*, terminado por Pedro Américo em 1888. Nesta análise, pretendo mostrar as convergências entre os trabalhos dos dois pintores e as particularidades que os distinguem, ao lado de suas preferências políticas. Além das telas, minhas fontes centrais são dois textos que ambos escreveram para explicar sua visão sobre pintura histórica e sobre as vicissitudes na confecção dos quadros.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura histórica, política, nação, Pedro Américo, Juan Manuel Blanes, América Latina.

ABSTRACT

Politics and the Nation in History Paintings by

Pedro Américo and Juan Manuel Blanes

*The article analyzes the relationship between politics, history painting and the nation in Latin América during the second half of the 19th century. The importance of history painting in building national identity is emphasized in the Latin American political scene of the 19th century. Two great painters are chosen: one Brazilian – Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843–1905) and the other Uruguayan – Juan Manuel Blanes (1830–1901) – choosing to analyze two paintings on national independence: *Independência ou Morte* finished by Pedro Américo in 1888 and *O Juramento dos 33 Orientais* painted by Blanes in 1877. The goal is to indicate the similarities and differences between the two proposals and the political preferences of the two painters. Besides the paintings, sources include two texts written by them about their vision on history painting and about their problems in producing the pictures.*

KEYWORDS

History Painting, Politics, Nation, Pedro Américo, Juan Manuel Blanes, Latin America.

Apresentação do tema

Na segunda metade do século XIX, na América Latina, pintura histórica e nação se entrelaçam de maneira exemplar. Arte e política estabelecem diálogos constantes em torno da questão da construção de identidades nacionais. A obra de dois grandes pintores, o brasileiro Pedro Américo de Figueiredo Melo e o uruguaio Juan Manuel Blanes, que deixaram vasta produção pictórica, constituem-se no núcleo de minha reflexão. Do conjunto de seus trabalhos, escolhi fazer um recorte particular, destacando um quadro de cada um deles, ambos dedicados ao mesmo tema: a independência de seus países. Refiro-me à tela de Blanes *O Juramento dos 33 Orientais*, de 1877 (Figura 1), e à de Pedro Américo *Independência ou Morte ou O grito do Ipiranga*, de 1888 (Figura 2). Além das pinturas, minhas fontes centrais para esta análise são dois textos escritos pelos artistas sobre seus quadros, nos quais apresentam sua visão sobre pintura histórica e arrolam as vicissitudes enfrentadas para a confecção das obras.¹

Trabalho o tema proposto de forma comparativa. Para o historiador, como já muito bem indicava Marc Bloch, a comparação é rica em potencialidades e pode contribuir para a reflexão sobre novos problemas e questões, tornando mais fácil a crítica das relações entre fenômenos e mais precisa a formulação de algumas conclusões.² As hipóteses levantadas neste texto são devedoras da perspectiva *blochiana* de que apenas a abordagem da História Comparada pode indicar a existência de um problema inadvertido diante de fenômenos

*Professora titular da Universidade de São Paulo.

aceitos como naturais e que aparentavam não necessitar de explicação.³

Meu interesse pela pintura histórica surgiu vinculado à História Política, campo ao qual tenho me dedicado. Acompanho as críticas produzidas nas últimas décadas que acusaram a História Política de assumir perspectivas elitistas, ideológicas, particulares, factuais e nacionalistas.⁴ A História Política, ao repensar suas abordagens, renovou-a, dando-lhe outra dimensão, a da longa duração, e transformando-a em “História do Poder”. Poder este que se traduz por símbolos e rituais integrados num contexto de atitudes e cerimônias do qual faz parte. Como afirma Bronislaw Baczko, imagens, símbolos e rituais compõem os imaginários sociais de uma sociedade, pontuando ligações entre imaginário, representação e poder político.⁵ Todo poder e, especialmente o poder político, para se impor e sobreviver, deve repousar sobre alguma legitimidade e, dessa forma, toda sociedade deve inventar e imaginar a legitimidade com que ela sustenta o poder. É importante assinalar que os imaginários sociais, assim como as representações, não são meros reflexos de uma realidade que existe fora deles; ao contrário, são parte constitutiva dessa realidade.⁶

Penso a pintura histórica da América Latina do século XIX como parte integrante da elaboração de imaginários sociais que, ao mesmo tempo, absorvem e produzem símbolos políticos definidores das identidades nacionais. As representações da independência nos quadros de Pedro Américo e de Juan Manuel Blanes se transformaram em imagens fundacionais das duas nações. Diante dessas duas telas, pretendo fazer indagações de ordem política e arti-

Figura 1 – Juan Manuel Blanes. El juramento de los Treinta y Tres Orientales 1875-1877. Óleo sobre tela, 3,11 x 5,64 m. Propriedade do Museo Nacional de Artes Visuales, em exposição no Museu Municipal de Belas Artes Juan Manuel Blanes



cular as obras num conjunto de problemas ampliados.⁷

Dois pintores latino-americanos

A relevância da pintura histórica para a construção da nação e de um sentimento de identidade precisa ser destacada no cenário político latino-americano do século XIX. Imagens e símbolos numa tela representavam os acontecimentos históricos que deveriam ser compreendidos pelo público ao primeiro golpe de olhar. As decisões do Estado que custeavam jovens promissores em seus estudos de pintura na Europa se mostraram decisivas. Os governos ofereciam bolsas de estudo e também encomendavam aos artistas quadros e esculturas sobre temas patrióticos. Posteriormente, eles seriam expostos em edifícios públicos, especialmente em museus históricos, que começavam a ser entendidos como guardiões da memória nacional.

A história profissional dos pintores latino-americanos, na segunda metade do século XIX, foi bastante semelhante. Iniciavam seus estudos no próprio país e, depois, patrocinados pelos governos nacionais, viajavam à Europa, em especial à Itália e à França. Lá (re)aprendiam a usar as cores e a luz, a escolher temas e a adquirir as técnicas mais recentes. Familiarizados com os debates entre as correntes artísticas, voltavam para seus países confiantes nos conhecimentos adquiridos. Entretanto, o ambiente natal lhes propunha refletir sobre outras temáticas, quer no que dizia respeito à pintura histórica, quer às paisagens ou às cenas de costume. A despeito das técnicas importa-

Figura 2 – Pedro Américo. Independência ou Morte. Óleo sobre tela, 7,60 x 4,15 m. Acervo Museu Paulista – USP

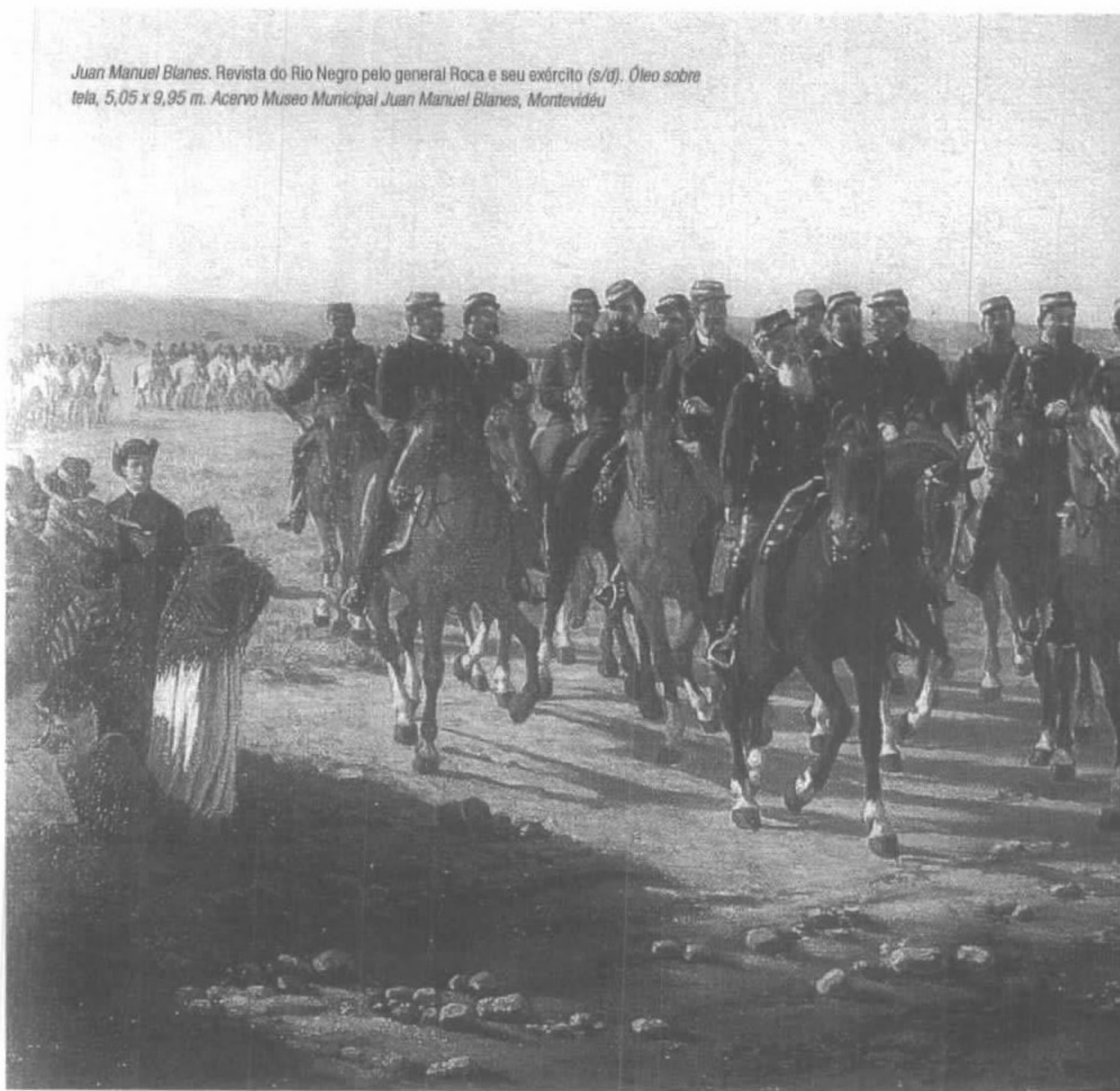


das, apesar dos referenciais europeus de suas formações, o tema da nação se mostrou inescapável. Vejo, portanto, esses pintores dentro da moldura mais ampla da construção das nacionalidades na América Latina.

As academias de pintura, nesse período, desempenharam papel relevante no ensino das artes, na aglutinação de jovens artistas e no estímulo a vocações promissoras. Ainda que as academias tivessem surgido América espanhola durante o período colonial, acompanharam os ventos soprados pela independência e mudaram suas diretrizes, ajudando a difundir os novos cânones vindos da Europa, que desbancaram as tradições da pintura colonial e colocaram em debate as premissas do estilo neoclássico.⁸

Na avaliação de um estudioso da pintura latino-americana, “durante o

Juan Manuel Blanes. Revista do Rio Negro pelo general Roca e seu exército (s/d). Óleo sobre tela, 5,05 x 9,95 m. Acervo Museo Municipal Juan Manuel Blanes, Montevideu



século XIX, foi o Brasil um dos países ibero-americanos que deixou maiores manifestações artísticas, não só em relação à quantidade como também à qualidade”.⁹ Ele atribui essa importância à vinda da Missão Francesa ao país, em 1816, e às atuações de Jean Baptista Debret como professor de pintura histórica e de Nicolas Antoine Taunay como professor de paisagem.¹⁰ Nesse mesmo ano, foi criada a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, que mudou de nome várias vezes até se tornar a Academia Imperial de Belas Artes, como ficou conhecida. Interessante lembrar que as diretrizes da Academia previam investir o imperador dos títulos de seu “fundador” e “protetor”. Nela estudaram e foram professores durante o século XIX os mais importantes pintores brasileiros, entre os quais Pedro Américo.



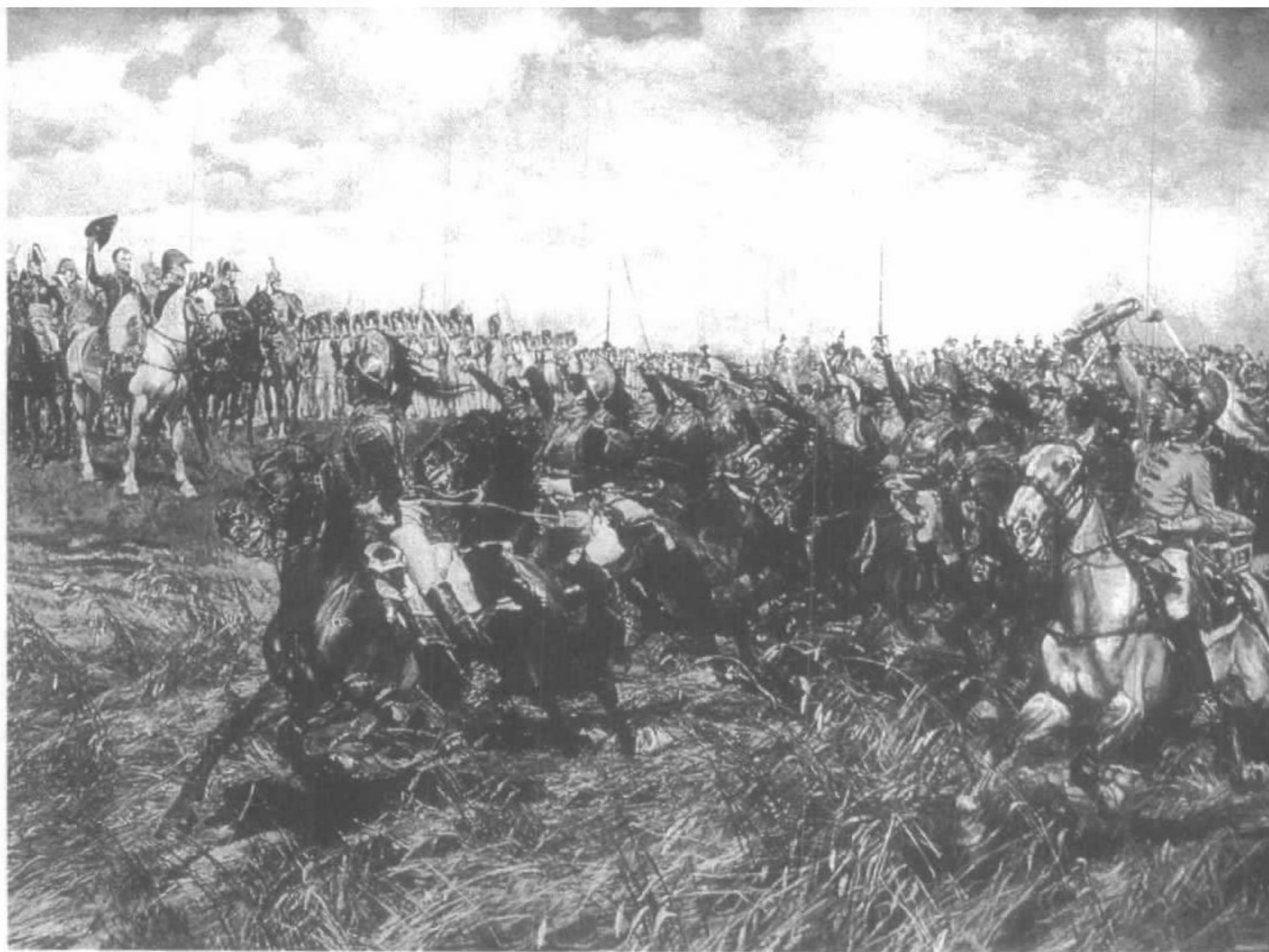


Figura 4 – Ernest Meissonier. Batalha de Friedland. Óleo s/ tela 1,44 x 2,52 m. Acervo Museu Metropolitano de Artes, Nova York, EUA

Em contrapartida, no Uruguai, pelas condições históricas particulares, não houve um movimento semelhante nas artes.¹¹ Juan Manuel Blanes, que nasceu em Montevideu, em 1830, formou-se no ofício como autodidata. Desde muito jovem demonstrou interesse pela arte, em particular pela pintura histórica. Seu primeiro quadro nesse gênero, *Revisita do Exército do General Manuel Oribe*, foi terminado em 1851. Três anos depois, instalou seu primeiro atelier de pintura. Começou a trabalhar sob encomenda, obtendo reconhecimento especialmente com os retratos realizados. Fez um quadro para o general argentino Justo José de Urquiza, o que lhe valeu um convite do mesmo para pintar diversos trabalhos na Argentina. Em 1859, ingressou na loja maçônica Fé, pertencendo também à Sociedad Ciencias y Artes de Montevideu, um círculo científico que agrupava católicos e maçons racionalistas, com o propósito de impulsionar projetos de desenvolvimento científico e artístico de acordo com o que entendiam como “civilização”. Em 1860, pediu uma bolsa ao governo uruguaio para estudar em Florença e Roma. De volta em 1864, continuou a produzir telas com temas gauchescos e costumbristas, já visitados desde antes da viagem à Europa. Em 1871, terminou *Um episódio da febre amarela em Bue-*

nos Aires, tela baseada em episódio real, que causou grande comoção e obteve enorme êxito na capital portenha.¹² Em 31 de dezembro de 1879, finalizou *O Juramento dos 33 Orientais*, objeto deste estudo.¹³ Viajou novamente para Florença, onde seus dois filhos também estudavam pintura. Entre idas e vindas, em 1891, iniciou a impressionante tela *Revista do Rio Negro*, também conhecida como *A conquista do deserto*, que tratava da vitória do general Rocca sobre os indígenas araucanizados do sul da Argentina (Figura 3). Morreu na Itália, em 1901, vítima de pneumonia.¹⁴

Blanes atuou na Sociedad Ciencias y Artes entre 1876 e 1879 e depois, entre 1883 e 1887. Segundo Isabel Wschebor,¹⁵ o artista apresentou seus argumentos para integrar a Sociedade; o primeiro deles era que, com o conhecimento científico da História, aliado às perspectivas sobre arte, poder-se-ia chegar a uma representação verossímil da realidade. Em segundo lugar, afirmava ser possível construir um relato histórico-nacionalista a partir de um método científico. Pintou, ainda, o emblema da Sociedade. Os três principais elementos consistiam em um globo terrestre, alguns livros fechados e um aberto. O globo representava a racionalidade, a ciência e o empirismo; os livros eram o símbolo da ciência e da sabedoria. Segundo o *Dicionário da Francomaçonnaria*,¹⁶ os livros fechados significavam a matéria virgem a ser explorada e o aberto, a sabedoria que seria proporcionada pela Sociedade. Também lá estavam desenhados o esquadro e o compasso, outros símbolos maçons; nessa visão, o esquadro regulava as ações humanas e o compasso apontava seus justos limites.¹⁷

Pedro Américo de Figueiredo e Melo nasceu em 1843, na Paraíba. Desde menino demonstrava habilidades para desenhar. Aos 10 anos, foi contratado como desenhista pelo naturalista francês Louis Jacques Brunet, que viajava pelo sertão do Nordeste. Estudou no Colégio D. Pedro II e, em 1856, entrou para a Academia Imperial de Belas Artes. Em 1859, recebeu uma bolsa do imperador para estudar na França. Estudou na Sorbonne, dedicou-se à Literatura e à Ciência. Viajou para a Itália e voltou ao Brasil em 1864, para lecionar desenho na Academia. Voltou outras vezes à Europa, casou-se com uma das filhas do pintor Araújo Porto Alegre. Entre seus quadros de pintura histórica mais relevantes estão: *A Batalha do Avaí* (1877), *Tiradentes Esquartejado* (1893) e *Paz e Concórdia* (1900). Como Blanes, dedicou-se a outros gêneros: retratos e também temas de História Sagrada. Morreu em Florença, em 1905.¹⁸

Há muito de comum na trajetória dos dois artistas. Estudaram na Europa,



Figura 5 – Jacques-Louis David. O juramento dos Horácios. Óleo sobre tela, 3,30 x 4,25 m. Museu de Louvre, Paris, França

pintaram temas similares, viveram em países vizinhos, mas mantinham interlocutores e referências na Europa. Ainda que seu olhar estivesse cravado na Europa, seus trabalhos não são meras cópias ou pastichos da produção européia ou simples modismo importado. Como se pode notar nos textos que escreveram a respeito da elaboração dos quadros sobre a independência, Pedro Américo e Blanes refletiram sobre suas escolhas, sobre o sentido da pintura histórica e sobre as condições de produção de seus quadros nos respectivos países. Ambos tinham uma consciência aguda da questão da nação e assumiram explicitamente o desejo de realizar uma arte de cunho nacional.¹⁹

O quadro *Independência ou Morte* recebeu muitas críticas de seus contemporâneos, como a de ser cópia de obras européias ou de não apresentar originalidade. Foi acusado, por exemplo, de plagiar a tela *A Batalha de Friedland*, de Ernest Meissonier (Figura 4).²⁰ Não há dúvida de que ambos têm uma concepção semelhante. Entretanto, tais críticos esqueciam que à época, como bem indicou Jorge Coli, as citações eram compatíveis com a pintura histórica:

[...] a inovação, a especificidade do fazer não eram tidos então como valores

tão fundamentais como para nosso público de hoje. O que importava era dar conta de um programa ambicioso: menos contava a originalidade individual, do que a felicidade de vencer os escolhos inerentes ao projeto. Nesse contexto, a citação, a referência ao passado não são, de modo nenhum, pastichos originados pela falta de imaginação, mas um modo de mostrar como aquele elemento preexistente ressurgue numa outra relação.²¹

Não pretendo discutir as divergências alimentadas à época e, mesmo posteriormente, sobre filiações a correntes destes pintores. Penso que eles podem ser denominados de neoclássicos, acadêmicos ou ecléticos. O fundamental é indicar que ambos estudaram na Europa e lá acompanharam os debates sobre as artes. Estavam convencidos da importância da pintura histórica, gênero considerado, naquele período, superior aos demais – retrato, paisagem, natureza-morta – porque tinha a capacidade de englobar a todos. Ao voltar à América do Sul, transpuseram os modelos aprendidos na Europa, mas, ao fazer a escolha de temas nacionais, selaram seus compromissos com as jovens nações.

Por outro lado, as simples definições esbarram em outra questão. A segunda metade do século XIX foi muito rica em polêmicas artísticas. Não havia simples oposições entre Neoclassicismo e Romantismo. Na França, por exemplo, de um lado, o “Realismo” de Courbet e, de outro, a Escola de Barbizon (Millet e Corot) enfrentaram o sistema acadêmico. Courbet rejeitava a doutrina da idealização e propunha a concentração na tangível realidade das coisas. A Escola de Barbizon, dedicada à pintura de paisagem, propunha o contato direto com a natureza, quase um culto a ela.

As disputas na Europa entre “realistas e idealistas” era bem conhecida por nossos dois pintores. Afinavam-se ambos com os idealistas, já que em seus quadros pretendiam passar uma “mensagem moral e patriótica”, com um sentimento nacional. Blanes escrevia em sua *Memória* que se colocava contra os clássicos (a quem associava aos antigos). Referindo-se ao renomado Jacques-Louis David (1748-1825), por exemplo, criticava-o pelo fato de pintar temas da Antigüidade que, como metáforas, deviam se reportar a problemas políticos do presente. Blanes não aceitava a decisão do francês, que, segundo ele, dera as costas à “história viva” da França e recorrera a alegorias. Por que, perguntava ele, para cantar as vitórias de Napoleão, David voltara no tempo e pintara *Leônidas nas Termópilas*? Afirmava Blanes que não podia fazer com que os uruguaiois recordassem *O Juramento dos 33 Orientais* com uma representação de um tema clássico, como *O Juramento dos Horácios* (Figura 5) – mais uma

vez em referência direta ao quadro de David. Enfatizava que os uruguaios deviam olhar seu quadro e entender o significado dele de imediato.

Blanes ainda discordava dos românticos, que, para ele, exageravam nos sentimentos. Pensava que era necessário que os sentimentos se subordinassem à razão. No presente, analistas de Blanes mostram que o pintor, em temas menos comprometidos com o histórico, libertou-se em parte do academismo, demonstrando sua permeabilidade a certas correntes pictóricas, como a dos Macchiaioli, de Florença, em especial Giovanni Fattori (Figura 6) – estes, por sua vez, eram devedores da Escola de Barbizon e também se opunham aos acadêmicos.²² Essa tendência se manifestou em especial em seus quadros sobre temas gauchescos, como *La taba* (Figura 7).

As duas telas

Voltemos a atenção aos dois quadros escolhidos, olhando-os em conjunto (Figura 8). A tela de Blanes representa o Juramento de 33 Homens, em 25 de agosto de 1825. Essa data marca, na História do Uruguai, o início simbó-

Figura 6 – Giovanni Fattori. Diego Martelli in Castiglione, 1867. Óleo sobre tela, 0,13 x 0,20 m

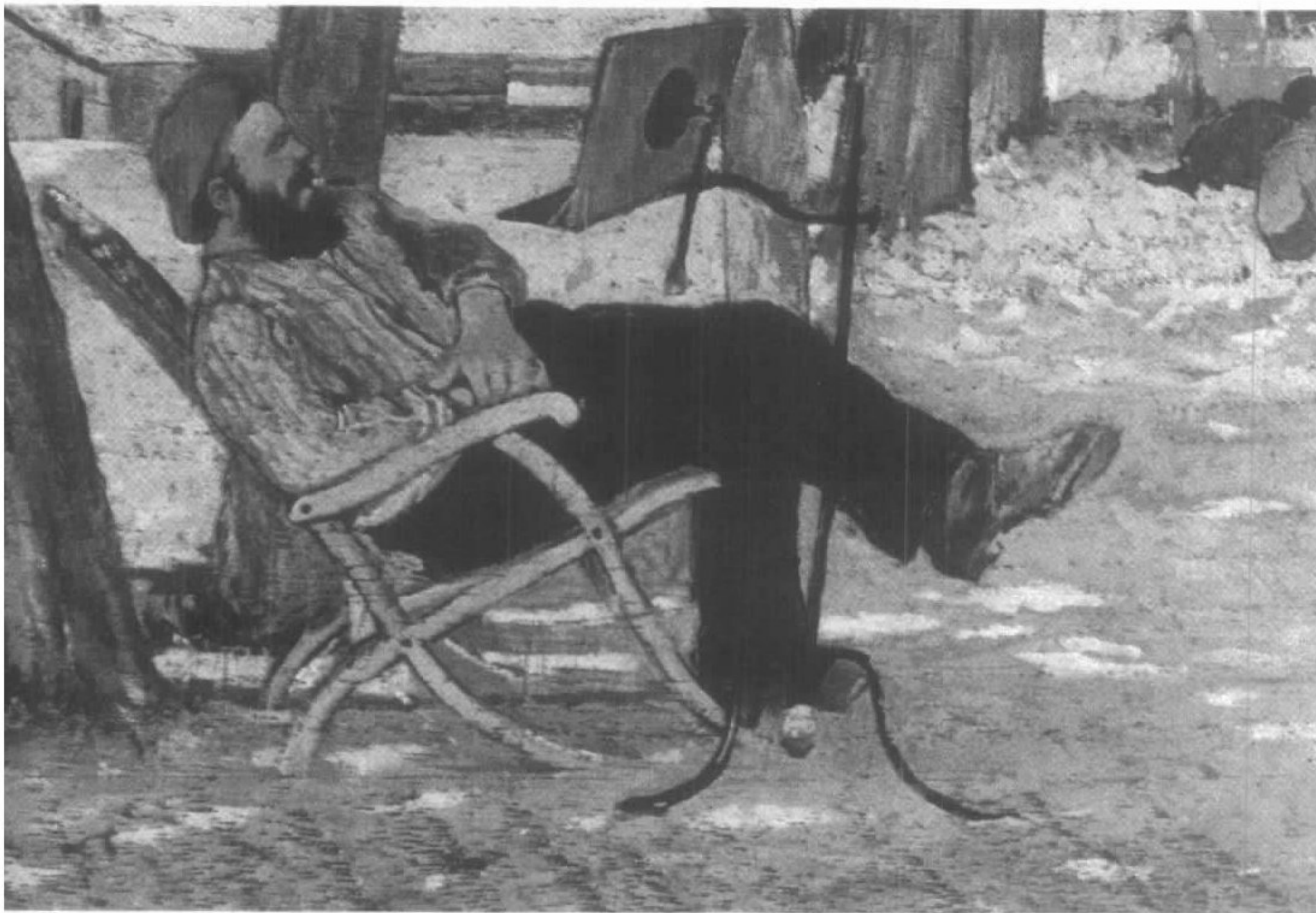




Figura 7 – Juan Manuel Blanes. La taba. Óleo s/ tela 30 x 39 cm c.1878. Acervo Museu Municipal de Belas Artes Juan Manuel Blanes

lico da chamada Cruzada Libertadora, que culminará com a independência Nacional. Nessa data, Juan Antonio Lavalleja e Manuel Oribe se lançaram à reconquista militar da Província Oriental, postulando a anulação dos compromissos políticos com o Brasil (nesse período, a Província, com o nome de Cisplatina, estava incorporada ao país) e a conquista da independência. No centro do quadro de Blanes, a bandeira dos 33 orientais – branca, azul e vermelha, com os dizeres *Libertad o Muerte* – tremula. Os líderes Lavalleja, que segura a bandeira, e Oribe, com o chapéu na mão, ocupam lugar destacado. Os homens em volta deles demonstram os mesmos entusiasmo e disposição. A cena se abre como num leque, personalizando os principais atores e tipificando as Figuras secundárias, como a do gaúcho ajoelhado, em seus trajes costumeiros, bem à frente. Uma forte luz, que parece brotar da terra onde pisam esses homens comuns, ilumina-os e confere dramaticidade às posturas de determinação e confiança.

O quadro *Independência ou Morte*, de Pedro Américo de Figueiredo e Melo – reproduzido até o presente em diversos suportes, incluindo livros escolares, folhetos comemorativos e, até mesmo, calendários –, foi pintado em Florença,



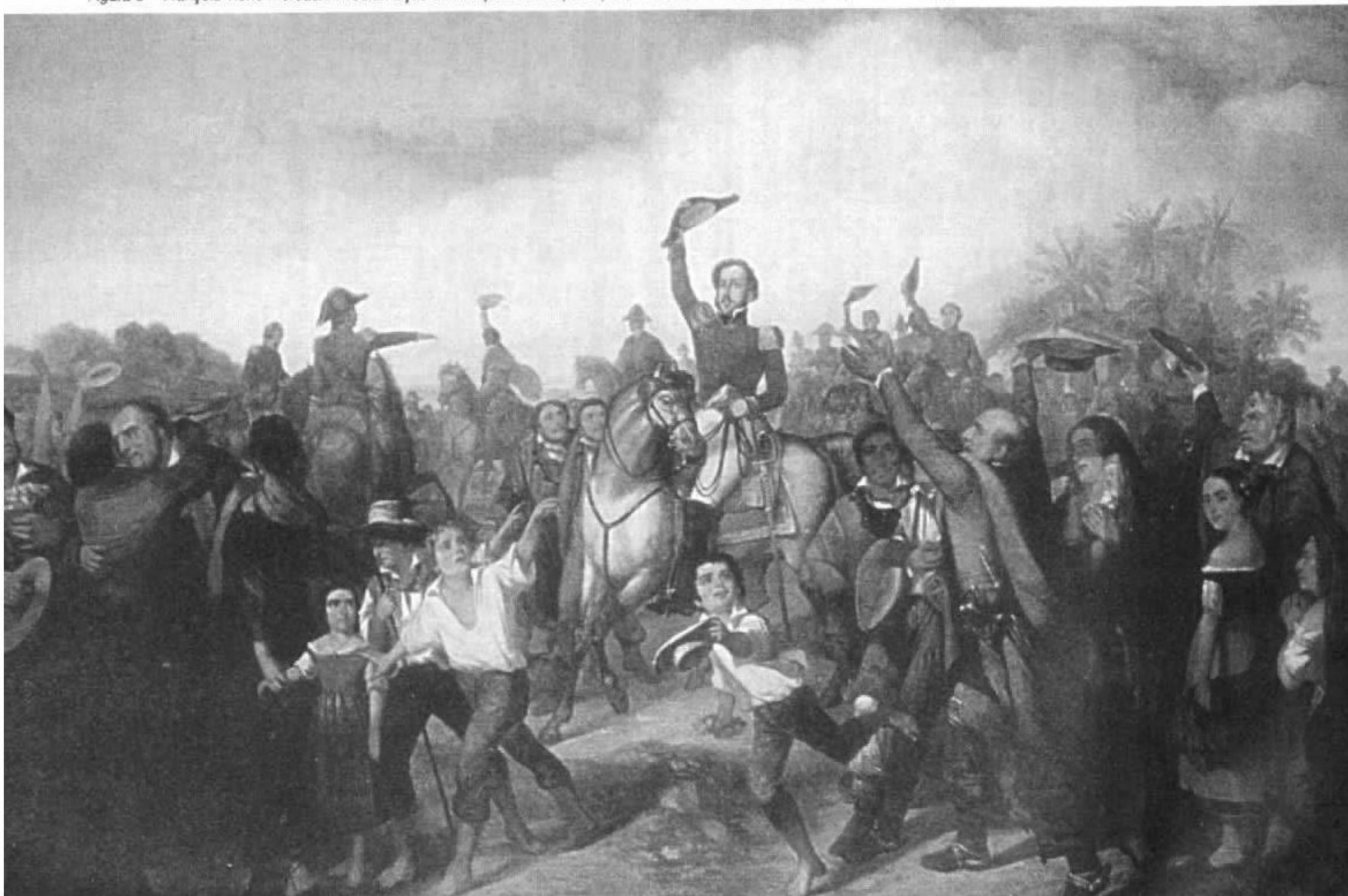
Figuras 8 – Blanes. El juramento de los Treinta y Tres Orientales; Pedro Américo. Independência ou Morte!

entre 1886 e 1888, por encomenda da Comissão do Monumento do Ipiranga. Retrata o momento em que D. Pedro, montado a cavalo, levanta a espada e proclama a Independência do Brasil, às margens do riacho do Ipiranga, em São Paulo, no dia 7 de setembro de 1822, gritando a frase: “Independência ou Morte!”. D. Pedro ocupa o lugar central do painel. Seu gesto, que representa o rompimento com Portugal, é saudado por sua guarda, vestida em trajes de gala. Bem à frente, de costas para o espectador, um cavaleiro de sua Guarda de Honra, arranca da farda o laço vermelho e azul que simbolizava a união entre a colônia e a metrópole. Na frente, à esquerda, um homem comum do interior, um “caipira”, puxando um carro de boi, assiste a tudo com admiração e surpresa. Vinda do alto, uma luz esplendorosa ilumina as personagens

principais. Este quadro ocupa um lugar de honra no Museu do Ipiranga desde 1895, ano da inauguração do edifício, e continua a despertar a admiração dos visitantes até o presente.

Em contraposição, o quadro pintado por François-René Moreaux em 1844, *O grito do Ipiranga* (Figura 9), também representando a Independência, acabou esquecido e continua pouco conhecido pelo público.²³ Nele, D. Pedro – a cavalo – aparece no centro da tela, acenando com o chapéu, gesto que é acompanhado pelos demais cavaleiros vistos ao fundo. No mesmo nível, e à sua volta, pessoas simples do povo, entre as quais mulheres e crianças descalças, saúdam com alegria a Independência. Não pretendo me deter na análise desse quadro, mas apenas indicar algumas referências sobre certas interpretações a respeito da concepção dessa pintura. Claudia Valadão, por exemplo, entende que “Moreaux apresenta D. Pedro como o consumidor da vontade divina”, baseando-se no fato de que os protagonistas voltam seus olhos para o céu, de onde vem, segundo ela, um forte raio de luz que ilumina a cena.²⁴ Em outra vertente, Maria de Lourdes Vianna Lyra entende que a tela de Moreaux é a antítese da de Pedro Américo, pois D. Pedro ergue o chapéu, e não a espada; não está no alto de um declive cercado de soldados, mas no meio do povo, colocado à sua frente. Desse modo, a concepção do quadro seria “mais popular”.²⁵ O que me parece indiscutível é que a concepção de

Figura 9 – François-René Moreaux. Proclamação da Independência (1844). 2,44 x 3,83 m. Acervo Museu Imperial de Petrópolis/RJ



Moreaux não tem o mesmo apelo dramático nem a mesma grandiloquência da pintura de Pedro Américo.

Como já foi indicado, os dois pintores escreveram textos sobre suas obras, nos quais refletem sobre a criação e a elaboração dos quadros, demonstrando preocupação e cuidado com a questão da verdade histórica. Ambos acreditavam que os quadros não espelhavam exatamente a verdade histórica, pois as necessidades essenciais da construção artísticas precisavam ser levadas em conta. Para Blanes, tratava-se de “um princípio artístico universalmente recebido [de] que há verossimilhanças preferíveis a muitas verdades”. Ele diz que queria pintar o tema da Independência e fazer referência aos 33 orientais que iniciaram a luta. O número 33 chama a atenção por ser um símbolo que lembra a filiação do pintor à maçonaria. Blanes fizera uma escolha política ao deixar de lado a figura de José Gervásio Artigas, primeiro líder da Independência do Uruguai, que assumira uma perspectiva mais radical ao aliar ao movimento político pela independência, questões de ordem social como a de uma melhor distribuição da propriedade da terra. O pintor escreve sobre a eleição do momento mais adequado a ser representado. Entendia que não podia ser o do desembarque dos líderes junto ao riacho Gutierrez, porque acontecera à noite. A arenga de Lavalleja a seus homens lhe parecia despida de dramaticidade. Imaginou um juramento e afirmou que encontrara “uma voz amiga”, confirmando a suposição de que este realmente existira. Adotou a verossimilhança do juramento porque era “bela, conveniente e boa”. Afirmava não ter feito nada contrário ao natural, pois realizara uma eleição clara e positiva para a pintura. Afirmava desejar passar beleza ótica e alguma verdade intelectual. Para tanto, era imprescindível haver clareza, simplicidade e unidade. Tanto Blanes como Pedro Américo faziam referência, em seus textos, à unidade entre espaço, tempo e ação na construção da narrativa, tal como os cânones dos neoclássicos.²⁶

Pedro Américo divide o pequeno livro sobre *Independência ou Morte* em duas partes: o fato e a pintura. A questão da verdade histórica ocupa parte de sua reflexão. Defende a idéia de que “a realidade inspira e não escraviza o pintor”. Um quadro histórico devia se basear na verdade e reproduzir faces essenciais do fato, mas o autor também podia se permitir ponderações sobre circunstâncias verossímeis e prováveis, relacionadas ao conhecimento das convenções da arte. Afirmava que visitara o local do “Grito” e realizara extensas pesquisas históricas. A despeito disso, entendeu que algumas mudanças se faziam necessárias: o riacho do Ipiranga foi aproximado do lugar do “Grito”

para estar presente no quadro; a cor dos laços da farda foi mudada de branco e azul para vermelho e azul, para se adaptar melhor à composição de cores; inventou a casa e as árvores ao seu redor e, ainda, o declive do terreno. Enfim, desejava “restaurar com a linguagem da arte um acontecimento que todos desejam contemplar revestido dos esplendores da imortalidade”. Pedro Américo argumentava que, desde os cavalos até os uniformes da Guarda de Honra, todos tinham que estar de acordo com aquela época “cerimoniosa e brilhante”. Diziam alguns que o cavalo de D. Pedro era um asno baio, mas ele pintou um zaino escuro, usando outra fonte. D. Pedro, segundo ele, tinha uma fisionomia nobre e ele não podia pintá-lo com a face desalinhada (mas verdadeira naquele momento) porque, segundo as crônicas, ele tivera um “incômodo gástrico”, tendo que parar antes para resolver este problema. Era preciso pintar de acordo com o príncipe, “propenso às pompas do trono”.²⁷

Blanes também pesquisou para pintar seu quadro, como já indicamos, a começar pela própria escolha do tema. A eleição dos trajes foi também ponto central para Blanes, porém numa visão bastante diversa da de Pedro Américo. Dizia que “nossos pais não pensaram em fundar o orgulho nacional com seus trajes, e sim com seu valor e seu sangue”. Em sua perspectiva, as roupas descuidadas de alguns dos heróis deviam ser assim retratadas, porque “atos de coragem e patriotismo não podem decorar-se previamente”. Eles deviam ser pintados com naturalidade e dignidade, sem exageros e sem imprudente altivez. Para ele, a dignidade e a beleza seriam mostrados em sua simplicidade e de acordo com as particularidades dos costumes uruguaiois.

Em suma, as aparências exteriores – a pompa, os trajes – eram indispensáveis para Pedro Américo, faziam parte da imagem da Monarquia, integravam seu significado. Para o republicano Blanes, as virtudes – coragem, dignidade – vinham de dentro dos heróis e os trajes eram meros acessórios que não empanavam o brilho da cena histórica. Assim, creio que, ao contemplar os dois quadros, é possível afirmar que as escolhas pictóricas de Pedro Américo estão relacionadas ao imaginário simbólico da Monarquia e que Blanes foi inspirado pelo ideário republicano que toma forma nesse quadro de pintura histórica. As reflexões de ambos sobre as escolhas realizadas indicam as diferenças entre eles.

Revelador também é notar as primeiras exposições dos dois quadros. Pedro Américo expôs *Independência ou Morte*, pela primeira vez, em Florença, numa “inauguração solene”, com a presença de D. Pedro II e da imperatriz, da rainha

da Sérvia, da rainha da Inglaterra e de diversos príncipes e membros da aristocracia européia.²⁸ A consciência de sua contribuição à idéia de construção da Monarquia brasileira está explicitamente declarada em seu texto, assim como no discurso que fez nessa ocasião. Dirigindo-se ao imperador, afirmava:

“eu me sinto honrado em ter concluído uma página destinada a comemorar um dos mais gloriosos feitos do Augusto Progenitor de Vossa Majestade e, ao mesmo tempo, o primeiro sopro de vida da nossa Pátria como nação livre e independente”.²⁹

Blanes, por oposição, expôs seu quadro pela primeira vez em seu próprio atelier, no dia 31 de dezembro de 1877, com a presença do presidente da República e outras autoridades. Abriu seu atelier à visitação pública durante todo um mês, provocando “uma comoção pública sem precedentes”. Registrou-se o impressionante número de 6.237 visitantes.³⁰

A inauguração do quadro de Pedro Américo se revestiu de pompa e circunstância, ganhando importância, em sua própria descrição, pela presença de reis, rainhas e da aristocracia européia. O tom solene da cerimônia se adequava ao lugar escolhido para a exposição, a Academia Real de Belas Artes de Florença. Em contrapartida, a simplicidade do espaço eleito por Blanes – seu próprio atelier – indicava a idéia de que o quadro era uma *res publica* aberta à apreciação de todos os cidadãos que desejassem contemplá-lo. Essa atitude denota o caráter republicano do artista.

Em suma, esses dois quadros de pintura histórica, imagens emblemáticas das independências dos dois países, foram elaborados por homens envolvidos com as discussões de seu tempo sobre arte, nação e política. As telas revelavam as escolhas de cada um e demonstravam que as afinidades com o regime monárquico ou com o republicano penetraram primordialmente na concepção das mesmas e produziram percepções diferentes sobre o tema.

Notas

1. BLANES, Juan Manuel. *Memória sobre el cuadro del Juramento de los 33*. Montevideu: s.n., 1878; AMÉRICO, Pedro. O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de S.; MATTOS, Claudia Valladão de (orgs.). *O brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp/Museu Paulista/Imesp, 1999.
2. BLOCH, Marc. Pour une histoire comparée des sociétés européennes. *Melange historiques*, tomo I. Paris: S.E.V.P.E.N., 1963 (1928).
3. Para Marc Bloch, “apenas a unidade do problema apresenta um centro”. Cf. Une étude régionale:

- Géographie ou Histoire? *Annales d'Histoire Economique et Sociale*, n. 6, jan.1934.; SOMERS, Margaret. The uses of Comparative History in macrosocial inquiry. *Comparative Studies in Society and History*, v. 22, n. 2, p. 194, 1980. Ver também um de meus artigos: Repensando a História Comparada da América Latina. *Revista de História*, n. 153, 2º semestre de 2005.
4. Cf. Juillard, Jacques. A política. In: NORA, Pierre; LE GOFF, Jacques (orgs.). *História: novos métodos, novos problemas, novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. Ver também LE GOFF, Jacques. Is politics still the backbone of History?. In: GILBERT, F.; GRAUBARD, S. R. (orgs.). *Historical studies today*. Nova York: Norton, 1971. p. 228.
 5. Cf. BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: ROMANO, Ruggiero (org.). *Enciclopedia Einaud*, v. 5. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
 6. Cf. CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
 7. Não pretendo desenvolver discussões teóricas diretamente concernentes ao campo da História da Arte; se o fizesse, em linhas muito gerais, teria mais afinidades com as formulações de Erwin Panofsky, que busca encontrar o sentido e a significação da obra de arte, e me colocaria mais distante da corrente formalista devedora de Henrich Wölfflin.
 8. Cf. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. Bajo el ala de las academias. El neoclasicismo y el historicismo en la pintura iberoamericana del XIX. In: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo; GUTIÉRREZ, Ramón (orgs.). *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.
 9. Idem. p. 50.
 10. Sobre Debret, ver NAVES, Rodrigo. Debret, o neoclasicismo e a escravidão. In: _____. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1997. p. 41-130.
 11. Sobre a história uruguaia, ver CAETANO, Gerardo; RILLA, José. *Historia contemporánea del Uruguay: de la colonia al Mercosur*. Montevideo: Fin de Siglo, 1998. Ver, ainda, PELUFFO, Gabriel. Producción iconográfica y vida privada en el Montevideo del Ochocientos. In: BARRÁN, José Pedro; CAETANO, Gerardo; PORZECANSKI, Teresa (orgs.). *Historias de la vida privada en el Uruguay*, tomo 1. Montevideo: Taurus, 1996.
 12. Sobre esse quadro de Blanes, ver a ótima análise de MALOSETTI, Laura. La hora de Blanes. In: COSTA, Laura Malosetti *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura, 2001.
 13. Três dias após inaugurar a exposição de *O Juramento dos 33 Ocidentais*, Blanes leu uma memória de 60 páginas sobre o quadro na Sociedad Ciencias y Artes.
 14. Ver PELUFFO LINARI, Gabriel. Los iconos de la nación. El proyecto histórico-museográfico de Juan Manuel Blanes. In: INTENDENCIA MUNICIPAL DE MONTEVIDEO (org). *Juan Manuel Blanes: la nación naciente 1830-1901*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2001.
 15. WSCHEBOR, Isabel. Fe y Razón en la pintura patriótica. Juan Manuel Blanes y la Sociedad Ciencias y Artes (1876-1887). In: Juan Manuel... *Op. cit.*
 16. MELLOR, Alec. *Dicionário da Franco-Maçonaria e dos Franco-Maçons*. São Paulo, Livraria Martins

- Fontes Editora Ltda., 1989.
17. WSCHEBOR, Isabel. Fe... *Op. cit.*
 18. Sobre a pintura de Pedro Américo, ver CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura, história e heróis no século XIX: Pedro Américo e Tiradentes esquartejado*. Tese de Doutorado. Campinas: Departamento de História/Unicamp, 2005; da mesma autora, A pintura histórica brasileira no século XIX: incorporação e subversão de imagens. In: *Original – Cópia ... Original?, III Congresso Internacional de Teoria e História del Arte y XI Jornada del CAIA*. Buenos Aires; Centro Argentino de Investigaciones de Arte – Caia, 2005; e, ainda, ROSEMBERG, Liana Ruth Bergstein. *Pedro Américo e o olhar oitocentista*. Rio de Janeiro: Produções Editoriais Barroso, 2002.
 19. Cf. os textos citados dos dois pintores.
 20. Meissonier (1815-1891) foi pintor de grande sucesso e trabalhou na França sob a proteção do poder instituído, especialmente no governo de Napoleão III.
 21. COLI, Jorge. A pintura e o olhar sobre si: Vitor Meireles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto/Edusf, 1998. p. 377.
 22. Os Macchiaioli, grupo ativo entre 1855 e 1865, propunham que se fizessem manchas de cor. Dedicavam-se à pintura histórica, aos retratos e às paisagens. Não obtiveram muito êxito à época, mas hoje são considerados o mais importante fenômeno da pintura italiana do século XIX. Giovanni Fattori (1825-1908) e Giovanni Boldini (1842-1931) são os principais expoentes. Diego Martelli era um crítico de arte que apoiou o grupo. Cf. ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: de Michelângelo ao futurismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
 23. François-René Moreaux nasceu em 1807, em Rocroy (França), e morreu em 1860, no Rio de Janeiro. Veio ao Brasil com seu irmão mais velho, também pintor, Louis-Auguste Moreaux.
 24. Cf. MATTOS, Claudia Valladão. Independência ou Morte!: O quadro, a Academia e o projeto nacionalista do Império. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de; MATTOS, Claudia Valladão de (orgs.). *O brado... Op. cit.* p. 90.
 25. Cf. LYRA, Maria de Lourdes Vianna. *A utopia do poderoso Império. Portugal e Brasil: bastidores da política – 1798-1822*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.
 26. BLANES, Juan M. Memória... *Op. cit.*
 27. AMÉRICO, Pedro. "O Brado do Ipiranga ou a Proclamação da Independência do Brasil". In: OLIVEIRA, Cecília Helena de S.; MATTOS, Claudia Valladão de (orgs.). *O brado... Op. cit.*
 28. OLIVEIRA, Cecília Helena de S. Nos bastidores da cena. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de S.; MATTOS, Claudia Valladão de (orgs.). *O brado... Op. cit.*
 29. SANDES, Noé Freire. *A invenção da Nação. Entre a Monarquia e a República*. Goiânia: Editora da UFG, 2000. p. 75.
 30. INTENDENCIA MUNICIPAL DE MONTEVIDEO (org). Juan Manuel... *Op. cit.*

Vitor Meireles, Pedro Américo e Henrique Bernardelli: outras leituras

Maraliz de Castro Vieira Christo*

RESUMO

As obras *Passagem de Humaitá* (1869-1872), de Vitor Meireles, *A Batalha de Campo Grande* (1871), *Batalha de Avaí* (1872-1877) e *Tiradentes esquartejado* (1893), de Pedro Américo, assim como *Os Bandeirantes* (1889), de Henrique Bernardelli, conhecidas pelos temas oficiais que abordam, surpreendem ao se examinar como concretamente se estruturam, divergindo dos pressupostos básicos da pintura histórica no momento de edificar o panteão nacional, seja monárquico ou republicano.

PALAVRAS-CHAVE

Vitor Meireles, Pedro Américo, Henrique Bernardelli, pintura histórica.

ABSTRACT

Vitor Meireles, Pedro Américo and Henrique Bernardelli: Other Interpretations

The paintings Passagem de Humaitá (1869-1872) by Vitor Meireles, A Batalha de Campo Grande (1871), Batalha de Avaí (1872-1877), Tiradentes esquartejado (1893) by Pedro Américo and Os Bandeirantes (1889), by Henrique Bernardelli, are all known for the official themes that they picture. In examining the works they surprise the viewer on how concretely they are structured, diverging from the basic presupposition of history paintings in the moment of edifying the national pantheon, being it monarchical or republican.

KEYWORDS

Vitor Meireles, Pedro Américo, Henrique Bernardelli, history painting.

Algumas obras têm a capacidade de ultrapassar antigas regras, destoando do que, no século XIX, esperava-se de uma tela histórica. Vitor Meireles, Pedro Américo e Henrique Bernardelli refletiram criticamente sobre os temas de suas pinturas, possibilitando-nos perceber significados que extrapolam a celebração de efemérides e heróis, ditada por encomendas oficiais.

Vitor Meireles e uma batalha apenas cromática

A *Passagem de Humaitá* (1869-1872),¹ exposta no Museu Histórico Nacional, é tela de grande formato, comemorativa de um importante episódio da Guerra do Paraguai, encomendada a Vitor Meireles pelo ministro da Marinha, Afonso Celso de Assis Figueiredo.²

Sobre ela, escreveu Gonzaga Duque, um dos principais críticos atuantes no período:

A “*Passagem de Humaitá*” não conseguiu mais do que provar um grande conhecimento de perspectiva.

Os longes são pintados com saber imenso. Mas, afinal, que impressão deixa no observador este quadro cheio de manchas negras e clarões vermelhos? Vê-se unicamente um horizonte avermelhado, bojos de navios debuxados entre nevoeiros densos de fumo, e um céu enorme, sujo de nuvens, iluminado pela palidez do crescente e pelas chamas da fornalha que arde ao longe. Sem a menor dúvida, esse conjunto é pintado admiravelmente, mas falta-lhe uma figura que o anime. A vista apenas percebe num e noutro lado trevas e clarões, massas negras e massas vermelhas. Não obstante, fora injustiça dizer mal dessa obra, ela é o assunto. A esquadra

*Profª de História da Arte do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora.

brasileira transpôs Humaitá alta noite, e foi precisamente essa passagem que o governo encomendou ao artista.³

A descrição de Gonzaga Duque é precisa; *Passagem de Humaitá* não apresenta figuras humanas, os navios são quase imperceptíveis, a tela se resume a massas negras e vermelhas. Outros críticos tornaram mais explícita a surpresa de um quadro de História não expor o acontecimento por meio de personagens (sejam homens ou navios), a exemplo de Frascati Mangini:

O quadro 167, pintado pelo Sr. Vitor Meireles de Lima, *Passagem de Humaitá*, é uma grande tela, que nada significa daquilo que se lê no catálogo. Onde está esse fogo de bala tão sustentado e rápido que em breve toldou terra, céu e água com fumo e fogo? Onde estão essas baterias assentadas sobre as barrancas que fazem chover incessantemente milhares de projectis? Ficaria tudo na tinta? Neste caso respondemos: “Não, ficou na palheta”. O desempenho e a concepção deste quadro é manifestamente medíocre e vulgar, e se por meio da pintura pôde ser transmittida á posteridade a história dos acontecimentos de um povo, o quadro do Sr. Meireles não lhe revelará cousa alguma.⁴

A natureza divergente de *Passagem de Humaitá* acentua-se se comparada a outra encomenda realizada no mesmo período, por Vitor Meireles, para o Ministério da Marinha, *Combate Naval de Riachuelo*. Nela, todos os elementos narrativos de uma batalha naval estão visíveis; distinguem-se facilmente navios e destroços, vencedores e vencidos, heróis e anônimos. Sobre ela, os jornalistas da época mais se detiveram; sua imagem, ao longo do tempo, foi a mais reproduzida e perpetua-se ainda hoje nos livros escolares. Quanto à *Passagem de Humaitá*, a tela continua imersa em grande silêncio.⁵ É forçoso reconhecer as dificuldades técnicas de se reproduzir um quadro próximo da abstração; contudo, seu esquecimento se deve primordialmente por se distanciar das expectativas depositadas em uma pintura histórica.

Gonzaga Duque Estrada destaca a fidelidade do pintor ao assunto: uma batalha noturna. Entretanto, a tradição de pintura de batalha, ao retratar conflitos noturnos, aponta para soluções opostas à escolhida por Vitor Meireles.

Obras de diferentes pintores, a exemplo de Matteo Stom (*Battaglia notturna*, c. 1680, Gallerie di Firenze), Louis-Philippe Crepin (*Combat naval opposant le contre-amiral Latouche-Tréville à l'amiral Nelson devant Boulogne*, 1801, Musée du Château de Versailles), Louis Bacler d'Albe (*Napoléon visite les bivouacs français à la veille de la bataille d'Austerlitz*, 1805, Musée du

Château de Versailles), Jean-Charles Langlois (*Combat naval de Navarin*, Musée des Beaux-Arts, Caen), J. M. W. Turner (*The field of Waterloo*, 1818, Tate Gallery, Londres) e Thomas Luny (*Battle of the Nile*, 1834), revelam a mesma retórica: as massas vermelhas e pretas predominam, a luz filtrada da lua e, principalmente, a luminosidade das explosões e do fogo ressaltam, na escuridão, os combatentes, sejam exércitos ou navios. Grandes contrastes luminosos animam as telas, deixando visível o que se quer narrar. O artista brasileiro não seguiu esse caminho.

O quadro de Vitor Meireles é igualmente uma grande incógnita no que tange à sua própria produção artística. A técnica do pintor sempre se pautou pelo desenho, pelo primado da linha, exatamente o que não se encontra em *Passagem de Humaitá*. Todavia, não é incoerente. Pelo contrário. A tela exige do observador a mesma apreciação lenta, o mesmo olhar vagaroso para perceber as pequenas variações tonais, exibidas pelo artista desde *Primeira missa no Brasil*. Jorge Coli sublinha como os personagens do referido quadro se integram numa massa de tons cuidadosamente modulada, sem bruscos contrastes, na qual: “A luz é nacaraada, sem brilhos excessivos. A atmosfera difusa não permite que o branco das vestes do sacerdote ressalte em demasia; ela antes o incorpora ao azul esbranquiçado da paisagem ao longe. O instante é contemplativo. O movimento é suspenso”.⁶

Se o assunto, batalha noturna, não obrigava o artista a omitir personagens – sendo esta uma decisão pessoal de Meireles, contrariando antiga retórica –, poderia, sim, seduzi-lo a explorar valores próprios da noite, próximos ao seu fazer como pintor.

O artista evidencia em seu quadro alguns princípios inerentes à pintura do noturno, apontados por Baldine Saint Giron, no livro *Les marges de la nuit, pour une autre histoire de la peinture*.⁷ Para a autora, a noite age na construção pictural, é envolvente, ressonante e contínua. Nela, os limites nítidos impostos pela luz do dia dão lugar a margens fluidas e cambiantes. A visão se aprofunda e se lateraliza na procura de luzes e cores, realçadas pelas trevas. A noite, insiste a autora, não nos torna cegos.

Recusando os fortes contrastes, característicos dos quadros de batalhas noturnas, Vitor Meireles explora, na atmosfera em movimento, ressonâncias sutis e continuidades, beirando o monocromatismo.

Seu quadro surpreende por não retratar os personagens da batalha, mas igualmente por se desligar da paisagem, reduzida a uma leve sugestão. Nesse

aspecto, Vitor Meireles se aproxima das experiências de Turner. Não quando o pintor inglês ainda nos deixa vislumbrar parte da massa de combatentes engalfinhados sob a luz do luar, na Batalha de Waterloo, mas quando, no gênero paisagem, dissolve as referências em ressonâncias cromáticas.

Para seus contemporâneos, *Passagem de Humaitá* era bela pintura, mas nunca de evento histórico. Os visitantes da exposição de 1872 não reconheceram no quadro a apresentação do tema presente no catálogo. O artista trocou o papel de narrador de um acontecimento, já que o desempenhara plenamente no *Combate naval de Riachuelo*, pelo de espectador. Ao contrário da natureza límpida, contemplada pelo pintor alemão Friedrich – a quem nossa memória sempre remete quando pensamos o artista como espectador do mundo –, Meireles observa um perturbador combate distante, que mal se distingue na escuridão. A procura do entendimento impossível, numa perscrutação lenta e angustiante, fustiga o olhar; constrói uma delicada perspectiva cromática, que nada revela do heroísmo ou da dor humana. O artista não mobiliza nossas emoções, aprisionando-nos numa calma e terrível sensação de impotência.

Pedro Américo e o desmonte dos heróis⁸

Percebemos, nos quadros históricos de Pedro Américo de Figueiredo e Melo (1843-1905), certa ambigüidade quanto à representação dos heróis. Na *Batalha de Campo Grande* (1871), o artista destacou o Conde d'Eu, porém em situação constrangedora, ao ser protegido por auxiliares, face a um contra-ataque inimigo. O crítico Gonzaga Duque Estrada, na época, afirmaria parecer o chefe do Exército brasileiro, assim retratado, um “manequim”. Em *Batalha de Avaí* (1872-1877), o pintor destacou o caos da guerra, e não os generais, mal se distinguindo o Duque de Caxias, afastado da peleja, ou Osório, nela mergulhado. O poeta Manuel Bandeira descreveu Caxias, na tela, como um “turista”. Em *Tiradentes esquartejado* (1893), o artista nos mostrou um herói destroçado, levando seus críticos, principalmente Carlo Parlagreco, professor de Estética da Escola Nacional de Belas Artes, a acusá-lo de denegrir a figura de Tiradentes ao representar um açougue, um anfiteatro anatômico, e não as virtudes do herói. Pedro Américo apenas poupou nosso primeiro imperador, representando-o de forma altiva no *Grito do Ipiranga* (1888).

A estranheza das afirmações acima impõe a necessidade de examinar quadro a quadro.



Pedro Américo, *Bataille de Campo Grande*, 1871. Acervo Museu Imperial de Petrópolis

A Batalha de Campo Grande (1871)

Primeira pintura histórica realizada por Pedro Américo, *Batalha de Campo Grande* não foi fruto de uma encomenda, mas da ansiedade do jovem pintor, recém-chegado de seus estudos na École des Beaux-Arts de Paris, em se afirmar no cenário artístico nacional. A princípio, o quadro submete-se às convenções de uma pintura histórica: apresenta um momento preciso da batalha e destaca um grupo principal, em torno do qual toda a ação deve se desenvolver. Não temos dificuldade em distinguir o comandante-em-chefe das Forças Brasileiras, montado num cavalo branco, ocupando o vértice de uma composição triangular; tampouco temos dúvidas sobre a superioridade do Exército brasileiro face à barbárie do inimigo. Entretanto, dois aspectos chamam a atenção: o momento da batalha escolhido e a falta de energia apresentada pelo Conde D'Eu.

Pedro Américo escolhe a cena da última grande batalha da guerra, ocorrida em 16 de agosto de 1869, quando os paraguaios, após serem perseguidos, contra-atacam, colocando em perigo a vida do Conde d'Eu.⁹ O pintor representa o momento preciso em que um ajudante-de-ordens procura protegê-lo, segurando-lhe as rédeas do cavalo, impedindo-o de prosseguir.

Habilmente, Pedro Américo parece ter desejado obter o apoio da família imperial e do Exército para a aceitação do quadro: ao mesmo tempo em que destaca a ação do Exército, representa a polêmica figura do Conde d'Eu – nomeado comandante das Forças Brasileiras, quando Caxias deixara o campo de batalha,

considerando este último a guerra já vencida. Terminado o quadro, o artista o expõe em seu ateliê, situado na Academia Imperial de Belas Artes – Aiba, com eficiente estratégia publicitária, divulgando opúsculos¹⁰ e cartas favoráveis à obra, assim como uma biografia escrita por seu amigo de infância, Luis Guimarães Jr. Graças à visibilidade adquirida por seu trabalho, Pedro Américo consegue vendê-lo ao Ministro da Guerra,¹¹ Barão de Jaguaribe, em 28 de janeiro de 1872, por 13.000\$000 (treze mil contos de réis).¹²

A escolha, por si só, do momento em que os ajudantes impedem o avanço do comandante não nos parece muito favorável à construção de uma imagem grandiloqüente para o conde, o que foi percebido e questionado por militares a quem Pedro Américo solicitou ajuda na reconstituição de detalhes da batalha, a exemplo de Alfredo Escragnoille Taunay.¹³ Entretanto, o que mais chama a atenção não é o rompimento da hierarquia (o fato de um comandado conter o ímpeto do comandante), mas a forma como este último é representado.

Na composição do quadro, o artista utiliza, para o grupo do Conde d'Eu e seus ajudantes, a estrutura piramidal, tradicionalmente empregada, visando destacar um personagem. Paradoxalmente, a figura esguia do conde está quase sem volume, não emanando dela qualquer energia; a autoridade máxima das Forças Brasileiras está inteiramente nas mãos dos ajudantes. Fato percebido por Gonzaga Duque Estrada, que indaga:

Creio que mais criteriosamente teria procedido a crítica se censurasse a posição afetada e muda em que o pintor colocou o herói do combate. Aí, sim, existe defeito. Américo, procurando destacar do grupo a figura do príncipe, deu-lhe o aspecto de um manequim vestido. A cabeça é muda, nenhuma contração dos músculos da face indica o heroísmo, ou a resolução; o seu olhar nenhuma relação tem com o que se passa; gesto do braço direito é duro e inexplicável; no entanto, a figura de Almeida Castro é soberba, o seu rosto exprime coragem e audácia, a mão que agarra o freio do corcel montado pelo marechal é de um desenho correto, e tanto cavaleiro como cavalo formam um todo admirável pela fidelidade de desenho, pela verdade de expressão.

Um lapso de revisão em uma obra-prima é o desaparecimento de uma insignificante estrela no firmamento.

Nada vale.

Dirão muitos; mas se esta figura não representasse o ápice do grupo dominante, porque aí é preciso pôr em prática o ditado – na guerra como

na guerra, já que o artista foi convencionalista, sejamos também convencionalistas no convencionalismo.

O grupo principal deve ser perfeito, particularmente, na primeira figura. E foi aí, precisamente, que o artista vacilou.¹⁴

Se compararmos o quadro ao estudo das três figuras do grupo principal, vê-se-á que, no desenho, o conde francês possui muito mais vitalidade; está prestes a romper a força dos ajudantes, que tentam deter seu cavalo. Seu corpo tende para a diagonal; o braço direito está mais realista; o rosto, expressivo; a montaria, suspensa no ar.¹⁵

Como interpretar tal diferença? Perda geralmente observável da leveza e agilidade da primeira idéia na transposição do estudo à tela definitiva? *Vacilo* do pintor?

No esboço a óleo,¹⁶ o artista já privara o Conde d'Eu de expressividade, o que foi observado por Ladisláo Netto, então vice-diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, em carta publicada, endereçada ao artista:

[...] grupo animadíssimo em que, *salvo a posição da cabeça de Sua Alteza*, nota aquela rara propriedade com que David tão bem sabia figurar na *physionomia* e nos gestos dos seus personagens tudo quanto lhes devia ir pelo coração.¹⁷

Também por Ladisláo Netto, em carta pública a Machado de Assis, meses depois, sabemos que o pintor retocou a figura do príncipe, visando dar-lhe mais força ao olhar;¹⁸ entretanto, examinando as duas telas, a diferença não se faz sentir significativamente. Vários foram os articulistas que continuaram a se referir à falta de expressão do Conde d'Eu.¹⁹

Apresentar o chefe das Forças Brasileiras fragilizado foi opção consciente do artista, revelada ao compararmos seu quadro aos de outros artistas, nos quais, igualmente, o cavalo do herói é retido.

Analisando a Galeria das Batalhas do Museu do Château de Versailles, sobejamente conhecida pelo pintor brasileiro durante seu período de aprendizagem em Paris, observamos um exemplo no qual o herói, apesar de ter tido o cavalo retido, apresenta uma atitude mais compatível com o papel que desempenha: São Luís, na *Bataille de Taillebourg* (1837), de Eugène Delacroix. Em meio ao combate contra os ingleses, São Luís se destaca não só pelo branco da montaria, mas também pelo olhar enfurecido, pelo gesto combativo do braço direito elevado, ao quase se erguer sobre o animal, seguro pelo inimigo. Claramente, para Delacroix, quem está sendo retido é o cavalo, e não o cavaleiro.

A fidelidade ao fato histórico – de o ajudante ter impedido o avanço do comandante-em-chefe das Forças Brasileiras – não impunha a Pedro Américo a necessidade de representar o Conde d'Eu como um “manequim vestido”, segundo as palavras de Gonzaga Duque Estrada. O próprio artista, em seu segundo quadro, *Batalha de Avahy*, pintou outra figura cujo cavalo está sendo retido. Trata-se do militar brasileiro, representado no centro inferior da tela, que porta as bandeiras tomadas aos paraguaios e por eles ameaçado. O personagem esbanja a determinação ausente no Conde d'Eu.

Como entender o esvaziamento da figura do herói, Conde d'Eu, no quadro de Pedro Américo? Seria necessário fazê-lo para ressaltar a ação dos comandados, elite do Exército brasileiro?²⁰ Em resposta publicada a uma carta de Quintino Bocayuva,²¹ Pedro Américo destaca, diplomaticamente, comandante e comandados, disfarçando o inegável em seu quadro: o enfraquecimento do herói.

Esforcei-me, é verdade, para honrar a arte brasileira e a nossa pátria, afor-moseando e reproduzindo na tela, na tela que há de ser contemporânea do porvir, um dos mais grandiosos episódios de uma batalha na qual houve tanta bravura e tanto heroísmo da parte do general, quanto denodo e dedicação da parte dos soldados brasileiros [...].²²

A Batalha de Avahy (1872-1877)

No segundo quadro relativo à Guerra do Paraguai, *Batalha de Avahy*,²³ Pedro Américo privilegia a tensão da luta em detrimento do herói. Trata-se de uma grande tela –aproximadamente 60 m²–, de composição elíptica, na qual a unidade de ação é abandonada para favorecer a percepção do caos da guerra. Múltiplos episódios paralelos se perdem, envoltos por um grande redemoinho. O herói, Caxias, então comandante-em-chefe das Forças Aliadas, permanece isolado, em segundo plano, observando a cena à distância, como “turista”, na perspicaz definição de Manuel Bandeira.²⁴ O caos e o redemoinho, frisamos, não facilitam ao espectador a rápida identificação dos comandantes brasileiros, presentes no quadro, com a fidelidade de um retrato.

O artista enfatiza a luta ensandecida em meio a fumaça, lama e sangue, como defendia o próprio Leonardo da Vinci, em prejuízo da clara compreensão do episódio. Jorge Coli, analisando o quadro, identifica na falta de unidade – ao contrário da crítica da época – a virtude, e não o defeito, da composição. Para o historiador, Pedro Américo retoma certos princípios essenciais da pintura de

batalha do século XVII, dialogando com artistas como Jacques Courtois (1621-1676), *il Borgognone*, que valorizavam o caos da luta, e não o protagonista.²⁵

O comandante brasileiro se situa em segundo plano, sem que a composição o revele facilmente. Ele está afastado da peleja, como “turista”, mas também submetido à elipse, num ponto de ligação estética entre o caos terrestre e o céu enfurecido. Neste aspecto, a controvérsia sobre a farda desabotoada de Caxias é reveladora.

Críticos, mais uma vez a exemplo de Gonzaga Duque Estrada, acusaram Pedro Américo de desrespeitar a imagem de Caxias ao representá-lo com a farda desabotoada: “O duque de Caxias, militar perfeito e homem correto, apresenta-se, nessa batalha, de farda desabotoada, falta importantíssima por ser o general em chefe do Exército brasileiro e, por conseguinte, uma das figuras dignas de reparo”.²⁶ A resposta do artista nos faz ver como o personagem deveria se submeter à concepção do quadro:

Começarei destruindo o pequenino e falsissimo boato que já achou éco em acreditados jornaes, relativo a uma observação que se diz ter-me feito o Exmo. Sr. Duque de Caxias, ao ver o seu retrato com a farda desabotoada; cousa tão contrária à verdade, que o próprio Sr. duque pediu-me a confutasse.

Pedro Américo, Batalha de Avahy. Acervo Museu Nacional de Belas Artes



É fato que S. Excia. costuma trazer abotoada a farda; mas essa particularidade individual pesa bem pouco na composição de um quadro, e podia ser desprezada naquela conjuntura, em que era necessário *prolongar* por assim dizer, as côres claras da parte inferior do cavaleiro, para não se *separar* da superior, que ficaria toda escura sem o recurso do colete branco, que também faz parte do uniforme.

Esta razão apreciar-se-ia melhor diante do painel.

O fato de desabotoar-se a meio a farda de um general, que está absorto no êxito de uma grande batalha, e que figura n'um quadro de tantos pormenores, não constitue atentado contra a integridade dos seus costumes, não fere os seus brios militares, não atinge ao seu caráter; e, se o fizesse, era em bom sentido, mostrando despreocupado de si proprio, e todo entregue aos seus terriveis e solenes deveres. Bem o sabe o Sr. duque, o qual rio-se muito, quando lhe perguntei se queria que eu retocasse a pintura para satisfazer aos inventores de boatos.

A prova, porém, de que o costüme do general em chefe era todo individual, que não tinha esse alcance que se lhe quer attribuir, que não era propriamente *para dar o exemplo* – como já disse – é que o chefe do seu estado-maior na mesma batalha trazia “a farda abotoada somente pela parte superior, por tres botões”, segundo me escreveu em papel que ainda conservo.

Mas quando mesmo o fôsse, era facto que teria muita significação no terreno da disciplina militar, mas nenhuma em um conjuncto esthetico tão complexo, aonde primeiro que tudo é necessário attender-se às mil exigencias da arte, ess'outra disciplina do gosto, que muitas vezes exclue a propria realidade naquillo que não é puramente essencial e caracteristico.²⁷

Para aqueles que buscavam a rápida identificação dos protagonistas, a guerra enaltecendo-lhes a glória, o quadro oferecido por Pedro Américo não fazia sentido. Caxias deveria ali estar para ser favorecido pela composição; esta deveria se submeter à sua magnitude e a unidade de ação deveria ir ao seu encontro. Entretanto, o artista defende o contrário: diante de um *conjuncto esthetico tão complexo* qualquer *particularidade individual pesa bem pouco na composição de um quadro*. Para se alcançar melhor fruição estética, não importa que desabotoemos o general. Quando Borgognone privilegia o caos da guerra, o faz com personagens anônimos; Pedro Américo é mais radical, consente que vejamos os heróis se perderem no caos.

Tiradentes esquartejado (1893)

Poderemos citar mais um exemplo de quadro de Pedro Américo associado à construção de um herói, que literalmente o destrói; referimo-nos a *Tiradentes esquartejado*.²⁸

A obra de Pedro Américo estaria, ao lado da litografia de Décio Vilares (1890) e do óleo *O martírio de Tiradentes* (1893), de Aurélio de Figueiredo, sustentando iconograficamente o mito de Tiradentes por aproximá-lo de Cristo. Contudo, a inserção do quadro na construção do mito não se dá afirmativamente e tampouco na conjuntura em que foi produzido.

Na organização espacial dos fragmentos do corpo, Pedro Américo objetivou a verticalidade como o tradicional caminho para a espiritualidade. O olhar parte da perna esquerda – presa a uma haste de madeira, como um estandarte da barbárie humana –, alcança o tronco, eleva-se à cabeça levemente inclinada, cujos olhos semi-abertos vislumbram a luz. Porém, nesse caminho, algo nos perturba: a carne esgarçada, espetada e amarrada da coxa esquerda. É o detalhe-*dettaglio*, retomando o conceito proposto pelo historiador francês Daniel Arasse, que captura o olhar subvertendo a leitura de um quadro.²⁹

Todos os cuidados anteriores, ao ocultar os cortes e posicionar respeitosamente as partes, foram esquecidos. A carne esgarçada da coxa rouba a atenção destinada pela verticalidade à cabeça. Nosso olhar fica pendente entre uma e outra. O vermelho do sangue, mesmo não excessivo, na coxa e na base da cabeça, provoca o titubeio do olhar. Se aceitamos com maior facilidade a cabeça isolada, por nela residir a identidade do indivíduo, a coxa espetada não nos deixa esquecer de que estamos diante de um cadáver.

Uma melhor compreensão do quadro de Pedro Américo é possível quando o inserimos na narrativa que o originou. O artista planejará executar, por conta própria, uma narrativa sobre a Conjuração Mineira, sem encomenda prévia, certamente desejoso de vê-la, no futuro, incorporada à Galeria Nacional, cujo projeto de lei encaminhara como deputado pela Paraíba ao Congresso, no mesmo ano.³⁰

A série se comporia de cinco quadros, assim nomeados pelo pintor: *A cena idílica de Gonzaga a bordar a fio de ouro o vestido nupcial de sua Marília*, *A mais importante das reuniões dos conjurados*, *A cena da constatação de óbito, passada diante do cadáver de Cláudio Manuel da Costa*, *A prisão de Tiradentes em uma casa da antiga rua dos Latoeiros* e *Tiradentes supliciado*.

Sabemos que Pedro Américo realizou todos os estudos a óleo para a série,



Pedro Américo, Tiradentes esquartejado, 1893. Óleo sobre tela, 270 x 165 cm. Acervo Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG

mas apenas transformou em tela definitiva *Tiradentes supliciado*, hoje conhecido como *Tiradentes esquartejado*.

O primeiro contato com a enunciação dos momentos da narrativa evoca a estrutura de uma tragédia: felicidade, erro e catástrofe, numa relação de causa e efeito. Gonzaga, feliz na expectativa do casamento, Tiradentes, errando ao confiar nos conjurados, e a catástrofe das prisões e da execução de Tiradentes. Vale lembrar que o cerne de uma tragédia não se limita à maldade por si só, recaindo sobre a vítima, mas também no virtuoso, que erra e sofre consequências.

Pedro Américo planejava iniciar a série com Tomás Antônio Gonzaga. Entretanto, o artista pensou retratar Gonzaga não como líder, mas em “cena idílica”, sobrepondo o poeta ao conjurado. O pintor retoma a lira XXXIV, da segunda parte do livro de poemas *Marília de Dirceu*, no qual Gonzaga relata à noiva o sonho que tivera na prisão: “Pintam (os sonhos) que estou bordando um teu vestido;/ Que um menino com asas, cego e loiro,/ Me enfia nas agulhas o delgado,/ O brando fio de oiro”.

Sonho do poeta árcade, preso dias antes do casamento, como também defesa do ouvidor de Vila Rica, que se dizia alheio à conjura. Acusado de ter ouvido em sua residência conversas de amigos sobre a sedição, respondeu, em depoimento, delas não ter participado, ainda que presente na mesma sala, “por estar entretido a bordar um vestido para o seu casamento, do qual entretenimento nunca se levantava senão para a mesa, o que não parece compatível com as idéias e paixões de uma sedição”.³¹ Pedro Américo, ao representar Gonzaga como inocente condenado, por um lado, incorporava a imagem predominante do poeta, na época;³² por outro, já deixava claro o sentido de sua narrativa: se aquele que era tido como o mais capaz de liderar o movimento passava o tempo bordando, ignorando tramas à sua volta, cego pelo amor, como acreditar na Conjuração Mineira?

No segundo momento, Pedro Américo apresenta “a mais importante das reuniões dos conjurados”. O estudo a óleo encontra-se ainda em poder de seus familiares, em Florença, Itália. O artista adotou um modelo compositivo que destaca Tiradentes como líder militar; entretanto, introduz um elemento corrosivo à cena: representa o traidor Silvério dos Reis entre os conjurados e os mostra reticentes, lembrando-nos do erro do herói em confiar em demasia nos poderosos de Minas.

No terceiro momento, o episódio polêmico da morte de Cláudio Manuel

da Costa reafirma a fragilidade interna da conjuração. Assassinado ou suicida, Cláudio morrerá por sua confissão, contrariando o pacto de silêncio firmado pelos conjurados, antes de serem presos.

O penúltimo momento, a prisão de Tiradentes, afigura-se nos preâmbulo ao desfecho da narrativa. Aumenta o sentimento de abandono do sedicioso, ensejando a consciência das angústias vividas em quase três anos de prisão. Tempo em que a imagem de Tiradentes muda, segundo o historiador Joaquim Norberto: “Prenderam um patriota; executaram um frade!”.³³

Do último momento da série, conhecemos os desenhos anatômicos, o estudo a óleo e o quadro definitivo. Pedro Américo opta pela representação realista do esquartejamento. O artista não nos apresenta a visão triunfante de um condenado desafiador do poder, reafirmando no cadafalso seus ideais de liberdade, o que se esperava de um líder revolucionário; por outro lado, não o representa em seu momento máximo, vivo, com a calma resignada dos mártires diante da morte, como o fez seu irmão, Aurélio de Figueiredo (1856-1916) – primeiramente, num quadro apresentado na *Exposição Geral das Belas Artes*, em 1884,³⁴ e, posteriormente, na tela *O martírio de Tiradentes*, hoje pertencente à Câmara Municipal do Rio de Janeiro. A afirmação dos ideais de liberdade e confiança no porvir, presentes nas telas de Aurélio de Figueiredo, não emanam de um corpo destroçado; o esquartejamento impede a “ressurreição” dos ideais do herói, a ligação entre Conjuração Mineira, Independência e República.

Pedro Américo imaginou uma narrativa que enfatiza a fragilidade do movimento (lembremo-nos de Gonzaga bordando) e desnuda a solidão de Tiradentes, abandonado no cadafalso.

Aliado ao fato de a tela de Pedro Américo inserir-se negativamente na construção do mito, oferecendo ao panteão da nova República um herói aos pedaços, sua imagem não circulou, não atuando na perpetuação do mito de Tiradentes. Exposto em julho de 1893, na cidade do Rio de Janeiro, o quadro não foi bem aceito pela crítica. Não obstante, Pedro Américo conseguiu vendê-lo ao município de Juiz de Fora (MG), permanecendo no plenário da Câmara Municipal até 1922, quando foi doado ao recém-aberto e pouco divulgado Museu Mariano Procópio. A recusa à representação anti-heróica, proposta pelo pintor, acarretou sua não-reprodução em gravuras ou fotografias, procedimento comum aos quadros de pintura histórica, e seu esquecimento em um museu do interior. De fato, *Tiradentes esquartejado* só tornou-se conhecido após 1969, ilustrando enciclopédias.

Henrique Bernardelli e a saga bandeirante

A primeira tela de Henrique Bernardelli sobre os bandeirantes, exposta no salão de 1890, adquirida pelo Estado e hoje pertencente ao Museu Nacional de Belas Artes, também teria todos os ingredientes para uma conclusão apressada quanto a ser a porta-voz do mito do aventureiro paulista destemido a capturar índios pelo interior, se não revelasse uma inversão iconográfica: o vencedor é representado aos pés do vencido.³⁵

O confronto entre o índio, em posição ereta, e os bandeirantes, ao chão, a beber água como animais, não parece ser apenas a representação de um gesto banal do cotidiano. Lembra-nos a passagem bíblica, presente no “Livro dos Juízes”, cap. VII, no qual Deus, na época de Samuel, teria suscitado alguns heróis, chamados juízes, a libertarem todo o seu povo, ou parte dele, da opressão inimiga, conduzindo-o à observância da lei. O Senhor manda Gedeão selecionar combatentes contra os Madianitas, estabelecendo como critério, além da coragem, o fato de não tomarem água como animais: “[...] o Senhor disse a Gedeão: Porás a um lado os que lamberam a água com a língua, como os cães costumam lamber; e os que beberam de joelhos, estarão noutra parte...”.³⁶

Os bandeirantes, animalizados por lamberem a água como cães, não podem ser combatentes de Gedeão. A tela condena-os, sutilmente, sem qualquer dramaticidade.

O contraste entre índios e bandeirantes é evidente. Enquanto os últimos sentem o peso da jornada, seus prisioneiros esbanjam energia. Sem identidade tribal, idealizados, os índios encarnam a superioridade moral a eles destinada pela literatura romântica. A exuberância física e o tom esverdeado da pele os transforma em extensão da própria natureza, que, por sua vez, atormenta com a sede os bandeirantes.

A opção de Henrique Bernardelli difere substancialmente da Historiografia do período. O debate sobre o papel das três raças no processo civilizatório brasileiro levou a uma perspectiva negativa quanto à incorporação do indígena real, mesmo que, alegoricamente, ele tenha se tornado símbolo do Segundo Reinado e herói na literatura romântica. Alguns historiadores, a exemplo de Varnhagen e Oliveira Martins, advogavam simplesmente sua extinção. Nesse sentido, a escravidão imposta pelo aventureiro paulista setecentista foi plenamente justificada. É interessante como, em 1896, Eduardo Prado formula um raciocínio segundo o qual a mestiçagem seria a responsável pelo lado cruel do bandeirante:



Henrique Bernardelli, *Os bandeirantes*, 1889. Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Foram lutas para cujos excessos a história tem com razão decretado merecidas amnistias. Como exigir que homens em cujas veias corria ainda quente o sangue da anthropophagia dos avós, ou de seus paes, considerassem a escravidão um crime?³⁷

Henrique Bernardelli não faz de seu quadro um objeto explícito de denúncia social, não mostra índios mortos, estropiados, espancados ou resistindo heroicamente. Os horrores descritos, anos depois, por Capistrano de Abreu, ao analisar a ação dos bandeirantes,³⁸ não estão presentes na tela.

O pintor tampouco anistia o bandeirante. A relação não se faz entre civilizado e boçal, que mereça ser escravizado. O índio não é representado como um inimigo inferior, animalizado. Longe do antropófago ou do *Caliban*, o índio de Bernardelli concentra no vigor físico e na posição ereta a integridade e vitória moral.

Ao longo da sua vida, Henrique Bernardelli (1857-1936) retomou por vários momentos o tema dos bandeirantes. Enfocando-o, na maioria das vezes, sob a mesma perspectiva: longe da virilidade heróica de Apolo ou

Hércules, freqüentemente envelhecido e enfermo, caminhando com o olhar preso ao horizonte, submetido às vicissitudes da natureza.³⁹ Coerente, Henrique Bernardelli impôs sua visão sobre os bandeirantes mesmo quando, já sexagenário, realizou encomendas para o Museu Paulista. A correspondência trocada entre o artista e Afonso Taunay revela as exigências do diretor do Museu quanto à representação de bandeirantes fortes e destemidos. Apesar das pressões, as telas de Henrique Bernardelli não se limitam a suporte iconográfico do mito dos bandeirantes, o artista articula heroísmo e culpa, posicionando-se criticamente.⁴⁰

Os quadros analisados de Vitor Meireles, Pedro Américo e Henrique Bernardelli, artistas festejados (ou execrados) por sua ligação com o poder, revelam grande complexidade, apenas compreensível quando abdicamos da segurança dos rótulos e mergulhamos nas obras, no emaranhado de significados que lhes são possíveis. Eles não se resumem a sustentáculo de ideologias, antes expressam o processo de sua construção, os embates, os caminhos vitoriosos ou abortados... Entre nós e os quadros, produziu-se ao longo do tempo uma crítica homogeneizadora, acarretando a necessidade de estudá-los sob novos parâmetros, mas, igualmente, de historiar o discurso que deles se apropriou, impondo-nos como natural um único sentido para sua percepção.

NOTAS

1. *Passagem de Humaitá* (1869-72). Óleo sobre tela, 2,68 x 4,35 m, Museu Histórico Nacional. Vitor Meireles
2. MELLO JR., Donato. Temas históricos. In: ROSA, Ângelo de Proença e outros. *Vitor Meireles de Lima, 1832-1903*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothèque, 1982. p. 81.
3. ESTRADA, Gonzaga Duque. *Arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995 (1888). p. 174.
4. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 28 de junho de 1872. Agradecemos a Hugo Xavier Guarilha o acesso às críticas publicadas sobre *Passagem de Humaitá*. N. da R.: a grafia foi mantida tal como no original.
5. Vale lembrar a observação de Walter Luiz Pereira sobre o destaque diferenciado dado pelo Museu Histórico Nacional à tela *Combate Naval de Riachuelo*. PEREIRA, Walter Luiz. *Óleo sobre tela, olhos para a História: memória e pintura histórica nas Exposições Gerais de Belas Artes do Brasil Império (1872 e 1879)*. Dissertação de Mestrado. Niterói: Departamento de História/UFF, 2003.
6. COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: SENAC, 2005. p. 43.
7. GIRON, Baldine Saint. *Les marges de la nuit, pour une autre histoire de la peinture*. Paris: Les Éditions de l'Amateur, 2006.

8. Este item baseia-se em minha tese de doutorado *Pintura, História e heróis no século XIX: Pedro Américo e "Tiradentes Esquartejado"*, defendida no Programa de Pós-graduação em História da Unicamp, sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Coli. A tese recebeu da Capes-Ministério da Educação o prêmio Florestan Fernandes como a melhor tese na área de Ciências Humanas defendida no Brasil no ano de 2005.
9. Cf. TAUNAY, Visconde de. *A campanha da Cordilheira – Diário do Exército*. São Paulo: Melhoramentos, 1926, v. 1, p. 198-199.
10. Trata-se dos seguintes opúsculos: 'ARSEOS'. *Analyse esthetigraphica do quadro de um episodio da Batalha de Campo Grande planejado e executado pelo Dr. Pedro Américo de Figueiredo e Mello, lente da cadeira de esthetica da Academia das bellas artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1871; VASARI, Giorgio. *Analyse critica da Batalha de Campo Grande e do Combate de Riachuelo dos distinctos mestres Dr. Pedro Américo e Comm.dor Vitor Meireles*. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemmert, 1872; HUDSON, Octaviano. *Pedro Américo pintor de batalhas, descripção do quadro historico da batalha de Campo Grande*. Rio de Janeiro: Henrique Brown e João de Almeida Edictores, 1871.
11. Em seu opúsculo, Sebastião Ferreira Soares, que usava o pseudônimo de Arseos, aponta para o interesse de Pedro Américo de seduzir o Ministério da Guerra como possível comprador de seu quadro.
12. Fato divulgado em vários jornais, a exemplo do *Correio do Brasil*, 25 jan.1872, e da *República*, 28 jan.1872.
13. Carta de Alfredo Taunay a Pedro Américo, de Curugnaty, datada de 22 de dezembro de 1869. Pasta M149, Arquivo, Museu Imperial de Petrópolis.
14. ESTRADA, Gonzaga Duque. Arte... *Op. cit.* p. 148-149. A idéia de manequim também está expressa no texto de outro articulista da época, Luiz Barbosa. Cf. BARBOSA, Luiz. "Artes, A Batalha do Campo Grande quadro de Pedro Américo". *A República*, Rio de Janeiro, 3 set.1871.
15. O desenho foi reproduzido no catálogo *DESENHOS de Pedro Américo, pintor neoclássico brasileiro do século XIX* (Secretaria de Estado da Informação e Turismo, s/d.); pertencia à coleção particular do diplomata brasileiro Sergio Telles.
16. Coleção particular Sebastião Loures, Rio de Janeiro.
17. Corte, 9 de junho de 1870. Publicada no *Jornal do Commercio*, 15 jun.1870. Grifos nossos. No arquivo do Museu Imperial de Petrópolis, constam três coleções de recortes de jornais sobre a Batalha de Campo Grande, organizadas possivelmente pelo próprio Pedro Américo, nas quais, ao lado do recorte com a carta de Ladisláo Netto, o artista terla escrito: "Correspondencia assignada pelo dr. Ladisláo Netto e publicada no Jornal do Commercio de 15 de junho de 1870. Refere-se ao pequeno bosquejo".
18. Carta publicada no *Jornal do Commercio*, 9 nov.1871. Nessa carta, Ladisláo praticamente refuta as críticas endereçadas ao quadro.
19. *O mosquito*, 29 jun.1872; MANGINI, Frascati, "Bellas Artes, O salão de 1872". *Jornal do Commercio*, 5 jul.1872; MEIRELLES, Pedro de. *Bellas Artes, o salão de 1872. A reforma*, 27 jun.1872.

20. A ênfase no Estado Maior foi também percebida na época. Cf. FOLHETIM, A exposição publica de Bellas Artes em 1872, II. *A reforma*, 2 jul.1872.
21. Quintino Bocayuva (1836-1912), jornalista, foi um dos principais integrantes da campanha republicana e o primeiro ministro das Relações Exteriores no novo regime.
22. Publicada no *Folhetim da República*, Rio de Janeiro, 25 out.1871, e transcrita em *Artista*, Rio Grande do Sul, 19 nov.1871.
23. Óleo sobre tela, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
24. BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967. p. 553-555.
25. COLI, Jorge. O sentido da batalha: Avahy, de Pedro Américo. *Projeto História (artes da História & outras linguagens)*, São Paulo, p. 113-128, n. 24, junho de 2002.
26. ESTRADA, Gonzaga Duque. A arte... *Op. cit.* p. 161. Ver também G.M. FOLHETIM. A Batalha de Avahy. *O Globo*, p. 1-2, 5 out.1877.
27. Carta publicada originalmente no *Jornal do Commercio*, Seção de Belas Artes, 27 out.1877, e transcrita por NUNES, Geraldo Marques. *Jornal do Commercio*, 29 jun.1947. N. da R.: a grafia foi mantida tal como no original.
28. Pedro Américo. *Tiradentes esquartejado*, 1893. Óleo sobre tela, 270 x 165 cm (Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG).
29. ARASSE, Daniel. *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1996. p. 12.
30. FIGUEIREDO, Pedro Américo de. *Discursos*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1892.
31. *Autos de Devassa da Inconfidência Mineira*. 2ª ed. Brasília: Câmara dos Deputados; Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1982., v. 5. p. 221. Grifos nossos.
32. Cf. DENIS, Ferdinand. *Resumo da História Literária do Brasil*. Porto Alegre: Lima, 1968; SILVA, João Manuel Pereira da. *Parnaso Brasileiro ou selecção de poesias dos melhores poetas brasileiros*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1843, v. 1. GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1845; SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. *Gonzaga, ou a conjuração do Tira-Dentes*. Niterói: Fluminense de C. M. Lopes, 1848-1851; VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. Biographia dos brasileiros distintos por letras, armas, virtudes (Tomaz Antonio Gonzaga). *Revista Trimensal de História e Geographia ou Jornal do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*, 2º trimestre de 1849; VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. *História geral do Brasil*. Rio de Janeiro: E. e H. Laemmert, 1857; BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario bibliographico brasileiro*. Rio de Janeiro: C.F.C., 1970; PERIÉ, Eduardo. *A litteratura brasileira nos tempos coloniais: do século XVI ao começo do XIX: esboço-histórico seguido de uma bibliographia e trechos dos poetas e prosadores d'aquelle periodo...* Buenos Ayres: E. Perie, 1885; ARARIPE JR., Tristão de Alencar. *Litteratura brasileira: Dirceu*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1890.
33. SILVA, Norberto de Souza. *História da Conjuração Mineira: estudos sobre as primeiras tentativas para a Independência Nacional*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional: 1948 (1873).

34. Desconhecemos o destino do referido quadro, mas o mesmo foi reproduzido na charge de Angelo Agostini, sobre o Salão de 1884, publicada na *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 391, p. 5, 1884.
35. Sobre a tela *Os bandeirantes* (1889 – Museu Nacional de Belas Artes/MNBA), cf. CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Bandeirantes ao chão*. *Revista de Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 30, p. 33-35, 2002.
36. *Bíblia sagrada*. São Paulo: Paulinas, 1982. p. 275. Traduzida da Vulgata e anotada pelo Pe. Matos Soares.
37. PRADO, Eduardo. O Catholicismo, a Companhia de Jesus e a Colonização do Novo Mundo. In: *Collectaneas*, v. 4, 1904.
38. Capítulos de História Colonial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. p. 103. Publicado originalmente na revista *Kosmos*, sob o título "História pátria", a partir de janeiro de 1905.
39. *Os bandeirantes* (1889 – MNBA), *Prólogo e Epílogo* (1916), *Ciclo de caça ao índio* (1923 – Museu Paulista), *O chefe bandeirante* (1923/29 – Museu Mariano Procópio), *Retirada do cabo de São Roque* (1927 – MP) e *Últimos momentos de um bandeirante* (1932 – MP).
40. Sobre as encomendas para o Museu Paulista, cf. CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Bandeirantes na contramão da História: um estudo iconográfico*. *Projeto História, Revista PUC-SP*, São Paulo, n. 23, p. 307-335, 2002.

Narrativa e síntese histórica positivista na obra de Eduardo de Sá

Elisabete Leal*

RESUMO

O texto discute inicialmente a preponderância da História como forma de conhecimento no século XIX e a maneira como o filósofo francês Auguste Comte elegeu a narrativa histórica como meio e fim do Positivismo. Argumenta-se que a síntese histórica positivista era para Comte a base para o ensinamento moral que as artes deveriam dar à humanidade. Portanto, nem realista, nem individualista, porque se liga ao passado e às figuras exemplares, a arte positivista é essencialmente sentimental e coletiva. Para exemplificar tais idéias de estética positivista, apresenta-se o trabalho do artista brasileiro Eduardo de Sá.

PALAVRAS-CHAVE

Arte, Positivismo, síntese histórica, História brasileira, Eduardo de Sá.

ABSTRACT

Narrative and Positivist Historic Synthesis in the Work of Eduardo de Sá

Initially the text discusses the preponderance of History as the form of knowledge in the 19th Century and the way that the French philosopher August Comte elected the historic narrative as form and end to Positivism. What is argued is that the historic Positivist synthesis was for Comte the basis for moral learning/teaching, something that the arts should give to humanity. Therefore, it is neither realist nor individualist because it is linked to the past and to exemplary figures. The Positivist art is essentially sentimental and collective. To exemplify such Positivist esthetic ideas, the article presents the work of the Brazilian artist, Eduardo de Sá.

KEYWORDS

Art, Positivism, historic synthesis, Brazilian History, Eduardo de Sá.

Auguste Comte e Nicola Poussin, síntese de uma filosofia em tintas

A filosofia comtiana integrou o movimento de consciência histórica do século XIX, que consolidou a História como disciplina expressa em diferentes formas de representação. Comte sentenciou:

O século atual será principalmente caracterizado pela irrevogável preponderância da História, em filosofia, em política e mesmo em poesia. Esta universal supremacia do ponto de vista histórico constitui, a um só tempo, o princípio essencial do Positivismo e seu resultado geral.¹

Essa idéia de predomínio da História expressa por Comte demonstra a intensificação da consciência da História e de sua invasão nos outros campos do conhecimento no século XIX. Para Stephen Bann, a História não só invadiu e assimilou os meios tradicionais de representação do conhecimento, como no caso do gênero histórico, que influenciou o estilo tradicional de pintura, mas também se alastrou para produtos culturais populares.² Bann argumenta que o “desejo pela História” foi produto do período romântico, quando uma larga extensão das preocupações com o passado tornou-se acessível por variadas formas de representação.

*Doutora pelo Programa de Pós-Graduação de História Social da UFRJ. Vice-presidente da Associação Nacional dos Professores Universitários de História – ANPUH, Núcleo do Rio Grande do Sul, gestão 2006-2008. Este texto é uma versão modificada de minha tese de doutorado. Cf. LEAL, Elisabete. *Filósofos em Tintas e Bronze: arte, positivismo e política na obra de Décio Villares e Eduardo de Sá*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em História Social/UFRJ, 2006.

A partir do final do século XVIII, houve uma notável profusão de representações da História, estimulando a imaginação a respeito do passado e definindo o limite entre História e ficção.³ O gosto pela História conduziu à larga utilização de imagens evocativas do passado, em todas as áreas e principalmente nas artes plásticas. “Ciência, representação e imaginação do passado, a História inspirou largos setores de atividade artística.”⁴ O desejo pela História incentivou a profusão, na Literatura, de livros de viagens e álbuns ilustrados com litografias; na Arquitetura, da imitação do estilo gótico. Na pintura também predominaram os temas históricos, combinando o gosto pelo real, pelo detalhe e pela autenticidade, e criando uma reconstrução do passado em forma de imagem, ou uma “História escrita com cores”, diz Bann ao se referir ao gosto do mundo europeu oitocentista por representações visuais da História.⁵

Comte, ao afirmar que o enfoque histórico é a essência e o resultado do Positivismo, encaixa-se na tese de Bann de que a História no século XIX se transformou na forma paradigmática do conhecimento que os outros campos almejavam ser. Como única maneira de conhecimento da sociedade, Comte propõe o método histórico, abandonando a descrição e a disposição cronológica em forma de anais e adotando a “verdadeira História, concebida com espírito científico, isto é, tendo por fim a pesquisa das leis que presidem o desenvolvimento social da espécie humana”.⁶

Para o Positivismo, a humanidade é o sujeito coletivo do conhecimento histórico, e ela deve ser estudada segundo as condições historicamente dadas em cada época. Ao abandonar a forma descritiva e cronológica de História (principalmente de História Política, centrada nos indivíduos, ou na História Administrativa), Comte propõe uma periodização marcada pelas gerações humanas e as condições reais de sua existência, centrando-se no estudo da experiência humana concreta: as ciências, as artes e a indústria. A ciência do espírito (a História) é interior porque se refere ao homem, à sua experiência vivida e à sua relação com os outros homens, diferenciando-se da ciência da natureza, comandada por leis externas; assim, para Comte, “o espírito humano não é algo fixo e imutável, sempre com as mesmas categorias. As funções psicológicas do homem – inteligência, sentimento e ação – devem ser estudadas pelas obras do próprio homem, historicamente realizadas”,⁷ e não por motivações externas – na opinião dele, metafísicas.

O interesse crescente pela História, a sofisticação de seus métodos e a

sua consolidação como disciplina levaram a uma reformulação em sua tarefa geral: relatar os eventos históricos tal como aconteceram ou destacar a lição perene e moral do passado. A concepção de História de Comte estava mais próxima a essa segunda tarefa. Na arte, Comte não abdicou dessa lição moral. Ele tinha claro o papel das artes no projeto positivista de reconstrução social: construir tipos (exemplos morais), e esta era a principal função; conter as utopias, redirecionando-as; e avivar o passado, tornando familiar a ligação com o futuro.

No texto *Aptitude esthétique du Positivisme*, apenas em uma rápida frase, Comte conceitua o que é arte e para que serve: “Consiste sempre em uma representação ideal daquilo que é, destinada a cultivar nosso instinto da perfeição”.⁸ Para ele, mais importante que reproduções fiéis da realidade está a idealização de tipos, figuras exemplares que contribuíssem para o bem da humanidade.

Então, a arte se eleva para sua missão característica, a construção dos tipos os mais animados, cuja contemplação usual pode aperfeiçoar tanto nossos sentimentos e mesmo nossos pensamentos. O exagero dessas imagens é uma condição necessária do destino delas, visto que elas devem ultrapassar a realidade a fim de nos impelir a melhorá-la. Já muito eficazes para a vida privada, essas emoções artificiais tornam-se muito mais poderosas para com a vida pública, seja segundo a importância superior de seus objetos, seja pela excitação mútua proveniente do concurso das impressões pessoais.⁹

A fórmula apresentada por Comte é esta: elenco de tipos ideais + produção, com exageros, de suas imagens + sua contemplação = emoções. A canalização das emoções para os tipos ideais preestabelecidos sistematiza, ordena e regulariza as utopias, subordinando-as à realidade, assim como o passado indica para o futuro. O que garante a identificação com esses tipos ideais é a História, pessoal e coletiva.

Os tipos ideais predefinidos por Comte e representados artisticamente são os mesmos do Calendário Positivista, que, proposto para substituir o gregoriano, expressava o desejo de marcar o tempo de forma a lembrar a História e os “ciclos marcantes da evolução humana, assinalado por um dos nomes mais expressivos que a História registra”.¹⁰ No Calendário, Comte reconheceu a influência do passado sobre o presente e destacou os ciclos marcantes da evolução da humanidade e os representantes mais destacados deles, que deveriam ser consagrados por serem os exemplares da raça humana. Ele esta-

beleceu um calendário, ao que chamou de concreto, pois se baseou em seres reais, que pertencem à humanidade e que contribuíram para a sua evolução. Esse “Quadro Concreto da Preparação Humana” não era fixo, podendo seus representantes ser substituídos com o tempo e as necessidades locais de novos tipos, os heróis mais nacionais.¹¹

Para cada ciclo, representado por um mês com 28 dias, havia um homenageado. Cada semana, com sete dias, tinha um representante hierarquicamente inferior ao do mês, e cada dia tinha outro representante hierarquicamente inferior ao da semana. Destaca-se aqui o oitavo mês, dedicado à Epopéia Moderna, representado por Dante. Sua segunda semana havia como homenageados os artistas. No domingo, o representante principal era Rafael (1483-1520), seguido sucessivamente dos também italianos Leonardo da Vinci (1452-1519), Michelângelo (1475-1564), do alemão Hans Holbein (1497-1543), do francês Nicolas Poussin (1594-1665), do espanhol Diego Velásquez (1599-1660) e do belga David Teniers Filho (1610-1690).

Não por acaso, o único pintor francês homenageado, Poussin, viveu grande parte de sua vida em Roma (e aqui se deve destacar a resistência de Comte quanto aos pintores franceses envolvidos em política das artes), residindo apenas 12 anos em Paris; mesmo assim, ele foi marcante para a introdução dos valores clássicos na França durante os séculos XVII e XVIII. A tendência moralizante, racional, ética e didática, expressa na pintura francesa desse período, teve Poussin como precursor. “Raison e moralidade didática formavam o *méthode classique*, representado no século XVII por Poussin. [...] esse método clássico cria uma base inabalável para todo o desenvolvimento posterior da pintura francesa”.¹²

Poussin ficou conhecido como um pintor do pensamento, um filósofo pintor, pois todos os seus quadros eram sempre a afirmação de uma possante doutrina.¹³ Ele mesmo confirmou dizendo que “a pintura não é outra coisa que uma idéia de coisas incorporadas”.¹⁴ O caráter reflexivo, filosófico, dominado pelo pensamento de Poussin foi um dos componentes a seguido pelos pintores neoclássicos franceses, principalmente David. No que tange à austeridade, ao racionalismo, às virtudes cívicas, foi em Poussin que a arte revolucionária francesa do século XVIII buscou inspiração.

Oposta à tendência virtuosa de Poussin, mas pertencente ao mesmo ciclo de pensamento, uma pintura de viés irracional (ou passional) foi desenvolvida. Ela não se apoiava na razão, mas no gosto. Assim, mais inclinados ao

refinamento do gosto, tentando se livrar das inclinações éticas e combatendo a tradição acadêmica e moral, os chamados rubénistes (em oposição aos pussinistes) chegaram a desenvolver um certo sensualismo, e muitas vezes erotismo, nas pinturas, além de elevado domínio técnico.¹⁵ É claro que, por oposição a esta tendência, o homenageado francês no Calendário é Poussin, já que, para Comte, a arte era essencialmente moral e, se perdesse essa dimensão, ficaria restrita a enfeites sensuais e dificuldades técnicas (aqui se deve destacar o desprezo de Comte pela busca incessante do aperfeiçoamento técnico na pintura e escultura, que o levaria a privilegiar a expressão sobre a idealização).

É importante salientar um ponto em comum entre os rubénistes e pussinistes, para explicar a origem das idéias de Comte acerca das artes da forma: o estímulo aos sentimentos. À apropriação que fizeram de Poussin, os pintores da Revolução Francesa acrescentaram grande dose de sentimentalismo. Rousseau, como idealista da Revolução, também contribuiu para essa tendência. A corrente irracional, da mesma forma, valorizava o sentimento provocado por uma obra e o considerava critério para avaliação artística da mesma. Alguns críticos de arte, como Diderot, consideravam o sentimento parte constitutiva da natureza e valorizavam-no mais que a expressão plástica. Era o sentimento que fazia a ligação entre o indivíduo e a natureza, o particular e o coletivo.¹⁶ A Revolução Francesa fomentou uma mentalidade nacionalista patriótica que se estendeu ao pensamento artístico, traduzindo-se em forte sentimentalismo ou, em outras palavras, em uma “hipertrofia das emoções”.¹⁷ Ainda que tardiamente, Comte não ficou alheio a essa influência da Revolução, e isto se confirmou quando expressou que o sentimento era o domínio essencial da arte. Nele, a arte encontrava seu meio e seu fim.¹⁸

Eduardo de Sá, um filósofo em tintas

No Brasil a filosofia de Comte encontrou defensores ardorosos; e as idéias de estética positivista influenciaram levemente algumas obras de Candido Caetano de Almeida Reis e João Montenegro Cordeiro. Os preceitos de Comte a respeito das artes no que tange a seu aspecto mais político, ou às políticas públicas voltadas para o ensino e o mecenato oficial das artes, estiveram presentes nas opiniões emitidas por Aurélio de Figueiredo no início do regime republicano. Artistas positivistas, na acepção mais completa proposta por Comte, houve dois no Brasil: Décio Villares e Eduardo de Sá.

Eduardo de Sá tinha cerca de 20 anos quando começou a coletar os

papéis que comporiam o arquivo de sua vida, depositado na sede da Igreja Positivista do Brasil – IPB, no Rio de Janeiro, após sua morte. Trata-se de material que reúne descrição de obras de arte, estudos, desenhos, croquis, fotos de maquetes, monumentos e quadros, correspondência, cadernos com recortes de jornais, contratos de obras, convites e catálogos de exposições e um caderno de lembranças da infância.

É nesse caderno de lembranças da infância que Sá informou sobre suas primeiras aproximações com as artes. Contou, por exemplo, quando o pintor Vitor Meireles foi à sua casa, no bairro do Rio Comprido, no Rio de Janeiro, visitar seu pai, de quem era amigo, e soube que o visitante pintava retratos e que era artista, e também quando foi ao barracão ver o quadro *A Batalha do Avaí*, exposto a partir de 1879, e por lá conheceu o artista Pedro Américo. Neste relato, Sá relatou também que sempre fora estimulado à apreciação artística por seu pai, que era secretário-geral da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro.

Quatro anos após admirar o quadro da *Batalha*, de Pedro Américo, Sá se matriculou na Academia Imperial de Belas Artes. Entre seu papéis, encontra-se um relatório/currículo elaborado pelo Secretário da Aiba. Nele se pode acompanhar a trajetória escolar-artística de Sá tanto nas disciplinas que frequentou como nos prêmios que concorreu, bem como sua classificação. O quadro abaixo mostra, assim, seu perfil como aluno.¹⁹

Ano	Disciplina cursada	Prêmios	Classificação
1883	Matemáticas Aplicadas		
	Desenho Geométrico		
	Desenho Figurado	Desenho Figurado	Medalha de prata
1884	Pintura Histórica	Pintura Histórica	Pequena medalha de ouro
	Modelo-vivo	Modelo-vivo	Medalha de prata
	Anatomia e Psicologia das Paixões		
		26ª. Exposição Geral de Belas Artes	Menção honrosa
1885	Pintura Histórica	Pintura Histórica	Grande medalha de ouro
	Modelo-vivo	Pintura Histórica	Pequena medalha de ouro
	História das Belas Artes		
	Estética e Arquelogia		

1886	Pintura Histórica	Pintura Histórica	Menção honrosa de 1º lugar
	Modelo-vivo	Modelo-vivo	Pequena medalha de ouro
1887	Pintura Histórica		
	Modelo-vivo		
	Paisagem		
		Pintura – Prêmio Viagem	4º lugar

O documento emitido pela Aiba informava ainda que Sá havia sido aprovado em todas as disciplinas. Tal histórico escolar do artista nos mostra que se dedicava ao estudo de Pintura Histórica e Modelo-vivo, concorrendo aos prêmios nestas categorias, e que nunca frequentou aulas de Escultura. Até 1887, Sá havia sido aluno de Pintura Histórica de Vitor Meireles e, desde esse ano, de João Zeferino da Costa. A cada final de semestre, os alunos expunham seus trabalhos e eram premiados. Sá seguia esse caminho.

Em 1884, participou da 26ª *Exposição Geral de Belas Artes*, apresentando um quadro de frutas, e recebeu menção honrosa.²⁰ Esta foi a última exposição do Segundo Reinado e decisiva nas manifestações de descontentamento dos professores e alunos que sacudiram o mundo das artes brasileiro no final dos oitocentos. A presença de Sá nesse meio, como aluno descontente e mobilizado da Aiba, é perceptível. Com a suspensão das exposições nos anos seguintes, os alunos da Academia resolveram montar uma exposição própria, organizada por uma comissão de alunos; na imprensa, foi tratada como *Exposição Livre*. Tal iniciativa dos alunos pareceu à imprensa um ato de rebeldia quanto à estética:

Estas exposições, em todas as cidades do mundo, tem dado magníficos resultados. Nellas, muitas vezes, despontão verdadeiras individualidades artísticas que, até então, apenas vegetavão, atrophiadas pelas severas regras clássicas das academias”.²¹

Gonzaga Duque, apoiador do evento, contribuiu decisivamente para o acirramento dos ânimos descontentes; segundo ele, a exposição dos alunos era “o mais forte e o mais arrojado protesto contra a ditadura acadêmica”.²² No entanto, a *Exposição Livre* não foi autônoma com relação à Academia, pois recebeu apoio dos professores, foi realizada nas suas dependências e visitada pelo imperador. De acordo com as críticas publicadas na imprensa, as obras permaneciam ainda apegadas ao cânone acadêmico.

Em 1886, Sá participou da primeira *Exposição Livre*, expondo o maior

número de trabalhos entre os colegas – 22 quadros, enquanto outros apresentaram, no máximo, 10 trabalhos.²³ Com esse grande número de obras, pareceu aos críticos nos jornais que era um aluno aplicado e que procurava diversificar-se na pintura, pois apresentara estudos de cabeça, frutos, paisagens, flores e miscelâneas. A crítica aos trabalhos dos alunos normalmente era conscienciosa, e a Sá também. Um crítico no jornal *O Paiz* lhe fez uma crítica mais contundente, dizendo que se apegava demais aos detalhes, prejudicando o conjunto; os demais jornais pesquisados apenas citavam seu número de obras, concluindo que era laborioso.²⁴ A participação de Sá na segunda exposição, em 1887, foi mais modesta, assim como a própria exposição, que, ocorrida em janeiro de 1887, não mobilizou maiores atenções da imprensa.

Mesmo não ocorrendo a exposição oficial da Academia em 1887, o Concurso Viagem, que premiava os melhores com um estágio de estudos na Europa, ocorreu e foi controverso aquele ano. O prêmio de primeira ordem em Pintura foi dado ao aluno Oscar Pereira da Silva e o de Arquitetura, a Ludovico Berna. Os professores da Iaba Rodolpho Bernardelli e Zeferino da Costa contestaram o resultado, alegando a incapacidade da comissão julgadora em avaliar trabalhos nessas áreas e recorreram ao governo imperial. A regente princesa Isabel cancelou o concurso, mas o resultado foi ratificado no regime republicano, e os premiados foram para a Europa em 1890. A imprensa noticiou e denunciou o fato dia a dia, aproveitando para criticar o sistema educacional de artes, a Academia, os favoritismos e apadrinhamentos e as obras dos candidatos. O preferido dos críticos era Belmiro de Almeida, e “a bota” era a alcunha do quadro do vencedor Oscar Pereira da Silva. Dentre as variadas críticas, destaca-se uma feita na *Revista Ilustrada*, em que o articulista anônimo se posiciona dizendo que Sá deveria ter o terceiro lugar, pois, mesmo muito estudioso, teve a infelicidade de ter tido por mestres Vitor Meireles e o professor de Desenho Figurado José Maria de Medeiros, que muito o viciaram no desenho.²⁵

Sá teve algumas defesas de seu trabalho, o que inclusive causou certa polêmica nos jornais, pois a obra fora considerada controversa, antiacadêmica até, pela excessiva expressividade emocional da cena da “flagelação de Cristo”, tema daquele concurso, em que este foi apresentado caído ao chão. Esta audácia e independência na representação seria menos surpreendente se fosse de Belmiro de Almeida, conhecido por ser um rebelde, dizia um articulista anônimo do *Jornal do Commercio*. Para ele, o que levou Sá a representar Jesus caído era a sua tendência para concepções grandiosas e para emoções sinceras.²⁶ Para

outro crítico, Sá havia sido original e expressivo na representação de Jesus caído e era injusta a crítica do professor Bethencourt da Silva, membro da comissão julgadora, de que o quadro de Sá havia saído da convenção da arte.²⁷ A análise de sua obra, principalmente com relação à pintura, mostra a obediência de Sá à cor e à forma. A análise de Ribeiro para obras posteriores demonstra a continuidade do apego de Sá ao desenho e às concepções grandiosas. Diz ele que seu desenho era seguro e rigorosamente certo; sua palheta se atinha a um rigorismo realista que moderava e freava seu gênio; e suas composições mostravam um profundo senso de equilíbrio e pouco movimento: “[...] todas tinham um ar de majestade, quase tocando ao patético”.²⁸

Sá, que havia participado do concurso, mas não fora bem classificado, pois Hilarião da Silva e Belmiro de Almeida o precederam, partiu, então, em março de 1888, para se aperfeiçoar nos ateliês europeus, custeado pela família. Em Paris, matriculou-se na Academia Julian, o alternativo atelier-escola que recebia estudantes de arte e artistas amadores de todo o mundo. Ele se matriculara nesse polêmico e inovador atelier, que aceitava o ingresso de mulheres nas disciplinas que estudavam com modelo masculinos nus. Os artistas-alunos pensionistas da Aiba ou do próprio imperador se matriculavam normalmente na École des Beux-Arts;²⁹ os que iam com recursos próprios, como Décio Villares, Belmiro de Almeida, Henrique Bernardelli e o próprio Eduardo de Sá, matriculavam-se, via de regra, em ateliês privados, como o de Alexandre Cabanel e a Academia Julian.

A matrícula de Sá no Atelier Julian foi para assistir às aulas de pintura de Gustave Boulanger e Jule Lefebvre, durante um ano, desde o final de abril de 1888; ele pagou adiantado seu ano de estudos.³⁰ Nos papéis de Sá, não há informações de sua estada de estudos na Europa, exceto um artigo coletado por ele da *Revista Ilustrada*, em que reproduz uma carta de Angelo Agostini, diretor da publicação, que cita o artista e a sua dedicação ao desenho:

Estive também com Eduardo de Sá [...] e fiquei igualmente surpreendido dos rápidos progressos que elle tem feito, em menos de seis mezes. Apesar de haver concorrido ao premio viagem, no Rio de Janeiro, este anno, trocou a palheta pelo crayon, e só cuida agora de desenhar e desenhar muito, deixando a pintura para mais tarde.³¹

Seu apego ao desenho já havia se manifestado quando participou do Concurso Prêmio Viagem, tendo recebido críticas por isso, na mesma revista.

Sá também passou um tempo em Gênova e Florença, mas não há infor-

mações sobre que escola-atelier frequentou. Foi nesta cidade que Sá se converteu ao Positivismo.

O Positivismo e a Filosofia em tintas de Eduardo de Sá

Sá ficou dois anos e meio na Europa; pretendia ficar mais, como seus colegas, que estagiavam no mínimo três anos. Porém, quando estava em Florença, contraiu pleurisia, uma espécie de tuberculose, e ficou muito doente. Durante este período de cuidados médicos, ganhou um exemplar do livro de Comte – *Catecismo Positivista* –, leu-o e se converteu à “Religião da Humanidade”. Não há informações sobre o doador do livro, tampouco relatos do próprio artista informando sobre sua conversão. Seu irmão Francisco de Sá foi buscá-lo em Gênova; ambos chegaram ao Brasil em outubro de 1890.³²

Em 1927, Angyone da Costa publicou o livro *A inquietação das abelhas*, uma espécie de diagnose das artes, seguida de entrevistas com alguns artistas – entre eles, o próprio Sá. Costa explica o significado da conversão religiosa do artista ao Positivismo.

Em sua existência tal acontecimento lembra o episódio da Imitação de Chisto (sic), lida pelo espadachim que seria, mais tarde, S. Ignácio de Loyola, e promoveu a conversão do Sr. Eduardo de Sá à Igreja Positivista, tornando-o um sectário, quase um sacerdote, dessa formosa organização intellectual, que tentou, inutilmente, a direcção moral do mundo. [...] E se há entre estes fructos [da Igreja], bons exemplos a citar, males sobrenadaram. E não foi certamente dos menores o estrangulamento de uma formidável organização artística como seria o Sr. Eduardo de Sá, se o proselytismo comtiano nelle não houvesse jugulado o artista. Foi com esta expressão de estranha tristeza, que sahimos da casa do mestre, sentindo que o verdadeiro pintor, se deixara vencer, não pelo artista, como na sua concepção talvez presuma, mas pelo discípulo apaixonado pela falhada doutrina positiva. O Sr. Eduardo de Sá deu-nos a impressão de um philosofo em tintas, isto sem nenhuma intenção de diminuir-lhe o talento artístico.³³

Nesta análise psicofilosófica de Sá, Costa dá destaque à adesão ao Positivismo. Percebe-se que a opção positivista do artista, que não era somente no plano religioso, mas político, estético e pessoal, determinou o julgamento que outros críticos e historiadores da arte fizeram de seus trabalhos. Por exemplo, avaliando o relacionamento de dedicação e amizade entre Sá e Vitor Meireles, Argeu Guimarães afirmava que Sá era “terrivelmente puri-

tano e extravagante pelo positivismo", ³⁴ negando o nu por entender que a arte poderia ser corruptora do sentimento e do espírito, se mal conduzida. Sá era um positivista convicto; "toda sua obra se ressentia desse sectarismo, que orientava a inspiração do artista", ³⁵ afirmava Francisco Acquarone. Para Gonzaga Duque, a obra de Sá era uma "erudição positivista em pedra e bronze". ³⁶ Sá era diferente; "sua obra reveste-se de um cunho diverso da de outro qualquer", entendia Laudelino Freire. ³⁷

Sobre esse artista, não há exagero em afirmar que a sua arte parou, no gosto convencional dos quadros de fundo escuro e amarello, à maneira deturpada de Cabanel, duros, rígido, hieráticos, dentro da concepção filosófica a que o seu espírito se moldou. ³⁸

Sá parece ter sido um artista positivista perfeito, se levarmos em conta os preceitos do próprio Positivismo para analisá-lo. Ele combinava elementos propícios para ser um artista positivista: humildade exacerbada, idealismo positivo com uma dose de melancolia, desapego pecuniário, civismo e reta conduta moral.

A primeira manifestação pública de Sá quanto à sua fé positivista ocorreu no lançamento da exposição organizada por ele, em homenagem a Benjamin Constant, em 15 de novembro de 1898. O catálogo da exposição, com os expositores, suas obras e um texto assinado por Sá, dá o tom patriótico e positivista à exposição. Tanto a sua montagem, aceitando trabalhos de artistas amadores, de mulheres e de não artistas, seguindo a concepção comtiana de que o valor artístico não está na qualidade estética, mas na inspiração e no desejo altruísta com a obra, passando por suas sessões, divididas em culto privado e público e uma sessão anexa para música, poesias e Arquitetura, quanto suas obras, com bustos e retratos de personagens do calendário positivista, de Comte, de Clotilde e dos heróis brasileiros Floriano Peixoto, Benjamin Constant, José Bonifácio e Tiradentes, demonstram o esforço de Sá em divulgar uma estética positiva, tendo por base a aliança civismo-religião.

Além dele, vários outros expositores desconhecidos participaram da mostra, junto com o irmão Francisco de Sá e a sobrinha Laura de Sá. Décio Villares (outro artista positivista) também participou, e vários trabalhos de Almeida Reis, que estavam sob a guarda do positivista Generino dos Santos, foram reunidos na mostra.

Destaca-se que os trabalhos de Sá expostos ainda eram croquis de obras que se tornariam importantes no acervo cívico-republicano, como *Retrato de*

José Bonifácio, que se transformou no quadro *A fundação da Pátria Brasileira*, entregue ao Conselho Municipal do Distrito Federal, em 1902; *Benjamin Constant – o advento da República*, que se transformou em um dos baixo-relevos do monumento na Praça da República; *Honra aos irmãos*, que se tornou o quadro de Benjamin Constant ofertado à municipalidade de Assunção, Paraguai, como um símbolo da reparação de guerra e do conagração das duas Repúblicas, em 1899; *Floriano Peixoto – A resistência republicana*, que se tornou representado no monumento a Floriano, na Cinelândia, Rio de Janeiro, em 1910; e o quadro *Ao Mais digno!*, uma representação de Floriano Peixoto no leito de morte, hoje no Museu da República. Villares expôs o croqui do quadro *Benjamin Constant no leito de morte*, sem referência do paradeiro.

Se a exposição, na sua estrutura e no seu conteúdo, indicavam uma estética positivista, o texto de abertura do catálogo era explícito. O ideal artístico servia para cultivar o instinto de perfeição humana, e seu valor não era plástico, mas regenerador.

Pôr a arte ao serviço social, eis, portanto, o único modo de cuidar do seu desenvolvimento. Fazer com que no poema, na symphonia, no painel, na estatua, no edificio se sinta o cunho sincero de um digno culto, a marca decisiva de uma alma inteiramente cheia das grandes inspirações humanas em vez de só mostrar-nos uma pretendida perfeição technica, sempre ao alcance das mediocridades laboriosas, eis o remédio único para que a arte se engrandeça, para que encontre no publico a sympatia que não podem despertar-lhe as banalidades artísticas da actualidade.³⁹

Incentivando e conclamando os cidadãos, os mestres e os colegas artistas ao florescimento de uma arte moral, incorporada à religião cívica, Sá não deixava de propor algo revolucionário e de criticar o meio e o ensino artísticos.

O aspecto revolucionário do discurso do artista também se revelou nas várias obras em homenagem a Floriano Peixoto, que, em 1898, era tido como controverso. Sá mantinha estreitas relações de amizade com ele e era reverenciado entre os florianistas, mas combatido pelo governo, que entendia Floriano Peixoto como um ditador. As idéias jacobinistas de alguns jovens militares se combinaram com a doutrina positivista para encetar a campanha pelo monumento a Floriano Peixoto, e o artista escolhido para realizar a obra era o próprio Sá. O tom jacobino-florianista aparece também no texto do catálogo, cujo ápice é o recurso às armas na defesa da República.

E tu, República adorada, [...] não lhe sendo mais possível, portanto senão

com patente ingratidão, accusar-te de faltas que essencialmente são suas, aceitas os votos filiaes que neste dia te dirigem aquelles que, cidadãos republicanos, subordinam o ideal artístico ao teu ideal e se hoje te saúdam por meio da arte, amanhã se precisares das suas vidas, sem hesitar trocarão a penna, o lápis, o escopro [cinzel] pelo fuzil e firmemente mostrarão com quanta dignidade artística tentaram idealisar os vultos dos teus mais gloriosos filhos!⁴⁰

A troca do cinzel pelo fuzil na defesa republicana foi apenas um artifício retórico usado pelo artista, que, além de ser incongruente com a idéia pacifista do positivismo, também o era com a própria personalidade cordial de Sá. Aliar militância política florianista com positivismo foi a dificuldade de muitos seguidores de Floriano, inclusive de Sá.

A arte regenerada de Eduardo de Sá

Muitos dos trabalhos de Sá integravam campanhas de glorificação de algum personagem cívico, seja da IPB ou de seus amigos florianistas e, para isso, costumava publicar folhetos explicativos de suas obras ou artigos nos jornais, solicitando colaborações nas subscrições. Nestes textos, pode-se apreender o que o artista entendia por Positivismo e por arte. Destacaremos, assim, no quadro a seguir, três aspectos recorrentes nos textos de Sá, que indicam: para o discurso, a narrativa histórico-positivista contida nas obras; para o objetivo, a arte regenerada como uma forma de culto cívico; e para o suporte, as telas ou painéis, de dimensões médias, destinadas às salas de prédios do governo, e os monumentos públicos.

Buscando evitar atribuições ao artista, arrolamos no quadro a seguir somente aquelas obras que tiveram descrição do mesmo. A pesquisa para este arrolamento foi realizada na documentação colecionada pelo próprio Sá, hoje sob a guarda da IPB, no Rio de Janeiro. Cabe ressaltar ainda que muitas destas obras não foram concluídas, e a descrição referia-se aos croquis ou maquetes, que eram, na maioria das vezes, expostos em locais públicos, como a Livraria Fauchon, a Casa Dreyfus, a sede da Comissão Glorificadora Marechal Floriano Peixoto, ou no atelier do artista, no Rio de Janeiro.

Selecionamos para arrolamento neste quadro apenas as obras ou propostas que tinham um cunho cívico-público. Ficaram de fora aquelas que foram idealizadas para o culto religioso do positivismo tendo por temática Comte, Clotilde, a imagem da humanidade ou os tipos do Calendário Positivista. Sá

foi um colaborador da IPB, realizando obras para o culto religioso do Positivismo no Templo da Humanidade, no Rio de Janeiro, em Porto Alegre e em Paris. Sá, como artista positivista, também se dedicava aos temas cívicos, pois o culto do Positivismo era também político.

Embora muitas destas propostas não tenham sido executadas, vale arrolá-las e conhecer o conteúdo de sua descrição visual e histórica e os objetivos do artista com o trabalho. É em uma listagem como esta que se percebe a preocupação do artista em estabelecer uma narrativa e unidade histórica para a humanidade em geral e para o Brasil em específico. Chama a atenção o fato de que os temas históricos nas propostas não foram escolhidos pelo artista por razões cronológicas, mas porque o Positivismo estabelece uma explicação tautológica do mundo – segundo a seleção e o destaque a determinados eventos (geralmente positivos e que ressaltam o bem) implicam a omissão de outros e a humanidade rumo inevitavelmente ao Estado Positivo. Sá, sendo um artista positivista, tinha pleno domínio dessa narrativa histórica e de seus personagens. Essa narrativa tendia a representar o bem, o altruísmo, a paz e o amor; e evitava temas que representassem a guerra, o mal, a tirania e a escravidão. Com isso, a arte de Sá a serviço da História destinava-se ao culto cívico-religioso da humanidade e do amor.

Título da obra	Narrativa histórica ou descrição da obra	Objetivos com a obra	Suporte	Fonte e data da proposição
<i>Tiradentes – a confirmação da sentença</i>	1893 – Texto explicativo do quadro – Momento em que Tiradentes, sereno e cheio de grandeza, ouve a confirmação de seu martírio. Não há qualquer referência ao Positivismo. 1897 – Texto de doação do quadro – Carta de doação ao Presidente da República, solicita que reserve a obra para o Templo Cívico que será erguido no local da morte de Tiradentes. Argumentação positivista de culto cívico.	Comemorar a memória do mártir da emancipação política, na ocasião do centenário de sua morte. Em nome da posteridade, será oferecida à pátria brasileira, como prova de reconhecimento do artista ao herói.	Quadro a óleo	<i>Jornal do Commercio</i> . 30.04.1893. Folheto impresso. 22.05.1897. 4p.

<i>Floriano Peixoto – a resistência republicana</i>	Representação de Floriano Peixoto protegendo o altar da pátria, comandando uma legião de brasileiros egrégios, inspirados por Tiradentes, José Bonifácio e Benjamin Constant (que empunha a bandeira republicana). "Abstração do tempo e do espaço" que une Floriano, os heróis da cidade da Lapa (Paraná), os defensores de Niterói, as vítimas de Canudos, os militares e soldados civis, os batalhões Tiradentes e Acadêmico Benjamin Constant, a Marinha e a cavalaria gaúcha.	Homenagem aos mortos na defesa da República. Comemorar seus serviços à resistência contra as ambições criminosas, heroicamente organizados por Floriano. Evocar o livre sentimento cívico.	Quadro a óleo	Artigo de jornal sem título. 09.02.1898.
<i>Benjamin Constant – o advento da República nas pátrias Brasileiras</i>	Representação do momento em que Benjamin Constant, secundado por Deodoro da Fonseca e tendo por apoio a dedicação da 2ª. Brigada e do patriótico defensor de sua obra, Floriano Peixoto, mostrou que o regime estava exausto. Na explicação, situa o papel de Tiradentes, José Bonifácio e Dante neste processo.	Contribuir para o culto popular a Benjamin Constant. Apela para os republicanos que sentem a importância religiosa do culto cívico.	Quadro que será oferecido à República	Folheto impresso. 15.11.1899. 1p.
<i>Mátria!</i>	1ª. parte: Portugal, suas duas grandes contribuições ao Ocidente: a poesia de Camões e as descobertas de Colombo. Parte central: A formação da nacionalidade brasileira com índios, negros e brancos. A parte referente ao Brasil representa uma cerimônia indígena em que se unem os portugueses e os africanos. Tiradentes e, depois dele, José Bonifácio continuam a evolução nacional até chegar ao fundador da República Benjamin Constant, auxiliado por Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto. 3ª. parte: A contribuição de Toussaint-Louverture e os grandes tipos da Revolução Francesa que iniciaram a regeneração ocidental sem realeza e Teologia.	"Mostrar a exausta evolução nacional pela obtenção do regime republicano, patenteado pela urgência da regeneração religiosa, único meio dos destinos das pátrias brasileiras."	Painel composto por três partes	Folheto impresso. 27.04.1900. 4p.

<p><i>Ao mais digno!</i></p>	<p>Com a morte de Floriano Peixoto, a nação está órfã de um líder ditador. "Ele condensou os mais enérgicos extremos cívicos e foi o braço vingador do brio pátrio", defendeu a República do adversário orgulhoso e ingrato (os monarquistas) e foi o continuador de Benjamin Constant.</p>	<p>Homenagear o primeiro ditador que surgir nas pátrias brasileiras.</p>	<p>Quadro a óleo</p>	<p>Folheto impresso. 29.06.1900. 1p.</p>
<p><i>José Bonifácio – a fundação das pátrias brasileiras</i></p>	<p>O grito do Ipiranga foi apenas consequência do ato grandioso de José Bonifácio na sessão dos ministros de 28.08.1922. José Bonifácio era um verdadeiro estadista, o fundador da Independência brasileira, pois conservou os laços das províncias e manteve a união nacional. José Bonifácio foi reabilitado historicamente pela IPB, que reconheceu seu verdadeiro valor cívico nacional.</p>	<p>Contribuir para a reabilitação cívica de José Bonifácio, fazendo a reconstrução estética do momento em que ele se tornou o fundador da Independência.</p>	<p>Quadro a óleo que será doado à República brasileira</p>	<p>Folheto impresso. 07.09.1900. 1p.</p>
<p><i>Monumento à Independência do Brasil</i></p>	<p>Alto do monumento – imagem da Pátria envolta na bandeira auriverde criada por José Bonifácio. Alto-relevo central – José Bonifácio entregando à princesa D. Leopoldina os documentos recebidos de Lisboa. Frisas – D. Pedro proclamando a Independência. Escadaria – Bandeira dos inconfidentes como símbolo do esforço e martírio da obra de fundação da pátria.</p>	<p>Homenagear pessoalmente a pátria.</p>	<p>Monumento</p>	<p>Folheto impresso. 28.08.1922. 1p.</p>

<i>A comunhão da Pátria Brasileira</i>	<p>Destaque para dois momentos da História Brasileira: 1888 e 1890. A abolição da escravidão e a decretação da liberdade espiritual no Brasil. Representa o enlace de dois regimes políticos, o de José Bonifácio e o de Benjamin Constant, em uma mesma realização de liberdade e de continuidade histórica. Ambos os acontecimentos são marcos gloriosos da História e obra da pátria e devem ser cultualmente lembrados, religiosamente respeitados. O painel representa a pátria libertada.</p> <p>Lado esquerdo: D. Isabel, sob a bandeira do Império, entrega ao conselheiro João Alfredo o decreto assinado. Presença de outros personagens que contribuíram para o evento: Castro Alves, Nysia Floresta e José Bonifácio.</p> <p>Lado direito: Benjamin Constant mostra o decreto de liberdade espiritual; junto a ele, Demétrio Ribeiro, que o apresentou ao Conselho de Ministros. A Miguel Lemos e Teixeira Mendes, com o Estandarte da Humanidade, são dirigidos agradecimentos cívicos por tal conquista moral.</p> <p>No centro: Altar da Humanidade, ladeado por São Paulo e Auguste Comte e rodeado por um cortejo de santos e heróis. Sobre o altar, a imagem da pátria celebra a união nacional, tendo, na mão esquerda, as algemas partidas dos escravizados e, na direita, um livro aberto, símbolo da liberdade da alma humana.</p>	Comemorar a liberdade e a fraternidade nacionais.	<i>Painel composto por três partes</i>	<i>A Noite.</i> 07.01.1931.
--	--	---	--	--------------------------------

<p><i>Tiradentes – a cabeça do martyr</i></p>	<p>Tiradentes é a intemerata vítima da emancipação política brasileira. Histórico do desaparecimento da cabeça de Tiradentes. Aquele que a resgatou e a enterrou o fez heroicamente e possibilitou a ascensão de Tiradentes ao culto pátrio. O quadro é uma interpretação poética do acontecimento. Oferecido para venda ao presidente do estado de Minas Gerais, em 1925.</p>	<p>Comemorar a ascensão de Tiradentes ao culto pátrio e dedicar a obra ao herói desconhecido.</p>	<p>Painel</p>	<p>Texto manuscrito. 21.04.1931. 5p.</p> <p><i>O Globo.</i> 21.04.1931.</p>
<p><i>A glória da cidade!</i></p>	<p>Baixos-relevos dos episódios relevantes da História da Cidade do Rio de Janeiro: Tamoios (mas não a sua dizimação); a confirmação da sentença de Tiradentes; a sessão de ministros presidida por D. Leopoldina; o decreto de 13 de maio de 1888; a Proclamação da República; o decreto de liberdade espiritual de 07 de janeiro de 1890; a proteção aos índios, mostrando a fraternidade nacional; o templo positivista, mostrando o 1º marco da Religião da Humanidade no Brasil.</p> <p>Estátuas – representações da continuidade – símbolos ocidentais; Solidariedade – símbolos nacionais; Sociabilidade Cívica – figura feminina como representação da cidade do Rio de Janeiro.</p>	<p>Estabelecer um “padrão cívico” de comemoração da fundação da cidade.</p>	<p>Monumento</p>	<p><i>O Globo.</i> 20.01.1932.</p>
<p><i>A glória da cidade!</i></p>	<p>Idealização dos fatos que tiveram por sede a cidade do Rio de Janeiro, tornando-a digno elemento da nacionalidade brasileira. Ficam de fora os atos praticados desordenadamente. A obra evocará lembranças inspiradas no altruísmo e na sociabilidade coletiva. Figurará a beleza natural da Baía da Guanabara e o ato do governo da República nascente, instituindo a proteção oficial de todos os aborígenes do Brasil.</p>	<p>Comemorar no seio do governo temporal da cidade, na prefeitura municipal, a sua ascensão para a grandeza a que aspira toda a pátria brasileira.</p>	<p>Painel 5 x 3 m</p>	<p>Texto manuscrito. 1934. 1p.</p>

<i>Decoração dos camarotes de honra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro</i>	1º. painel – Laço afetivo – Poesia, música, pintura, escultura e arquitetura – que preside a cidade e seu engrandecimento; 2º. painel – Lendas da cidade – um cavaleiro vestido de negro, empunhando uma espada flamejante, que em sangrento combate com os franceses e protestantes em terras dos Tamoios deu-as ao domínio espiritual do Catolicismo e temporal dos portugueses; 3º painel – A Ciência – a História e a Ciência da Alma Humana; 4º painel – A Pátria – guiada pela política republicana.	Decorar o Teatro de forma a tocar o coração e o espírito brasileiro a serviço da cultura individual e da confraternização coletiva.	4 painéis de dimensões e forma iguais	Texto manuscrito. 03.06.1935. 2p.
<i>Painel da pátria</i>	Alusivo às nove comemorações públicas destinadas a firmar e desenvolver a adoração da pátria. Explicação de cada uma das datas nacionais.	Protestar pela mudança do calendário oficial e supressão das datas de 14 de julho e 13 de maio.	Painel	Texto manuscrito. 02.11.1935. 5p.
<i>Monumento ao trabalho</i>	O monumento abrange todos os modos de ação humana no planeta – o Trabalho. Grupo principal – ação real e útil da humanidade sobre a terra: ação moral – da mulher; ação intelectual – do sacerdócio da Religião da Humanidade; ação material – dos chefes do patriciado e do proletariado. Altos-relevos: 1 – Preparo do planeta: devastação pelo incêndio das florestas; extermínio dos animais ferozes; a fase guerreira da espécie humana; e a submissão dos vencidos; 2 – Começo do conjunto humano: descoberta do fogo; domesticação dos animais sociáveis; plantio da árvore; defesa da prole; e a instituição do túmulo como forma de cuidado da vida subjetiva do ente amado; 3 – Sistematização do trabalho: conhecimento do planeta com as grandes navegações; a agricultura; a fabricação; o comércio; e a moeda e; 4 – Glorificação do trabalho: contribuição dos animais; das máquinas; homenagem às vítimas do trabalho; e o livro.	Influir na massa humana a idealização poética e apelar para a paz.	Monumento	Texto manuscrito. 16.01.1936. 4p.

<i>O Beijo de Tiradentes – 2º painel comemorativo</i>	Inicia citando Danton, no tribunal revolucionário. Compara o evento de Danton no tribunal com os momentos decisivos de Tiradentes, quando, num ato religioso, beija os pés do carrasco. Sá argumenta que a idade o fez ver que era o momento do beijo o mais importante no episódio de Tiradentes, e não a confirmação da sentença, que havia pintado anos antes. O artista orienta que a obra deve ser colocada no futuro acima do 1º. painel, mostrando a mais alta sublimidade moral que atingiu Tiradentes.	Chamar à meditação religiosa os compatriotas, para o ato maior de Tiradentes, verdadeira expressão do altruísmo exaltado até a santidade.	Painel	Folheto impresso. 21.04.1936. 1p.
<i>Paz!</i>	O painel pretende representar a "generosidade brasileira e a vitória do altruísmo nacional". O texto repassa a História do Brasil em uma narrativa crescente, evolutiva, ligando os episódios, personagens e emblemas representativos de cada período. Tem como representação a abolição dos escravos e a devolução dos troféus de guerra ao Paraguai, como exemplo do altruísmo brasileiro.	Despertar, do adormecimento coletivo, a consequência moral dos dois capitais impulsos da vida brasileira em prol da concórdia humana.	Painel	Texto manuscrito, sem data.

Estas propostas de obras por parte de Sá revelam seu contínuo desejo de interferir politicamente, em diferentes períodos, por meio da arte. A História, ou melhor, reinterpretações de eventos históricos, é a estratégia de ação política do artista. O que chama a atenção nessas obras arroladas é como a História é central na estratégia militante positivista. Retoma-se, assim, a conceituação de Comte, que considera a História como essência e resultado do Positivismo. Mas a arte, para o filósofo, não deveria ter função de agir sobre a realidade social, nem de corrigi-la, apenas de idealizar melhorias. Com isso, pode-se pensar que Sá foi ortodoxo e também fez uma adequação do Positivismo. Ele seguia à risca a noção de culto cívico-religioso integrante da Religião da Humanidade – na qual o papel do artista era idealizar imagens e personagens históricos, de forma a evocar sentimentos patrióticos –, mas não conseguia abandonar o desejo de interferir politicamente na realidade

brasileira. Vide sua ligação com os florianistas e propostas de vários quadros a Floriano. Esse era o paradoxo do próprio Positivismo. As noções de Comte sobre arte e sua função social não foram concluídas, ficando aos artistas positivistas a tarefa de resolver o problema de produzir obras que estimulassem o culto cívico, tendo por base a História, mas que não visassem à ação política – paradoxo que Sá não resolveu.

O quadro mostra dois períodos fundamentais para a política brasileira e para o Positivismo: os anos de 1890, de intenso debate político sobre a forma de República estabelecida com a Constituição Federal e, portanto, de grande interesse e mobilização dos positivistas; e a década de 1930, que, para estes, foi destruidora de suas conquistas. Se, para Sá, as obras da década de 1890 visavam homenagear, comemorar, cultuar, consagrar, as de 1930 pretendiam protestar, lembrar o altruísmo, despertar do adormecimento coletivo, apelar para a paz. Na descrição de suas obras, é perceptível, assim, o entusiasmo do artista quando jovem, mobilizado com os florianistas pela defesa da República, e, anos mais tarde, decepcionado com os rumos que o regime tomara. Ao mesmo tempo, mostra as obras relacionadas ao período de implementação da República no Brasil, cuja descrição reflete pleno entusiasmo pela realização da tautologia positivista e desencanto pela interrupção da evolução brasileira rumo ao regime positivo.

A busca pela síntese histórica positivista

Como se viu, Comte não inovou ao alçar a História à categoria de síntese do conhecimento do século XIX; tampouco suas idéias de estética estiveram distantes do pensamento europeu a respeito das belas-artes. O filósofo positivista não dedicou atenção à pintura histórica, porém a História como narrativa coletiva do passado estava no centro de seu projeto de regeneração moral positivo. Deve-se ficar atento que o papel primeiro da História no pensamento comteano é moral. Quando se lê que o Positivismo, ou a “História Positivista”, realizava uma narrativa rigorosa dos fatos passados, deve-se atentar para o fato de que esta característica não era própria de Comte, mas dos seus leitores, que, depois da sua morte, dividiram-se em positivistas religiosos e científicos ou políticos. Quando Comte publicou o *Système de Politique Positive*, em 1851, que contém o texto *Aptitude esthétique du Positivisme*, sua proposta já era religiosa e de regeneração moral. Porém muitos de seus seguidores aceitaram apenas a primeira parte de sua obra filosófica, de cunho mais científico.

Comte, em diversas passagens em sua vasta obra, afirma o papel moral do passado. Ao listar os homens ilustres em seu Calendário Positivista, tinha por meta definir os exemplos morais a serem reverenciados, e não a posição cronológica destes na História. Ao escrever sobre arte, visava que esta servisse como base à religião. Portanto, a síntese histórica positivista, que foi suporte para as propostas artísticas de Sá, estava mais comprometida com o sentimento de pertencimento do indivíduo a um passado coletivo do que com a verdade rigorosa dos fatos.⁴¹ Comte colocava sempre a idealização artística acima da representação e do conteúdo histórico.

Devido à sua moral e ao primado pelo envolvimento emocional do espectador via obras artísticas, Comte se afasta de qualquer possibilidade de arte realista, subjetiva e individual. A arte era auxiliar da razão e da verdade, mas tinha por base os sentidos humanos, visando à sensibilização moral, sobretudo coletiva, porque tinha a função de educar o homem e a sociedade e aperfeiçoar a humanidade, por meio da apreciação do belo e do admirável. Ela tinha função moralizadora e era a principal base da educação; portanto, era essencialmente social e política, e não mais somente fruição do belo. Para isso, a arte para Comte se voltou para o passado e para as figuras exemplares que deveriam ser imortalizadas em representações. Ao destacar as figuras exemplares no passado, a arte positivista marcava também o futuro, pela mensagem de uma época a outra, por meio de uma linguagem universal, entendida por todos ao longo do tempo. A síntese histórica positivista, também presente nas propostas artísticas de Eduardo de Sá, estava, assim, mais conectada aos sentimentos (inclusive cívicos) que ligam o homem e a humanidade ao seu passado do que ao desejo de uma narrativa cronológica da História. A síntese histórica positivista é, portanto, mais seletiva que cronológica.

Notas

1. COMTE, Auguste. *Système de politique positive*. Tomo III. Paris: Société Positiviste, 1912. p. 1.
2. BANN, Stephen. *Romanticism and the rise of History*. Nova York: Twayne Publishers, 1995. p. 4.
3. Idem.
4. MONNIER, Gerard. *L'art et ses institutions en France*. Paris: Gallimard, 1995. p. 110-113.
5. BANN, Stephen. *Paul Delaroche – un peintre dans l'Histoire*. Nantes: Musée des Beaux-Arts, 2000. p. 37 e 43.
6. COMTE, Auguste. *Système Op.Cit.* Tome IV. Paris: Librairie Positiviste, 1912. p. 134.
7. MORAES Fº, Evaristo de. *Comte*. São Paulo: Ática, 1989. p. 29.

8. COMTE, Auguste. *Système de Politique Positive*. Tomo I. Paris: Librairie Positiviste, 1912. p. 282.
9. Idem. p. 283.
10. SOARES, Mozart Pereira. *O Positivismo no Brasil – 200 anos de Augusto Comte*. Porto Alegre: Age/Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998. p. 79.
11. COMTE, Auguste. *Catecismo positivista*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 304.
12. FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 13.
13. Cf. *Encyclopédia de L'Agora*. Disponível em http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Nicolas_Poussin. Último acesso em 18 set.2007.
14. POUSSIN, Nicolas. *Observations sur la peinture*. Disponível em <http://www.evene.info/tout/observations>. Último acesso em 18 set.2007.
15. FRIEDLAENDER, Walter. De David... *Op. cit.* p. 15.
16. ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992. p. 33.
17. FRIEDLAENDER, Walter. De David... *Op. cit.* p. 23 e 40.
18. COMTE, Auguste. *Système de Politique Positive*. Tomo I. Paris: Librairie Positiviste, 1912. p. 283.
19. Certidão da Aiba a Eduardo de Sá. Rio de Janeiro. Março de 1888. IPB/ES.
20. MELLO JÚNIOR, Donato. As Exposições Gerais na Academia de Belas Artes no Segundo Reinado. *Revista do IHGB. Anais do Congresso de História do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro, v. 1, p. 332, 1984.
21. Exposição de Bellas-Artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 03 ago.1886. A grafia e a estrutura do trecho transcrito foram mantidas tal como no original, assim como em outras citações deste artigo (N. da R.).
22. PALHETA, Alfredo (Gonzaga Duque Estrada). Bellas Artes. Exposição organizada apelos alumnos da Imperial Academia de Bellas Artes. *A Semana*, 04 ago.1886.
23. *Catálogo do Salão de 1886 – Exposição organizada pelos alunos da Academia das Belas Artes*. Rio de Janeiro: Typ. Almelda Marques, 1886. IPB/ES.
24. *O Paiz*, 09 ago.1886; *Jornal do Commercio*, 24 ago.1886; *Província do Rio*, 03 ago.1886; *A Semana*, 14 ago.1886.
25. BELLAS-ARTES. *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, 13 nov.1887.
26. BELLAS-ARTES. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 15 nov.1887.
27. ZEUXIS. A Academia de Bella-Artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 15 nov.1887.
28. RIBEIRO, Victor de Miranda. Eduardo de Sá. *Arquivos da Escola de Belas Artes*, Rio de Janeiro, ano XII, n. 12, 12 ago. 1966.
29. CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Os prêmios de viagem da Academia em pintura. In: PEREIRA, Sonia Gomes. (org.). *185 Anos da Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2002. p. 69-91.
30. Recibo. Académie Julian. 28.04.1888. IPB/ES.
31. [Carta] de Angelo Agostini à redação da *Revista Ilustrada* (Paris, 04 dez.1888). *Revista Ilustrada*, Rio

- de Janeiro, 05 jan.1889. Agostini errou a data; Sá concorreu ao Prêmio Viagem em 1887.
32. NOTAS – Pacote. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 14 out.1890; NOTAS – Pacote. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 13 nov.1890.
 33. COSTA, Anyone da. A inquietação das abelhas. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, 1927. p. 37-38.
 34. GUIMARÃES, Argeu. Auréola de Vitor Meireles. Rio de Janeiro: IHGB, 1977. p. 81 e 112.
 35. ACQUARONE, Francisco. História da Arte no Brasil. Rio de Janeiro: Oscar Mano, 1939. p. 235.
 36. GONZAGA DUQUE. A Estatua do Marechal Floriano. Kosmos, Rio de Janeiro, out. 1907. s.p.
 37. FREIRE, Laudellno. Um século de pintura. Rio de Janeiro: Röhe, 1916.
 38. COSTA, Anyone da. A inquietação... *Op. cit.* p. 15.
 39. SÁ, Eduardo de. Exposição republicana de Bellas-Artes em homenagem a Benjamin Constant. 15 de novembro de 1898. 11º anno da República. Rio de Janeiro: Typ. Pinheiro e Cia. 1898. p. 6.
 40. Idem. p. 7-8.
 41. Em outro paper, tive a oportunidade de mostrar como os positivistas ortodoxos brasileiros ligados à Igreja Positivista do Brasil organizaram a festa cívica de descobrimento do Brasil em 03 de maio de 1890. Esta data foi muito contestada, porém eles a defenderem porque valia mais manter a eficácia emocional da comemoração, como costumavam fazer os antepassados, do que trocar a data para 22 de abril. Cf. LEAL, Elisabete. O Calendário Republicano e a Festa Cívica do Descobrimento do Brasil em 1890: versões de história e militância positivista. História, São Paulo, v. 25, n. 2, 2006.

Crítica e pintura histórica nos periódicos do Rio de Janeiro no século XIX

Hugo Guarilha*

RESUMO

Este artigo busca compreender o espaço ocupado pela crítica de arte na imprensa do século XIX no Rio de Janeiro. Espaço que foi ampliado pelos intensos debates que se seguiram às produções dos dois grandes expoentes da pintura histórica brasileira: Vitor Meireles e Pedro Américo.

PALAVRAS-CHAVE

Crítica de arte, pintura histórica, pintura de batalhas, Vitor Meireles, Pedro Américo.

ABSTRACT

Art Criticism and History Painting in the Press of 19th century Rio de Janeiro

This article looks for a comprehension about the space occupied by the critics of art at the 19's century press in Rio de Janeiro. Space that was increased by the intense argument that follows the production of the two great masters of Brazilian history painting: Vitor Meireles e Pedro Américo.

KEYWORDS

Art criticism, history painting, paintings of battles, Vitor Meireles, Pedro Américo.

Este artigo se origina da pesquisa de mestrado *A questão artística de 1879: um episódio da crítica de arte no segundo reinado*, realizada com bolsa do CNPq e defendida em 2005 no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, sob orientação do Prof. Dr. Jorge Coli. Naquele momento, procurei realizar uma reunião da fortuna crítica dos dois quadros de batalhas expostos em 1879: *Batalha de Avaí* e *Batalha dos Guararapes*. Foram transcritos cerca de 150 artigos e notas publicados nos periódicos da Corte entre 1877 – ano da primeira exposição do quadro de Pedro Américo – e 1879, acrescidos de outras notas e de um estudo introdutório.

O presente texto procura entender como a crítica de arte se enquadrava na atividade jornalística da Corte no século XIX e a forma como ela ganhou importância a partir da década de 1870. A apresentação de diversas cenas de batalhas nesse período, a alta qualidade desses trabalhos e a maior circulação de informações sobre arte e estética na Corte acabaram por estimular a criação de um ambiente propício ao debate. A pintura de História nacional passou a ser tema de interesse de jornalistas e eruditos, que oportunamente se empenharam em discutir essa produção. A partir de então, a atividade crítica passou a se realizar de forma mais sistemática e independente da Academia, e os literatos, transformados em críticos, puderam contribuir de forma efetiva para a reflexão sobre a arte de seu tempo.

Imprensa

Mil oitocentos e oito é o ano em que a corte de D. João VI se transfere para o Rio de Janeiro. É também o ano que marca o aparecimento de dois periódicos:

*Mestre em História da Arte pela Unicamp.

o *Correio Brasiliense* – jornal clandestino e de orientação doutrinária, impresso em Londres – e o oficial *Gazeta do Rio de Janeiro*, que inaugurou a imprensa áulica¹ no Brasil. Em 1812, surgiu o primeiro periódico dedicado à cultura, o *Variedades ou ensaios de literatura*, que teve apenas duas edições. Nas palavras de Nelson Werneck Sodré, este periódico “foi ensaio frustrado de periodismo de cultura – destinava-se a mensário – que o meio não comportava”.²

Em um momento marcado pela instabilidade política, a vocação dos periódicos dessa primeira metade do século XIX era doutrinária. É bem verdade que música e literatura encontravam espaço em jornais e em publicações especializadas. Luís Antônio Giron nos oferece um excelente estudo sobre a origem da crítica de música no Brasil e mostra como, entre 1826 e 1861, essa atividade se tornou cada vez mais presente nos periódicos e cresceu em complexidade.³ A ópera contava na Corte com um público bastante apaixonado, e a crítica musical surgiu como um eco das rivalidades dos palcos. As belas-arts dificilmente poderiam contar com público tão interessado, haja vista a ausência quase total de exposições públicas até 1840.⁴ O levantamento da crítica de arte nesse período ainda não foi realizado, o que impossibilita dimensionar sua relevância, mas é bastante provável que fosse realizada com uma frequência menor do que a de música e mais dirigida a questões ligadas ao ensino na Academia.⁵

O fim da Regência e a promessa de estabilidade política abriram os periódicos à colaboração de literatos. Os jornais se modernizaram e, a partir de 1850, iniciou-se o que Álvaro Santos Simões Junior⁶ chama de “fase empresarial do jornalismo brasileiro”.⁷ Os periódicos cresciam com os anúncios do comércio e adotavam estratégias para se tornarem mais atraentes a um público que aumentava e se fazia eclético. Uma dessas estratégias foi a instituição dos folhetins, um modelo herdado dos periódicos franceses. Os folhetins ficavam nos rodapés das páginas e apresentavam textos de literatura ou crônicas de assuntos variados. Os romances eram traduzidos ou encomendados a escritores brasileiros como José de Alencar e Joaquim Manoel de Macedo, que conquistaram público nesse espaço. Quanto às crônicas, muitas eram exclusivamente políticas, outras debatiam temas que iam desde os atos do Legislativo até administração, segurança e saúde públicas, ciência, tecnologia e indústria, memória, literatura, teatro, música, artes etc.

Um diálogo de *A conquista*, de Coelho Netto, sugere o ambiente intelectual que envolvia a atividade jornalística:

(Bivar) – Eu? Não trabalho em jornaes. Considero a imprensa uma industria intellectual. Entra a gente para o jornalismo com um bando de idéas originaes e retalha-as para o varejo do dia a dia. Quando vejo um poeta ou um prosador a fazer noticias, tenho piedade. Que diria você se encontrasse o Dalou, o grande Dalou, em casa dum marmorista da rua da Ajuda, com um gorro de papel á cabeça, talhando, no marmore industrial, anjos funereos para as sepulturas de Catumby? É ignobil! O jornalismo está para a Arte como um desses anjos bojudos de cemiterios estão para o Laocoonte. Eu, se me mettesse a fazer noticias, enlouquecia. Sinto-me incapaz, a local (sic.) aterra-me. Tentei, uma vez, redigir a mais simples das notícias: um caso banal de policia. Pois, meu amigo, sahiu-me um substancioso artigo político. Quem pode compor um periodo perfeito numa sala de redacção, interrompendo-se, de instante a instante, para acudir á reclamação dum sujeito que pede providencias contra a falta d'agua? É hediondo!

(Anselmo) – Pois eu vou trabalhar na Gazeta.

(Bivar) – Vai escrever chronicas...?

(Anselmo) – Não sei ainda.

(Bivar) – Não faça noticias; a noticia embota. Ataque as instituições, desmantele a sociedade, conflagre o paiz, excite os poderes publicos, revolte o commercio, assanhe as industrias, enfureça as classes operarias, subleve os escravos, mas não escreva uma linha, uma palavra sobre notas policiaes, nem faça reclamos. Mantenha-se artista: nem escriba, nem camelote.⁸

O excerto mostra bem como os jornais se transformavam em refúgios para escritores de qualidade, que se viam obrigados a uma produção mais intensa do que talvez desejassem. Mas mostra também como esses escritores ganhavam a possibilidade de se fazer ouvir pela sociedade, de atacar as instituições, de revoltar o comércio etc. A atividade literária e jornalística por vezes indicava caminhos para a política, muito devido ao papel que os periódicos ocupavam na discussão de projetos públicos.

Um fenômeno interessante da imprensa do século XIX é o espaço que ficou conhecido como *apedidos*. Representantes do governo, empresários, comerciantes e intelectuais que não participavam do dia-a-dia nas redações tinham a possibilidade de comprar um espaço para expor suas idéias ou suas queixas ao público. Os apedidos se transformaram em palco de inúmeras polêmicas. Folhetins e artigos de fundo também participavam dos debates de

maior interesse, mas eram os apedidos que abriam espaço para a contribuição de escritores independentes.

Os periódicos se multiplicaram na década de 70. A maioria deles teve vida curta, e muitas vezes intensa. Textos publicados em diferentes jornais dialogavam entre si, e seus autores se colocavam como adversários. Quando os argumentos faltavam, muitas polêmicas descambavam para ataques pessoais e para a exposição do oponente ao ridículo. A crítica de arte fazia parte desse universo de debates e, como tal, esforçava-se para justificar suas posições com argumentos sólidos. A análise desse material nos oferece a possibilidade de ter contato com estudos bastante minuciosos sobre as obras de arte produzidas no século XIX.

Críticos

A abertura do Salão de Arte, em 1840, e as diversas exposições realizadas nos anos seguintes forçaram os periódicos a tratar com mais rigor a crítica de arte. É notável o esforço que esses intelectuais fizeram para construir um conhecimento capaz de atribuir valor à produção dos artistas brasileiros. Carlos Roberto Maciel Levy transcreve um texto publicado no *Jornal do Commercio* a propósito da exposição de 1840. Esse é um dos poucos documentos sobre essa exposição e não se propõe a um estudo crítico, mas a um rápido comentário sobre as obras. *A vista da mãe d'água*, de Félix Taunay, um dos quadros mais significativos do evento, mereceu um certo destaque:

[...] a respeito desta produção, estimamos que a notícia afixada no quadro nos dê a ler a inscrição que existe no monumento. Teria sido bom dar-se mais alguns detalhes sobre a história e princípios de execução daquele aqueduto, e mostrar quantos cuidados tem merecido aos reis da Casa de Bragança a abundância de águas de que goza a capital do Império.⁹

O crítico se manteve na superfície do tema e aproveitou o ensejo para ironizar a distribuição de águas na capital do Império, problema que só foi solucionado na década de 1870. É uma crítica ainda muito incipiente, em que o autor mostra mais interesse em deixar o registro da existência das obras do que de fato criar discussões. Na década de 1870, com a apresentação dos grandes quadros de pintura histórica, esse tipo de texto não era mais suficiente.

Durante a *Exposição de 1872*, um anônimo, pelos apedidos do *Jornal do Commercio*, procurava refletir sobre a função da crítica:

Abriu-se a exposição da Academia Imperial das Bellas Artes.

Taes exposições tem por fim servir de estímulo e lição aos artistas e amadores. Infelizmente nem sempre attingem á idéa generosa que as fez nascer. A crítica imparcial, aquella que sem favor nem injustiça, ensina e corrige, essa anima os neophytos a preservar no estudo, e indica-lhes o seguro caminho a trilhar pela espinhosa peregrinação da arte. Aos provectoros que vão seu caminho com passo firme e seguro, a esses mesmos é grato encontrar um Cyrineo, um camarada, um amigo, que com mão mais ou menos habil tente desvia-los de algum obstaculo desconhecido e muitas vezes imprevisto que os póde intorpecer-lhe, na estrada embora larga e meio desassombrada.¹⁰

O tema volta a ser lembrado em 1879, quando o crítico da *Revista Musical*¹¹ responde aos artistas que se indignaram com sua severidade:

Visto que se toca n'este ponto, convém dizer que não só a nossa, como todas as criticas da exposição que tem apparecido nas folhas diarias e hebdomadarias da côrte, são pelo contrario de uma *verdadeira benevolencia!* Este erro, (visto que são os proprios interessados que nol-o fazem conhecer,) provém de entendermos que se não devem imputar crimes aos artistas, crimes estes que mais são da incuria dos nossos governos e da athmosphera artistica deploravel que respiram todos aqui, n'um paiz em que uma oliagraphia, ou mesmo uma lytographia colorida é a ultima expressão da arte do desenho e da pintura.

Venham as causas d'onde vierem, não deixam porém, os effeitos por isso de subsistir e a critica, que nada ha que vêr senão com a producção artistica que tem diante dos olhos, poderia muito bem apreciar-a com severidade; ficando ao autor o direito de vir explicar ao publico as causas que actuaram na execução do seu quadro, para que elle deixasse em alguns pontos, muito a desejar.

E fala sobre as funções dos críticos de arte:

Advogar os interesses da arte na exiguidade dos nossos recursos financeiros; pedir para os honrados professores da Academia de Bellas-Artes uma remuneração mais condigna com o seu talento e profissão; solicitar dos governos mais liberalidade para os artistas a quem commette a espinhosa empreza de perpetuar os feitos gloriosos da nossa patria; tal tem sido o alvo de toda a imprensa fluminense e, fazendo assim, ella tem-se conservado á altura da sua elevada missão.¹²

O redator justifica a função do crítico em um meio em que as artes care-

ciam de subsídios. Seu papel seria, então, o do intelectual preocupado em interferir na sociedade e no poder público com a finalidade de incentivar a produção artística. Mas um problema surge com o descontentamento dos artistas: eles questionam o conhecimento dos críticos. A *Revista Musical* responde: “Ninguém mais do que nós conhece o quanto são incompetentes os criticos de musica e de bellas-artes do nosso paiz; mas tambem o que conhecemos é que, bons ou máos, estão á altura das obras que tem de criticar”.¹³

A mesma revista, no entanto, coloca a questão a Rangel de S. Paio, que publicou uma série de artigos nos *apedidos* do *Jornal do Commercio*:

Agora perguntamos uma cousa: o critico ja vio algum quadro, – um quadro verdadeiro, já se sabe –, já vio uma galeria, ou ajuiza pela historia dos pintores?

Olhe, se ainda não sahio do paiz póde dizer com franqueza que está tão cego como se tivesse gotta serena, porque ainda não vio um unico quadro.¹⁴

É o conhecimento do crítico que é colocado em cheque. Rangel de S. Paio sente necessidade de descrever as ferramentas de que lança mão para aprimorar seus estudos e nos oferece um importante testemunho sobre a divulgação de imagens em seu tempo:

Se nunca existio um Brasileiro, um só (!!!) que compusesse um quadro; se as cópias dos principaes pintores do mundo e alguns quadros originaes da collecção da nossa academia de bellas-artes não são quadros; se as telas da galeria de S. M. o Imperador e as dos Ilms. Srs. Dr. José Joaquim Teixeira, commendador Fialho e José de Vasconcellos; se alguns quadros isolados de um ou outro amador, alguns paineis de diversas igrejas desta côrte, da Bahia e de Pernambuco tambem não são, – então eu nunca vi um unico quadro.

Se, porém, não temos tamanha miseria em assumptos de arte, e, se além das télas que citei, é possível pelas gravuras conhecer, fazer idéa de um quadro, servindo nesse caso, quanto ao colorido, a critica de homens abalisados, creio poder affirmar que conheço quasi tudo quanto a pintura de todas as escolas tem produzido.

Demais, acredito que sem ter ido á Europa, sem haver lá nascido ou mesmo exercido qualquer funcção em gabinete de pintura, póde-se, senão fallar com proficiencia, ao menos distinguir um quadro realista de um idealista e não confundir a maneira de Ingres com a de Delacroix.

[...]

A imprensa, a gravura, o desenho e presentemente a chromolithographia, unindo mais e mais os povos, não permitem esses segredos impenetráveis cuja existencia ainda povoa alguns espiritos.

O que a Europa tem de bello, o que a America tem de grandioso, as revistas, as estampas e os livros tem divulgado; e, se o seu conhecimento não é sempre perfeito, é constantemente muito proximo da verdade.

Supponho ter dito quanto bastava.¹⁵

As publicações, as estéticas, as críticas da *Revue des Deux Mondes*¹⁶ atravessavam facilmente o oceano, mas as imagens esbarravam em dificuldades de outra ordem. S. Paio reivindica os mecanismos de reprodução da imprensa e as gravuras como fontes legítimas para se inteirar das obras dos grandes artistas e mostra que, em 1879, as estampas circulavam com certa facilidade pela capital do Império.¹⁷ Essas imagens eram muito divulgadas e se transformavam facilmente em objetos de coleções. Arthur Azevedo deixou uma coleção de mais de 20 mil gravuras, das quais uma parte se encontra sob os cuidados do Palácio dos Leões, em São Luís do Maranhão. A partir da leitura dos textos sobre a *Exposição Geral de 1879*, percebemos que a freqüentação, o estudo e a discussão das estampas começava a se transformar em exercício cotidiano.

A consequência imediata dessa maior divulgação de imagens é a formação de público e de críticos independentes: a profissionalização dos diletantes. Se antes as autoridades se concentravam na Academia Imperial das Bellas Artes, a partir de fins da década de 1870 o cenário da Corte observa o surgimento de críticos dispostos a discutir obras sob outros pontos de vista. É o início de um processo de transformações que culminou com a reforma republicana da Academia. O público das exposições aumentava, tornava-se exigente e se fazia ouvir nos *apedidos* dos jornais.

As estéticas chegavam facilmente ao Brasil, e as idéias de Taine se transformavam em premissa para os críticos brasileiros.

Assim como há uma temperatura física que, por suas variações, determina o aparecimento de tal ou tal espécie de plantas, assim também há uma temperatura moral, que, por suas variações, determina o aparecimento de tal ou tal espécie de arte. E, do mesmo modo que se estuda a temperatura física para compreender o aparecimento de tal ou tal espécie de plantas, o milho ou a aveia, o aloés ou o abeto, é preciso estudar também a temperatura moral para compreender o aparecimento de tal espécie de arte, a escultura pagã ou a pintura realista, a arquitetura mística ou a literatura

clássica, a música voluptuosa ou a poesia idealista. As produções do espírito humano, como as da natureza viva, só por seu meio se explicam.¹⁸

O determinismo de Taine oferecia um método seguro para que os críticos se aproximassem da produção dos artistas brasileiros. As análises críticas deviam se pautar pela análise do meio moral e do ambiente artístico da Corte. As questões surgem: como descrever esse meio? Como encontrar o denominador comum, como descobrir o *caráter essencial dos brasileiros* em uma Corte de natureza cosmopolita? Como saber o que os artistas deveriam representar se a própria idéia de nação ainda não estava de todo construída? Bethencourt da Silva trata da questão no primeiro de seus artigos para a *Revista Brasileira*¹⁹:

O característico da arte num país não é obra da vontade de um homem, mas sim o fructo de uma idéa, que, sem pertencer a um individuo, é arrancada ás verdades eternas pelo talento inspirado de um artista.

[...]

Quando a idéa artistica de um povo cresce e avulta constituindo-se na essencia fundamental de uma geração ou de uma raça, ha tambem nella o grau qualificativo da sua intelligencia e da sua civilização.²⁰

No terceiro artigo, finalmente revela o caráter da pintura brasileira:

A arte nacional, a nossa escola de manifestar a vida interior da alma brasileira, o modo de ver e de sentir dos filhos desta natureza perenne de formosura, é mais propensa ao ideal do que á copia servil da natureza.

[...]

O character da pintura entre nós tem o cunho viril dos povos meridionaes: ardente, voluptuosa e arrebatada.

Sem prejudicar ou esquecer a pureza do desenho, eleva-se nas pompas do colorido, no arroubo dos effeitos que naturalmente emanam das crepitações harmoniosas da luz mirifica deste sol intertropical.

O ideal tem aqui um dos seus templos; e o romantismo que engrandeceu a arte na Europa ha de com mais razão enriquecer os fructos da musa nacional.²¹

Os membros da Academia e os intelectuais que adotavam posturas mais conservadoras defendiam a existência de uma *Escola Brasileira* de pintura, tal como havia a escola francesa, a italiana, a holandesa etc. Na Exposição de 1879, a Academia, orgulhosa, apresentava pela primeira vez a *Collecção de quadros nacionaes formando a Escola Brasileira*, dentre os quais se encontravam obras de Taunay, Porto-Alegre, José Correia de Lima, Vitor Meireles²², Pedro

Américo e um deslocado Arsênio Silva, entre outros.

Expostos em conjunto, os quadros que formavam a Escola Brasileira ganhavam uma consistência até então inédita. Pela primeira vez, a produção artística nacional poderia ser vista e avaliada a partir de um discurso pautado em sua evolução. Entre a inabilidade técnica da geração de José Correia de Lima e o virtuosismo de Vitor Meireles está o trabalho realizado pela Academia Imperial de Belas Artes. Além disso, entre as duas gerações há a formação de público, o desenvolvimento de um gosto e o sucesso de um projeto de civilização. Os dissidentes da *Revista Illustrada* se manifestaram: “Ha neste fingimento de riqueza um desejo profundo e até louvável de possuir realmente trabalhos artísticos [...]”.²³

Se os conservadores procuravam o respaldo de Taine para justificar o estabelecimento de uma arte nacional por intermédio do trabalho da Academia, os dissidentes liam o primeiro volume da estética de Véron, publicado então recentemente na França e já presente nos círculos intelectuais da corte. Nas últimas semanas da Exposição de 1879, a *Revista Musical* passou a publicar em capítulos uma interpretação do desprezo de Véron em relação às convenções acadêmicas:

O artista logo que se sujeite ás leis physiologicas de nossos órgãos, deve desprezar todas as convenções e regras acadêmicas; é completamente livre, comtanto que não copie ninguém, que se abandone á sua emoção, que seja absolutamente sincero e que exprima sempre idéas e sentimentos que lhe pertençam.²⁴

Os independentes procuravam se opor ao fortalecimento da Academia, cujo modelo julgavam ultrapassado. As informações circulavam, os dilettantes tinham acesso a Taine, Véron, Charles Blanc, Proudhon, Viardot, Planche, Ruskin e tantos outros críticos que publicavam nos principais periódicos europeus. Tinham opinião e eram petulantes, estavam dispostos a fazer valer suas posições. Bem depois da Exposição, a *Revista Musical* publicou críticas ferrenhas aos métodos da Academia:

O systema de ensino usado na nossa Academia é já ha muitos annos regeitado nas primeiras academias do mundo.

Os origianes adoptados entre nós são ainda os de Julien e Lafosse para a figura e os de Hubert e Calame para a paysagem.

Ao passo que em todas as academias do mundo a estampa é empregada só nos primerios dias para o discipulo assentar a mão, passando este ao

desenho do gesso; ao passo que na paisagem o estudo do natural é nessas academias adoptado logo nos primeiros mezes; a nossa Academia de Bellas-Artes gasta annos embrutecendo o discipulo com desenho tracejado e faz, durante todo o curso de paisagem, apenas *paysagistas de gabinete*!²⁵

A atividade crítica se fortaleceu com a discussão pública das pinturas de batalhas e procurou exercer influência cada vez maior no cenário artístico da Corte. A década de 1880 herdou esse cenário e, não à toa, observou a publicação dos primeiros livros que objetivaram dar conta da História da Arte no Brasil. O espaço conquistado por esses intelectuais aumentou com publicações específicas sobre artes, música e literatura. Mesmo que fossem efêmeras em sua maioria, elas eram capazes de reunir grupos e explicitar projetos que prenunciavam a chegada de um sentimento moderno ao país.

Pintura histórica

Vida Fluminense publicou uma série de artigos assinada por A.F. sobre o Salão de 1872.

Poucas folhas diarias têm deixado de occupar-se dos quadros expostos nos salões da Academia das Bellas-artes e de seus respectivos autores.

Cada uma tem, a seu turno, censurado, elogiado, trazido a terreiro bellezas que não existem e apontado defeitos, que talvez sejam bellezas.

Vamos pela nossa parte tentar tambem a apreciação das telas expostas e dos pintores que as exhibiram, na certeza de que, desejando dar a Cesar o que é de Cesar, procuraremos ser, tanto quanto nos fôr possivel, justos e imparciaes.²⁶

Censurar e elogiar eram deveres dos críticos, e eles o faziam de acordo com argumentos precisos. Mais abaixo, após declarar que Vitor Meireles foi o primeiro pintor da exposição com seus quadros *Combate Naval do Riachuelo* e *Passagem de Humaitá*, A. F. continua:

No primeiro desses quadros descobre-se a mão adestrada do pintor habil e consciencioso, que, familiarizando-se com os variadissimos effeitos da natureza, chega a reproduzil-os com a precisa verdade. Conhecendo a fundo as theorias do claro-escuro, que estabelecem uma parte do valor de qualquer trabalho de pintura, e combinando-o magicamente com a força dos tons empregados, chega o Sr. Victor a obter um colorido de optimo effeito a par de uma perspectiva aerea que illude.

Os homens do mar acham que nos navios ha falta de proporções e que

o casco do vapor paraguay, collocado á esquerda do quadro, parece ter resistido mais do que seria licito a um navio daquela ordem. Os homens da sciencia não veem, na escolha do momento, respeitadas as exigencias estheticas, por isso que sendo a occasião do temerario abalroamento a que maior cópia de episodios offercia ao pintor, escolheu este a hora em que, concluida a grandiosa missão do Amasonas, a forte resistencia dos paraguayos já devia ter cessado.²⁷

A mão adestrada do pintor hábil reproduz os variados efeitos da natureza com uma verdade precisa. Ressaltar o domínio da técnica é necessário, pois isso é o que se esperava de um artista no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX. O ensino da AIBA se orientava no sentido de desenvolver as habilidades do estudante para que ele fosse capaz de solucionar os problemas materiais do fazer artístico. Trabalhar com destreza o desenho, o claro-escuro, a perspectiva aérea e o colorido permitia ao artista expressar a idéia com desenvoltura.

Esses textos, entretanto, não se esgotavam na avaliação técnica. Os críticos procuravam mais do que telas bem pintadas, sobretudo, quando a obra se destinava a celebrar um acontecimento histórico. Nesse caso, alguns autores faziam questão de explicitar o que buscavam. Francisco Pereira Reis mostra o lugar que essa ocupava na hierarquia dos gêneros:

A cima da paisagem e da marinha historicas está a pintura historica, o genero principal da pintura; aquelle que, reconhecendo a importância do homem em toda creação, estuda-lhe as fórmulas externas e as relações que ostentam com a belleza e os diversos estados d'alma.

É o genero que corresponde á epopéa na poesia escripta. Elle supõe a contemplação e o estudo do homem physico e do homem moral; elle alimenta-se da historia e dos poemas, revestindo de formosura physica e expressão moral os personagens e os factos em que se inspira; vai buscar a perfeição no sentimento do bello ou na theoria esthetica; restaura as phsionomias esquecidas, colloca-as ante os nossos olhos, e eleva-se á realisação dos typos ideiaes, por meio de considerações tiradas da observação dos factos, como da deducção dos principios.

É a este genero que pertence a pintura de batalhas, grande e vasta especialidade de que não é permittido tirar a importancia esthetica, sem quebra das tradições e dos interesses da arte.²⁸

O gênero de pintura histórica corresponde, na literatura, à epopéia.

O crítico não espera uma reprodução fotográfica do evento, mas parte do pressuposto de que o pintor de História deve ser capaz de dotar de beleza e expressão moral tanto os homens como os fatos que deseja representar. Portanto, a imagem histórica é construída segundo a observação de fatos e documentos, mas também segundo o objetivo de celebrar o passado nacional. É necessário que o pintor desse gênero saiba criar em tela um discurso digno e eloqüente, mas não é lícito que esse discurso seja construído a partir do sacrifício das narrativas estabelecidas. O pintor parte de documentos e acaba produzindo ele mesmo um outro documento, visual e poético, do momento histórico representado. Ele *restaura as physionomias esquecidas*, como diz o crítico, e vai além, dá-lhes expressão e cor.

O folhetinista de *A Reforma*, tratando do mesmo quadro, mostra clareza a respeito de uma outra dificuldade com a qual o pintor teve de lidar. Ao contrário da epopéia e da narrativa histórica, não é permitido ao artista desenvolver seu tema no tempo. É preciso criar uma única imagem, que seja representativa de toda a Batalha:

A ação naval do Riachuelo feriu-se pelo longo espaço de oito horas. O historiador, ou o poeta nos collocariam diante da acção, á cujos episodios nos fariam assistir minuto á minuto, cheios de emoção, como nas paginas coloridas de Thiers assistimos aos feitos assombrosos do primeiro imperio. Ao pintor parece estar recusada essa preciosa vantagem. Elle tem, sim, de tomar a acção toda, de represental-a em toda sua energia: mas ha de resumil-a em um só instante, em uma imperceptível rotação do tempo! Comprehende-se, que só os grandes mestres encontram nos dotes privilegiados de seu talento o segredo de superar esta difficuldade convertendo-a antes em um triumpho na realisação de seu ideal.²⁹

Os autores são precisos na compreensão do lugar ocupado pela pintura histórica e percebem com clareza as questões colocadas ao gênero. No caso das pinturas de cenas militares, o pintor deveria representar um episódio decisivo, que era chamado de “o momento da vitória”. Essa escolha é que confere especificidade às batalhas. Esse momento deve possibilitar o retrato dos principais personagens, bem como mostrar o lado para o qual pende a vitória. Os artistas deveriam também precisar a batalha no tempo, por meio de observações de trajes e de armas, e no espaço, dado pela paisagem. Esperava-se que a concepção da imagem fosse clara e que tratasse o episódio com dignidade, enriquecendo-o poeticamente.

São muitos os críticos que refletiram sobre os problemas colocados pelas pinturas de batalhas. A síntese é feita por Bethencourt da Silva em 1879, após o fechamento da exposição em que foram apresentados os quadros da *Batalhas dos Guararapes* e *Batalha de Avaity*. É provável que essa série de artigos constitua o último ensaio crítico contemporâneo aos grandes quadros:

A pintura, diz um escriptor, não tem prefacios. De um só relance, de um só jacto, o artista apresenta o assumpto e o fim do seu quadro, para exercer sobre a nossa sensibilidade a impressão magnetica da sua acção moral. Na mão do artista o lapis é uma varinha magica que produz milagres, cada linha tem o valor de uma syllaba, de uma palavra, que, reunidas em singular conjuncto, representam uma idéa, um principio ou, o que mais é, uma missao geradora de futuros acontecimentos.

A nobreza do assumpto, a clareza na acção, a elevação caracteristica das principaes personagens, a relação gradativa que deve existir entre o heróe e os que o acompanham naquelle conjuncto que se retrata, são pontos que se devem considerar como escrupulosamente se consideram as regras do desenho, a perspectiva linear e aerea, a harmonia do colorido e o vigor do claro escuro.

O genio do artista está na composição, na dignidade da manifestação, no grande, no elevado, no sublime do pensamento; ao talento cabe o desempenho do meio material; o desenho, o colorido.

A invenção ao primeiro; ao segundo a execução.

Em um painel de pintura historica, que não se destina ao fim limitado de um retrato, já que a sua missão é toda outra, a qualidade principal está ou deve estar na simplicidade das linhas, na grandiosidade dos grupos, na sobriedade caracteristica de estylo que o afasta do mesquinho, do *amaneirado*, do confuso.

O predicado essencial do painel não está no exagero de posições inverosímeis, num colorido falso de côres anti-harmonicas, na confusão que aturde e cega, mas não deleita, não convence, não arrebatá; está ao contrario na pureza de um traço correcto de desenho, na sympathia homogenea da côr que illumina a acção, tornando-a percebivel, palpavel, viva ao natural, á verdade da arte, do mesmo modo por que na linguagem singela da historia o escriptor illustre narra quanto se deu no mundo e na vida dos seus antepassados.³⁰

A perspectiva que os críticos esperavam ver representada em pinturas

históricas não é a da realidade crua do cotidiano, mas a do olhar anacrônico, construído pelas narrativas que engrandecem o episódio. Essas exigências se ajustam perfeitamente ao trabalho de Vitor Meireles. Seja pela compreensão de seu papel na construção das imagens nacionais, seja por sua formação de orientação purista, esse artista foi capaz de elaborar uma linguagem eficiente para a representação histórica. Jorge Coli³¹ estuda a contribuição dos italianos no trabalho de Meireles:

Alta qualidade do desenho, senso da abstração, capacidade luminista – o meio romano fez com que Meireles se avizinhasse das preocupações PURISTAS. A linha tendia para uma extraordinária leveza, para uma abstração ideal, e conduzia os pintores a uma concepção geometrizada dos volumes. O caráter neoplatônico, a volta aos primitivos, a importância dos NAZARENOS em sua formação, transformaram o PURISMO na linguagem por excelência de uma pintura católica. Meireles não põe sua arte a serviço da religião; seu projeto é laico, vinculado ao processo de constituição de uma história moderna do Brasil, que então estava se operando. Aparentemente, seus meios não são os que se prestam à pintura que se propõe. Eles revelar-se-ão, no entanto, perfeitamente adequados.³²

Vitor Meireles era desenhista infatigável. Cada gesto, cada expressão, cada objeto era estudado exaustivamente em particular e cumpria função precisa no conjunto da imagem. Os personagens parecem ter consciência do momento histórico nos quais se colocam como agentes, e essa consciência se revela no desenho acurado dos corpos e das expressões. A ação de *Combate Naval do Riachuelo* se desenvolve em tempo e espaço pinçados da realidade e é revestida por uma atmosfera que tende a mitificar o episódio. A desordem da batalha é planejada no interior da composição, e percebemos facilmente o gesto largo e expressivo do Almirante Barroso, que comemora a destruição de dois navios paraguaios e indica a vitória como certa.

A iluminação é dada pela luz do sol e pelo fogo das explosões, refletidas na água e filtradas pela imensa nuvem de fumaça que toma quase toda a cena. O colorido é quente e bem distribuído, os uniformes vermelhos dos paraguaios ocupam o primeiro plano à direita e se destacam no tom pardo e brilhante da cena. Uma grande explosão próxima ao vapor Amazonas recorta sua silhueta e revela o desenho robusto que fortalece o navio. Um céu azul aparece para além das nuvens e indica que a batalha está chegando ao fim; a vitória brasileira era certa.

Os críticos acolheram a obra com estudos minuciosos de suas qualidades. O folhetinista de *A Reforma* exultava:

Não estamos em presença de um quadro! Assistimos a uma commovente victoria, e bate-nos o coração ante esta esplendida glorificação de uma nacionalidade, que se personifica no altivo guerreiro, espartano de nossos tempos, o qual nos diz serenamente: *Não temos feito tudo, mas fizemos o que podemos!*

[...]

Tudo n'este quadro é claro, simples, sem embaraço. O primeiro lanço d'olhos diz-nos logo de que se trata. Os episodios todos ligam-se em um effeito geral e harmonico.

A tela que assim nos arrebatava e seduz, resiste á analyse critica a mais exigente, considerando-se a execução artistica e as exigencias da composição. O Sr. Vitor Meireles é um artista feito, que fixou definitivamente o seu estylo, a sua maneira ultima. Seu desenho é de uma pureza irreprehensivel, sem essa dureza esculptural que tira toda a acção e mobilidade ás figuras de um quadro de historia. Seu colorido é brilhante, mas accentuado com perfeita gradação de tons e com essa feliz sobriedade, que é o segredo da verdadeira superioridade artistica.³³

Para o crítico, o desenho, que tende à abstração da linha, é de uma pureza irrepreensível. Francisco Pereira Reis, no entanto, questiona a musculatura dos personagens:

Onde está a musculatura activa, movel, vigorosa e energica n'esses corpos, em que o artista devia dar cópia de sua sciencia anatomica e physiologica? Onde os movimentos violentos e selvagens d'aquelles homens aguerridos e bravos, que no quadro do Sr. Vitor Meireles mais parecem testemunhas do que atores?³⁴

A abstração do desenho é elemento decisivo na adequação da linguagem purista aos temas de História Nacional. É por meio desse desenho, fraco na avaliação do crítico, que a violência da batalha se ameniza e cede lugar à atmosfera de comemoração. Como nas representações religiosas dos puristas e dos nazarenos, na pintura de Vitor Meireles a matéria se espiritualiza.

É bem diferente o caso de *Batalha de Campo Grande*, de Pedro Américo. Em 1872, o artista fez sua estréia no gênero de pintura histórica, com a representação de um episódio discutível do ponto de vista da celebração histórica. Aqui se vê o caos da Batalha, corpos de homens e cavalos mortos

e feridos em escorço no primeiro plano, projéteis cruzando os ares; bombas, tiros de canhão e o incêndio provocado pelos paraguaios em fuga criam uma espessa nuvem de fumaça que esconde a paisagem. No topo da composição em pirâmide, temos o Conde d'Eu, substituto de Caxias, com seu cavalo refreado pelo capitão Almeida Castro, que o impede de realizar uma manobra suicida. À direita, temos o Major Benedito de Almeida Torres, dando voz de prisão ao capitão indisciplinado, que ousa corrigir o comandante.

O Conde d'Eu ocupa o lugar do herói, o que somente destaca sua figura desprovida de energia. Mesmo que fosse animado por uma sanha assassina, ainda assim o episódio não teria nada de glorioso, seria covarde. Os paraguaios se encontram acuados no primeiro plano à direita, defendem-se como podem e buscam a fuga. A Batalha de Campo Grande foi uma das mais sangrentas de toda a guerra, e muitos autores destacam a participação de crianças nessa luta. Para alguns, como Chiavenatto³⁵, esse fato demonstra a crueldade da Tríplice Aliança e de seu comandante-em-chefe; para outros, é uma prova da insanidade de Solano Lopez e do pouco apreço que tinha por seu povo. As duas hipóteses parecem justas, e ambas revelam um cenário de horror sem justificativa possível.

Maraliz Christo dedica o terceiro capítulo de sua tese de doutoramento a um estudo do lugar ocupado pelo herói na pintura histórica brasileira e trabalha, sobretudo, com a obra de Pedro Américo. Sobre *Batalha de Campo Grande*, diz:

A escolha, por si só, do momento em que os ajudantes impedem o avanço do comandante não nos parece muito favorável à construção de uma imagem grandiloquente para o conde, o que foi percebido e questionado por militares a quem Pedro Américo solicitou ajuda na reconstituição de detalhes da batalha, a exemplo de Taunay. Entretanto, o que mais chama a atenção não é o rompimento da hierarquia, o fato dos comandados conterem o ímpeto do comandante, mas a forma como este último é representado.

Na composição do quadro, o artista utiliza, para o grupo do Conde d'Eu e seus ajudantes, a estrutura piramidal, tradicionalmente empregada visando destacar um personagem. Paradoxalmente, a figura esguia do conde está quase sem volume, não emanando dela nenhuma energia; a autoridade máxima das forças brasileiras está inteiramente nas mãos dos ajudantes.³⁶

É um estudo complexo originado de questões suscitadas pela produção

de um pintor que tende a subverter as regras e convenções na representação do fato histórico. Mais abaixo, comenta que “Na *Batalha de Campo Grande*, o contraste, ao mesmo tempo, destaca e enfraquece o herói; na *Batalha de Avahy*, o herói contemplativo é ‘engolido’ pela agitação que o circunda, porque a ênfase do artista recai sobre o caos e não sobre o herói”.³⁷ Comparando sua produção à de Vitor Meireles, fica evidente que não compartilham do mesmo programa. Américo não se interessa em lembrar às gerações futuras os feitos gloriosos do Exército, pois não há glória na guerra. Não há herói, não há nada que indique um exemplo moral positivo. A guerra traz privações, morte, destruição e horror. Se o desenho de Meireles tende ao espírito, o de Américo procura a matéria, e a musculatura dos personagens revela dor.

Meireles evita a violência e engrandece a percepção do momento histórico. Pedro Américo se coloca na contramão desse discurso e elabora a imagem da insanidade. Pelas páginas do *Jornal do Commercio*, Frascati Mangini observa:

Na batalha do Campo Grande o Sr. Pedro Américo tirou quasi a gloria de direito cabida ao nosso exercito neste episodio, attendendo a que o inimigo pelo que se vê no quadro compõe-se de meia duzia de Paraguayos quási nús, que para os destroçar desnecessario seria um general em chefe, galhardos officiaes, montados em soberbos cavallos, e seguidos de um exercito numeroso. Esta batalha assemelha-se muito a uma scena passada n'um açougue em dia de matança, attendendo a côr avermelhada com que está sellado todo o quadro e á quantidade de sangue que se nota em todos os pontos.³⁸

O folhetinista de *A Reforma*, que louvou a glorificação da nacionalidade realizada em *Combate Naval de Riachuelo*, trata da representação dos líderes da campanha:

Ha no grande genero de pintura de batalhas um defeito tradicional, de que não escapou nem ainda o grande mestre d'essa escola, Horacio Vernet. Em vez de representar uma verdadeira batalha de soldados, na qual se abre espaço á todos aquelles que concorreram para a victoria, offerece-se ao espectador uma galeria exclusivamente reservada á exhibição scenica de um pomposo estado-maior.

O illustre pintor da batalha de Campo Grande, com o seu talento, presentiu este grave defeito; mas não quiz vencel-o.

Em vez de nos offerecer o quadro da peleja em um campo aberto, como esta se deu, apenas deixa entrever parte da acção, em um recanto, sem

horizonte, e nos apresenta não uma batalha, mas uma especie de apothéose militar, em que chefes e soldados estão mais occupados em guardar com elegancia scenica a attitude que convem a pessoas que sabem que são objecto de attenção benevola, do que em bater-se na febre do combate.³⁹

A elegância cênica de que fala o crítico é a apatia dos líderes diante do horror do massacre. Pedro Américo representa o Estado Maior das forças brasileiras, mas ele está longe de expressar a energia guerreira esperada. Alfred d'Escragnolle Taunay aparece na extrema esquerda, com o braço erguido. Ele não é um guerreiro; é um intelectual que se vê envolvido em uma situação de extrema crueldade. Mais do que isso: o intelectual se transforma em agente de violência. Quem melhor entendeu a postura crítica de Pedro Américo em relação à guerra foi Quintino Bocaiúva, e o fez em 1871, a partir do esboço do quadro:

Não pintastes, fizestes uma batalha. Fizestes-la com todas as suas illuminações de fogo e de gloria, com todos os seus horrores de sangue e de morte, com todas essas supremas illusões que são ainda infelizmente necessarias para attenuar o crime das guerras, o crime do assassinato *em grande*.

Os homens, somos ainda assim: bárbaros civilisados, que não perdemos de todo os instinctos da primitiva selvageria.⁴⁰

Em 1877, Américo volta à carga, desta vez por encomenda oficial. *Batalha de Avahy* foi apresentado pela primeira vez em um barracão construído especificamente para a exposição individual de sua gigantesca obra. Mais uma vez o que se vê é a violência crua da guerra, mas agora o discurso se amplifica nas dimensões gigantescas do quadro. Se o folhetinista de *A Reforma* desejava uma grande batalha em campo aberto, essa batalha é a de Avahy. O Estado Maior ocupa lugar secundário, e há morte e violência em toda a extensão do largo campo aberto. A batalha é vista em uma enorme diversidade de episódios, e a composição em elipse não permite que os olhos se fixem em um específico. Pedro Américo havia mais uma vez subvertido a ordem da pintura histórica, sob o olhar estupefato dos críticos:

Em redor d'essa grande téla que o publico tem corrido a admirar e que representa o maior acontecimento artistico dos ultimos tempos, a critica que devia estar ávida de assumptos e faminta de obras d'arte, parece ter experimentado uma sensação semelhante ao assombro de um Tantalos a quem dessem de repente um masthodhonte para almoçar impondo-lhe ao mesmo tempo a condicção de o comer todo.

Á excepção de ligeiras noticias dadas pelos jornaes, apenas um ou outro escriptor se tem demorado por um momento em face d'essa viva batalha, colhida em flagrante.⁴¹

Batalha de Avahy criou um problema para a crítica. Era necessário avaliar o quadro pelo que ele se propunha, e certamente ele não se propunha a comemorar um feito histórico, mas a criticá-lo. Os escritores tenderam a apreciar os episódios em separado, entendendo que a composição carecia de unidade:

As primeiras pessoas que visitaram a *Batalha de Avahy* eram unanimes em contar a impressão confusa que o quadro lhes causava a primeira vista. O olhar não tinha um ponto de concentração e os quatro grupos que occupavam o primeiro plano estavam nivelados por um tom de igualdade muito democratico é verdade, porém muito mesquinho.⁴²

Afonso de Albuquerque Mello se manifesta em um discurso pacifista, inspirado pela tela:

Oh! quanto estou arrependido!... porque não é um quadro, não é uma pintura o que vi: é uma acção, um campo de batalha com todos os seus horrores, para quem nunca vio o campo, para quem só tem lido as descrições militares desses episodios tremendos da historia humana.

[...]

Horror! E lá está em um carro uma familia fugitiva envolvida entre os combatentes; a mãe, que aperta em seus braços a tenra criancinha a quem uma bala devorou a vida; outra ainda de mais idade, face angelica a quem o terror não diminue a belleza, estreitando-se espavorida á pobre mãe, que, no auge da dor, só se occupa daquella a quem não póde mais servir de amparo!

E a peleja é ardente e furiosa, o homem mata o homem como raivosas feras se estrangulão.⁴³

Em 1879, a *Batalha dos Guararapes* se contrapõe à *Batalha de Avahy*, e a imprensa se assanha na discussão das duas concepções diferentes de pintura histórica. Vitor Meireles comemora a expulsão dos holandeses e organiza as figuras de modo a criar uma composição clara e harmônica, sem o menor vestígio de violência. É um monumento ao passado, em que procurou representar brancos, negros e índios lutando contra um inimigo comum. Se *Batalha do Avahy* carece de unidade, *Batalha dos Guararapes* tem a composição perfeita. Por outro lado, se os críticos desejavam movimento, era na primeira que o encontravam.

Rapidamente formaram-se partidos em prol de um ou de outro pintor, e o episódio ficou conhecido como “a questão artística de 1879”. Seu ápice foi a acusação de plágio feita a ambos os artistas – tema sobre o qual não se entrará em detalhes, por mais interessante que seja.⁴⁴ Os partidários de *Avahy* se identificavam com um grupo de jovens críticos:

Emquanto que em Pedro Américo, além da superioridade que mostra já sobre o Sr. Victor quando confrontamos os dous trabalhos expostos, marcha a passos agigantados á conquista de seu lugar entre os primeiros pintores de sua época.

Que diferença entre a sua defeituosa *Batalha de Campo Grande* e seu magnifico quadro da *Batalha do Avahy*.

- Este despona e anda, S. S. desanda e descamba.

Nós moços, geralmente nos revoltamos contra essas velhas usalhas – sobretudo quando pretenciosas – e saudamos o sol que nasce radiante de luz e de calor.⁴⁵

A seus olhos, Vitor Meireles era o representante da Academia. Por outro lado, para os críticos ligados à AIBA, como Bethencourt da Silva, o quadro de Américo constituía “um pot pourri de quanta estampa lhe veio ás mãos”.⁴⁶ As batalhas motivaram a arregimentação de grande exército de diletantes, prontos a se filiar a correntes estéticas, discutir, defender e atacar projetos ligados à produção artística brasileira. Tentaram identificar os quadros como representantes de escolas artísticas diferentes: Idealismo e Realismo. A primeira delas corresponderia a uma pintura pautada na convenção, ou seja, no ensino acadêmico, e a outra flagraria o motivo tal como ele se apresentasse. Rangel de S. Paio entendia *Batalha de Avahy* como realista, uma vez que via ali a própria guerra em toda sua energia. Por outro lado, *Batalha dos Guararapes* não podia ser outra coisa senão idealista, já que tem o belo ideal como referência. A *Revista Musical* resolve o problema:

Alguns admiradores, tanto da *Batalha do Avahy* como da dos *Guararapes*, attribuem as grandes diferenças que existem entre as duas telas, á diversidade de escolas, em que se filiam Pedro Américo e Vitor Meireles.

Já houve até quem classificasse o primeiro, como pintor realista; e o segundo como pertencente á escola idealista.

Ora, parece-nos que o realismo e o idealismo nada tem que vir para o caso. Ambos os pintores pertencem a essa escola originada pela transacção tacita entre o classicismo e o romantismo.

[...]

Ambos os artistas brasileiros pertencem, portanto, a uma escola mais ou menos idealista, e não basta o pouco ou muito cuidado com que desempenharam a parte material dos seus quadros, para que se classifique Vitor Meireles de pintor idealista, só porque fraquejou nos pormenores da execução e Pedro Américo de pintor realista, por que se occupou com escrupulosa minuciosidade dos mais insignificantes accessorios do quadro.

Ambos os artistas pela convenção armaram ao effeito; conseguindo-o, um pelo lado synthetico, outro pelo lado analytico.

O realismo não admite nenhuma dessas concessões, que na escola idealista se chama *convenção*.⁴⁷

Pedro Américo se colocava como pintor idealista. Em 1877, publicou um texto no qual esclarecia sua filiação estética. Dizia:

Ora ahi tem como é o meu *idealismo*: muito mais *positivo* do que o *positivismo* dos que negão e criticão sem saber; idealismo que basêa-se nos factos essenciaes e só despreza ou transforma aquillo que pôde ser alterado ou omittido sem offensa dos grandes principios da arte ou da dignidade da historia.⁴⁸

“Idealismo” confundia-se facilmente com a busca da beleza, enquanto, na compreensão de alguns críticos brasileiros, “Realismo” se opunha à Academia por causa da representação do feio e do grotesco. A discussão chega a ganhar algum relevo em 1879, e os nomes de Courbet, Manet e Zola são citados com curiosidade. Embora o quadro de Pedro Américo não a justifique, embora *Batalha de Avahy* apareça no cenário artístico internacional como um movimento de reação ao Realismo, ou até uma tentativa de renovação da arte idealista pela subversão da convenção acadêmica em dimensões gigantescas, ainda assim o acompanhamento desse debate se faz interessante. Isso porque ele revela uma preocupação comum em entender e digerir um movimento que acontecia na Europa e que, muito em breve, teria seus representantes também no Brasil.

Notas

1. Entende-se por imprensa áulica o conjunto dos periódicos de cunho oficial, ligados à Corte de D. João VI.
2. SODRÉ, Nelson Werneck. *A História da Imprensa no Brasil*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1966. p. 35.
3. GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da Corte: 1826-1861*. São

- Paulo: Edusp; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
4. Debret organizou duas exposições em 1829 e 1830, mas foram eventos isolados, que não chegaram a contribuir para a formação de um público de pintura.
 5. Ver a polêmica que resultou na Reforma Pedreira em *Revista Crítica de Arte*, Rio de Janeiro, n. 4, 1981.
 6. SIMÕES JUNIOR, Álvaro Santos. Da literatura ao jornalismo: periódicos brasileiros do século XIX. *Patrimônio e Memória*, Assis, v. 2, n. 2, p. 1-20, 2006.
 7. O autor oferece apontamentos importantes sobre a história do jornalismo no Brasil e faz um estudo sobre a folha ilustrada *A bruxa*, editada por Olavo Bilac e Julião Machado na primeira década do século XX.
 8. NETTO, Coelho. *A conquista*. Porto: Lello & Irmão, s.d. A grafia e a estrutura do trecho transcrito foram mantidas tal como no original, o que procede também para outras citações deste artigo (N. da R.).
 9. LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico: catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990. p. 23-25.
 10. ANÔNIMO. Bellas-Artes. Exposição de 1872. *Jornal do Commercio*, p. 3, 6 jul.1872.
 11. A *Revista Musical e de Bellas Artes* foi editada entre 1879 e 1880 por Arthur Napoleão e Leopoldo Miguéz.
 12. ACADEMIA DE Bellas Artes (um parenthesis). *Revista Musical e de Bellas Artes*, Rio de Janeiro, n. 15, 12 abr. 1879.
 13. Idem.
 14. PAIO, Rangel de S. A Exposição da Academia das Bellas Artes: os quadros das batalhas IV. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 20 abr.1879.
 15. Idem.
 16. Periódico francês de grande circulação no Brasil. Os leitores encontravam em suas páginas artigos e estudos sobre os mais variados temas (Etnografia, Geografia, História, Arte, Literatura, Ciência etc.), escritos por autoridades importantes. Dentre os muitos estudiosos que passaram por sua redação, encontramos H. Taine, cujas idéias sobre arte reverberavam nos textos dos críticos brasileiros.
 17. As estampas que circulavam no Brasil no período em questão ainda não foram tema de trabalhos acadêmicos, o que é uma lástima.
 18. TAYNE, Hypollite. *Filosofia da arte*. São Paulo: Edições Cultura, 1944. p. 17.
 19. Após o fechamento da exposição de 1879, Bethencourt da Silva, arquiteto membro da Aiba, lançou uma série de cinco artigos nas páginas da *Revista Brasileira*, argumentando a favor de Vitor Meireles.
 20. SILVA, Bethencourt da. *Bellas Artes I*. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, p. 128, jun.1879.
 21. Idem. p. 363.
 22. Vitor Meireles apresentou 31 trabalhos, entre pinturas e estudos, e Pedro Américo aparece com somente um trabalho: *Sócrates afastando Alcebiades do vício*.
 23. GIL, A. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, n. 155, mar.1879.

24. FROMENTIN, Eugène. Esthetica Positiva. *Revista Musical e de Bellas Artes*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 3, mai.1879.
25. Academia de Bellas Artes. *Revista Musical e de Bellas Artes*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 1, 14 jun.1879.
26. A. F. Bellas Artes. *A vida fluminense*, Rio de Janeiro, n. 237, p. 1.053, 13 jul.1872.
27. Idem.
28. REIS, Francisco Pereira. A exposição das bellas artes em 1872. A Batalha de Campo Grande e o Combate Naval de Riachuelo. *A Reforma*, Rio de Janeiro, p. 3, 2 jul.1872.
29. A exposição publica de Bellas Artes em 1872. *A Reforma*, Rio de Janeiro, p. 1, 29 jun.1872. Folhetim.
30. SILVA, Bethencourt da. Bellas Artes II. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, p. 285, jul.1879.
31. Jorge Coli dedica sua tese de livre-docência a um estudo profundo de Batalha dos Guararapes e percebe bem a relação da pintura de Vitor Meireles com os mestres puristas e nazarenos. Cf. COLI, Jorge. Vitor Meireles e a pintura internacional. Tese de livre-docência. São Paulo: USP, 1997.
32. COLI, Jorge; XEXÉO, Mônica F. Braunscheweiger. Vitor Meireles, um artista do império. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes/Museu Oscar Niemeyer, 2004. p. 24.
33. REIS, Francisco Pereira. A Exposição das bellas artes em 1872. *A Reforma*, Rio de Janeiro, 7 jul.1872.
34. Idem.
35. CHIAVENATTO, Júlio José. Genocídio americano: a Guerra do Paraguai. São Paulo: Brasiliense, 1979.
36. CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Pintura, História e Heróis no século XIX: Pedro Américo e "Tiradentes Esquartejado". Tese de doutorado. Campinas: IFCH/Unicamp, 2005. p. 160.
37. Idem. p. 166.
38. MANGINI, Frascati. Exposição das Bellas Artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 2, 5 jul.1872.
39. *A Reforma*, Rio de Janeiro, 2 jul.1872.
40. BOCAIÚVA, Quintino. A Batalha de Campo Grande (quadro histórico) – carta de Quintino Bocayuva a Pedro Américo. Rio de Janeiro: Henrique Brown e João Almeida editores, 1871.
41. ANDRADE, Luiz de. Bellas Artes: a Batalha de Avahy. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 out.1877.
42. Idem.
43. MELLO, Affonso de Albuquerque. O quadro do Sr. Pedro Américo. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 06 out.1877.
44. Maraliz Christo, na tese citada, faz um estudo bastante minucioso do embate de Pedro Américo com a tradição artística. No estudo se lê: "Imbuído desse espírito, Pedro Américo realiza suas obras considerando a História da Arte seu patrimônio, um infindável repertório à sua disposição. Sentimos que, em seu trabalho, o artista extrapola o que seria o usual: uma citação em homenagem a algum mestre, a apropriação de um ou outro elemento, a proposta de uma nova solução a um velho problema de composição ou a adequação de conhecidas respostas a novas questões. Pedro Américo apresenta uma grande liberdade nas apropriações e as utiliza em número surpreendente. Ele não realiza obras

amaneiradas ou releituras, mas opera deslocamentos para a produção de novos sentidos" (CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura... Op. cit.* p. 198).

45. DR. Y. Bellas Artes. *Folhetim do Reporter*, Rio de Janeiro, 29 abr.1879.

46. SILVA, Bethencourt da. Bellas Artes V. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, p. 438, out.1879.

47. ACADEMIA de Bellas Artes. *Revista Musical*, Rio de Janeiro, n. 14, 05 abr.1879.

48. AMÉRICO, Pedro. Bellas Artes: o quadro historico da Batalha do Avahy. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 27 out.1879.

2º DOSSIÊ

MUSEUS E PÚBLICO JOVEM

Apresentação

Os museus e a internet: interação no ciberespaço

Os museus nas fronteiras do contemporâneo

**Características do contexto escolar e familiar
que promove o acesso dos jovens aos museus**

As tramas do objeto no ensino de História

Curadorias educativas e os jogos interpretativos

**Museus e centros de ciências: um espaço
de contribuição para a formação do jovem?**

**Arruando pelos lugares: as excursões históricas
e de Educação Patrimonial**

Apresentação

Aline Montenegro Magalhães e
Marcelle R. N. Pereira

“Os museus e o público jovem” foi o tema escolhido pelo Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – (Demu/Iphan) para o desenvolvimento das atividades da *Semana Internacional de Museus* de 2006. Nessa perspectiva, o Museu Histórico Nacional, por meio do Centro de Referência Luso-Brasileira e em parceria com a Rede de Educadores em Museus, dedicou a sétima edição do *Seminário Permanente* à reflexão e ao debate sobre a relação existente, na atualidade, entre os jovens e os museus. O seminário foi realizado em três mesas-redondas, nas quais foram abordados diferentes aspectos sobre o tema em questão.

Assim, o presente dossiê traz, na forma de artigos, as comunicações e discussões que tiveram lugar nos encontros do *Seminário Permanente* de 2006. Rosali Henriques, autora do artigo “Os museus e a internet: interação no ciberespaço”, e Amara Silva de Souza Rocha, autora de “Os museus nas fronteiras do contemporâneo”, compuseram a mesa “O lugar ocupado pelos museus no cenário das tecnologias virtuais”, que foi coordenada pela historiadora Marcelle R. N. Pereira e realizada no dia 24 de maio. Seus trabalhos nos ajudam a compreender como se configuram as relações entre os museus e seus usuários na contemporaneidade e como a utilização das novas tecnologias possibilita formas inéditas de difusão de acervos, de comunicação e de construção do conhecimento.

No dia 10 de agosto foi realizada a mesa-redonda “Museus e escolas”, coordenada pela museóloga Magaly Cabral e composta por Sibeles Cazelli e Francisco Régis Lopes Ramos. Cazelli apresentou os resultados de sua pesquisa de doutorado sobre o acesso dos estudantes de escolas públicas e particulares aos museus. Seu artigo, “Características do contexto escolar e familiar que promovem o acesso dos jovens aos museus”, é baseado em tese defendida no ano de 2005. Já Francisco Régis analisou as possibilidades e potencialidades dos objetos museológicos para a construção do conheci-

mento histórico, cujas inferências encontram-se no artigo “As tramas do objeto no ensino de História”.

“Os desafios dos museus na atualidade” foi o tema debatido por Lygia Segala e Bia Jabor, sob a coordenação da historiadora Aline Montenegro Magalhães, no dia 09 de novembro, encerrando as atividades do *Seminário Permanente* de 2006. O artigo de Bia Jabor, “Curadorias educativas e os jogos interpretativos”, traz um pouco de sua experiência com arte-educação junto aos jovens da comunidade que vive próxima ao Museu de Arte Contemporânea de Niterói.

Finalizando nosso dossiê, temos dois artigos de colaboradores que, embora não tenham feito parte das mesas-redondas do nosso *Seminário Permanente*, têm muito a enriquecer nossa discussão sobre os museus e os jovens, com seus estudos e suas experiências profissionais. Maria Iloni Seibel, Paula Bonatto e Marcelle R. N. Pereira são autoras de “Museus e centros de ciências: um espaço de contribuição para a formação do jovem?”, trabalho que analisa a inserção e a formação de jovens nos programas educativos do Museu da Vida da Fiocruz. Já Alexandre Amorim, autor de “Arruando pelos lugares: as excursões históricas e de Educação Patrimonial”, traz análises feitas em sua dissertação de mestrado sobre a Educação Patrimonial no ensino de História. Ele aponta para as possibilidades de construção do conhecimento histórico a partir da contemplação e da apropriação dos monumentos urbanos, colocando as cidades como uma espécie de museus a céu aberto.

Gostaríamos de encerrar nossa apresentação agradecendo aos participantes do *Seminário Permanente* e, especialmente, aos autores que contribuíram com seus estudos para a materialização de suas reflexões neste dossiê. Graças à generosidade de todos eles, um número maior de pessoas poderá ter acesso ao conteúdo de nossas discussões, dando continuidade ao evento com suas considerações, apropriações e novas construções do conhecimento.

Os museus e a internet: interação no ciberespaço

Rosali Henriques*

RESUMO

O artigo é dedicado a uma análise sobre como os museus têm se relacionado com as novas tecnologias digitais, sobretudo como se apresentam em ambientes virtuais, como a rede mundial de computadores – *internet*. A autora trabalha com diferentes conceitos de *museu virtual* para pensar as possibilidades e potencialidades de comunicação dos museus com seu público via *internet*. Assim, constata que o contato realizado por meio de *sites*, além de ampliar a capacidade de difusão e disseminação de seus acervos, pode lançar bases para a construção de conhecimento.

PALAVRAS-CHAVE

Museus, museus virtuais, *internet*.

ABSTRACT

Museums and the Internet: Interacting in Cyberspace

This article analyzes the relationship between museums and new digital technologies. It centralizes on how museums present themselves in virtual environments, such as on the worldwide web of computers – the Internet. The author works with different concepts of virtual museum to discuss the possibilities and potentials of communication between the museum and its public via the Internet. In this sense, it is established that besides amplifying the capacity for diffusion and dissemination of their collections, the contact that is made through websites also opens up the door to knowledge.

KEYWORDS

Museums, virtual museums, Internet.

Os museus e a internet

O uso da internet como meio de divulgação e comunicação possibilitou aos museus uma interação maior com seu público. Além da criação de *sites* com informações sobre o conteúdo de seu acervo, os museus se utilizam dos meios de comunicação próprios da internet: *e-mails*, boletins etc., para divulgar o trabalho desenvolvido. Segundo Maria Luísa Bellido Gant,¹ os museus transformaram a internet num espaço para a apresentação de seus boletins, folhetos e catálogos, facilitando a divulgação de suas atividades.

Os computadores não revolucionaram os métodos de documentação ou mesmo de exposição nos museus. Utilizados muitas vezes somente como suporte de armazenamento de informações, não tiveram e ainda não têm um papel importante no processo de socialização do museu. O uso deles ainda é restrito ao controle da documentação museológica e como suporte para leitura de CD-ROMs e em exposições interativas. Antes da popularização da internet, o uso da tecnologia pelos museus ainda era muito restrito, limitando-se ao uso da realidade virtual em exposições.

Em 1996, Maria Piacente² criou uma tipologia sobre o uso da internet pelos museus. Em sua tese de mestrado nos Estados Unidos, ela separou os *sites* em três categorias.

*Graduada em História pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Especializou-se em Arquivologia e Museologia, integrando a equipe do Museu da Pessoa em 1994. É mestre em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia. Colaborou com o Núcleo Português do Museu da Pessoa e, atualmente, é coordenadora da área de Portal e Acervo do Museu da Pessoa.

A primeira é o *folheto eletrônico*, cujo objetivo é a apresentação do museu e que funciona como uma ferramenta de marketing. Neste tipo de *site*, o usuário tem acesso à história do museu, aos horários de funcionamentos e às vezes ao seu corpo técnico. Esse tipo de *site* é o mais comum em quase todos os museus.

A segunda categoria seria *museu no mundo virtual*, ou seja, o *site* da instituição apresenta informações mais detalhadas sobre o seu acervo e, muitas vezes, visitas virtuais. Este tipo de *site* acaba por projetar o museu físico na virtualidade e pode apresentar exposições temporárias que já não se encontram mais montadas em seu espaço físico. Além disso, muitos deles disponibilizam bases de dados de seu acervo, mostrando objetos que não se encontram em exposição naquele momento.

A terceira categoria é a de *museus realmente interativos*. Nestes *sites*, pode até existir uma relação com o museu físico, mas são acrescentados elementos de interatividade, que envolvem o visitante. Às vezes, o museu nem existe fisicamente (caso do Museu da Pessoa: <http://www.museudapessoa.net>, ou seja, são essencialmente virtuais. Em outros casos, o museu virtual é bem diferente do museu físico (caso do Museu de Ciência e Tecnologia de Porto Alegre, que, na sua versão *online*, chama-se Sagres: <http://www.museu.ufrgs.br/index.html>). O que torna estes museus interativos é a forma como eles trabalham o patrimônio, possibilitando a interação com o público. Neles, o público pode interagir, por exemplo, contando histórias (caso do Museu da Pessoa) ou brincando com ciência (caso do Museu de Ciências de Porto Alegre). A interatividade é a alma do museu virtual, pois permite que o público possa “entrar” nele e produzir conteúdo. Neste caso, é importante salientar que o museu na internet não perde suas características essenciais e pode adquirir novas facetas. Ou seja, os objetivos do museu virtual não são necessariamente diferentes dos do museu físico, mas o complementam.

Os museus virtuais

O conceito de museu virtual ainda é algo muito novo na Museologia. Para Anna Lisa Tota,³ os museus virtuais *online* são, na sua maioria, aproximações imperfeitas dos museus físicos. Nesse sentido, Pierre Lévy afirma que o que é comumente chamado de museu virtual nada mais é do que um catálogo na internet.

Os “museus virtuais”, por exemplo, não são muitas vezes senão maus

catálogos na internet, enquanto que o se “conserva” é a própria noção de museu enquanto “valor”, que é posta em causa pelo desenvolvimento de um ciberespaço onde tudo circula com fluidez crescente e onde as distinções entre original e cópia já não têm evidentemente razão de ser.⁴

A questão levantada por Lévy é importante, na medida em que a discussão sobre os museus virtuais ainda é incipiente. Lévy, nesta afirmação, dá uma pista de como os especialistas poderiam trabalhar a questão dos museus virtuais, discutindo a própria noção de valor e de conservação de património. Nesse sentido, a maioria dos museus virtuais está mais preocupada em apresentar e justificar sua faceta virtual por meio de representações do que em utilizar as potencialidades que a internet oferece para a interação com o seu público. Para melhor o entendimento da discussão sobre o conceito dos museus virtuais, elaboramos um quadro com conceitos propostos por diversos autores:

Tabela 1 – Definições de museu virtual

Autor	Ano	Concepções de museu virtual
Glen Hoptman ⁵	1992	Conexão entre várias mídias, múltiplas perspectivas.
Sergio Talens e José Hernandez ⁶	1997	Uma réplica do museu físico.
Jamieson McKenzie	1997	Uma coleção eletronicamente organizada de artefatos (pinturas, fotografias etc.).
Artur Colorado ⁷	1997	É um meio que oferece ao usuário um fácil acesso aos objetos do museu.
Werner Schweibenz	1998	Meios para estabelecer o acesso, o contexto, usando a tecnologia de informação.
Antonio Battro	1999	Trata-se de um “outro museu”, de um museu virtual em paralelo com o real, seu complemento no ciberespaço, com vida própria.
Bernard Deloche	2001	Indica o campo da problemática do museal, isto é, processo de descontextualização/recontextualização do museu.

Entre estes autores destaca-se Bernard Deloche, que discute a questão sob um prisma filosófico. Sua obra *Le musée virtuel*, publicada em 2001, por Presses Universitaires de France, estuda a questão da virtualidade no processo museológico. Debruçando-se basicamente sobre os museus de arte, Deloche

estuda o que ele chama de tripla reciprocidade da arte. Para ele, a arte está ligada a três termos fundamentais: o estético, o museal e o virtual. O *estético* teria como processo o sentir; o *museal*, expor; e o *virtual*, substituir.

Em relação à questão do museu virtual, Deloche afirma que o museu é um templo da imagem, utilizando o conceito de museu paralelo, ou seja, o museu virtual é aquele que existe na virtualidade, quase que como um substituto, um museu sem lugar e sem paredes. No entanto, para ele, não há incompatibilidade entre o museu paralelo e o físico, ao qual dá o nome de institucional.

Em relação à posição de Deloche sobre os museus virtuais, discordamos quando ele diz que o museu virtual é um museu substituto. No nosso entendimento, o museu virtual, sendo uma vertente virtual de um museu físico, não é um museu substituto. Ele pode, sim, ser um museu complementar, pois pode existir fisicamente e ter uma vertente virtual. Assim, o museu virtual pode ser tão ou mais eficaz que um museu físico. Pode ser também uma nova perspectiva de um museu físico, mas não o substituirá totalmente. O museu virtual é um espaço virtual de mediação e de relação do patrimônio com o seu público. É um museu paralelo e complementar, que privilegia a comunicação como forma de envolver e dar a conhecer determinado patrimônio. No nosso entendimento, só pode ser considerado museu virtual aquele que tem suas ações museológicas, ou parte delas, trabalhadas num espaço virtual. Nesse sentido, os museus virtuais são aqueles que trabalham o patrimônio por meio de ações museológicas, mas que não necessariamente têm suas portas abertas aos utilizadores em seu espaço físico.

As ações museológicas nos museus virtuais

As ações museológicas dos museus virtuais não são muito diferentes das ações do museu físico. No entanto, essas ações requerem abordagens diferenciadas.

Segundo Bernard Deloche⁸, a informática e a multimídia trouxeram para o museu uma nova dinâmica, que pode ser demonstrada a partir de três funções básicas: agrupar, analisar e mostrar. Dessa forma, as novas tecnologias possibilitaram aos museus trabalhar o seu patrimônio, o seu acervo, de forma estruturada por bases de dados, utilizando técnicas mais modernas de comunicação com o público.

Deloche alerta para o fato de que a tecnologia não é uma panacéia para

resolver todos os problemas dos museus. Como exemplo, ele cita a holografia, que se utiliza da tecnologia, mas que incentiva a fetichização dos objetos. As referências patrimoniais nos museus virtuais, embora desprovidas de sua materialidade, podem ter a mesma identidade do que na exposição física. Por isso, Deloche alerta para fetichização quando fala da holografia. Nesse caso, mesmo se tratando de uma reprodução, a referência patrimonial é tratada como fetiche. O risco da fetichização existe sempre, seja no museu físico, seja no museu virtual. No entanto, se o museu virtual tiver uma postura mais proativa em relação às atividades interativas que o espaço virtual permite, ele terá oportunidade de evitar a fetichização das referências patrimoniais. Ou seja, se ele dá prioridade às atividades de interação com o seu público em detrimento à valorização desta ou aquela referência patrimonial, fica mais difícil acontecer a fetichização.

Outro aspecto apontado por Deloche é o fato de que muitos museólogos crêem que a tecnologia seja algo ainda ligado ao futuro dos museus, e não algo presente no cotidiano da atuação museológica.

As referências patrimoniais são, ao mesmo tempo, documento e mensagem. Nesse sentido, Cristina Bruno e Marcelo Araújo⁹ afirmam que o processo de comunicação, recuperando a identidade dessas referências, permite também uma concretização do público em três níveis: o objeto na sua materialidade (signo), o objeto na sua inserção sócio-cultural (símbolo) e a relação desse indivíduo com a realidade que o circunda.

Em relação à questão da comunicação, é interessante verificar que nesse caso, ao mesmo tempo que o museu virtual possui algumas restrições em relação às suas exposições, pode, por outro lado, trabalhar seu acervo de forma mais acessível. Maria Luísa Bellido Gant¹⁰ aponta uma série de vantagens dos museus virtuais em relação aos museus físicos: melhor acesso às informações; possibilidade de interpretações das coleções sob diversos pontos de vista; melhor organização da informação; acesso mais cômodo e mais atrativo e custo mínimo para a visita.

A exposição no museu virtual, assim como no museu físico, é uma mediação entre o patrimônio e o público. Segundo Alexandra Vol,¹¹ nos museus de Arte e de História, essa mediação é mais contemplativa e estética e, nos museus de Ciência e Tecnologia, a mediação é mais didática. Além disso, a exposição de um museu virtual pode ter um caráter diferenciado, e não ser mera reprodução virtual de uma exposição física. A internet dispo-

nibiliza uma série de ferramentas, que podem ser utilizadas para incrementar a comunicação nos museus virtuais, mas também serve como mediadora da ação de visitar um museu.

Para Kim Veltman,¹² a internet trouxe para o processo museológico, principalmente no que se refere à extroversão do acervo, algumas vantagens. Entre elas, a de expor um maior número de objetos do que numa exposição convencional, pois, por meio da base de dados, é possível exibir todo o acervo. Outros aspectos apontados seriam o acesso aos objetos, mesmo à distância, e a possibilidade de acesso a estes objetos por outros níveis de interação. A internet permite também apresentar as referências patrimoniais dentro do contexto de sua produção e de seu contexto histórico, fazendo com que o público possa ter uma visão mais abrangente do que a apresentada no museu físico.

Além das vantagens apontados por Veltman, não podemos esquecer que a internet possibilita trabalhar a ação educativa do museu de forma mais dinâmica. E esta ação não se limita aos espaços do museu, mas pode ser feita *online*. Os museus virtuais que têm trabalhado melhor com a questão da ação educativa são, na sua maioria, museus de Ciência e Tecnologia. No entanto, o uso do material de acervo para atividades educativas, principalmente com crianças e jovens, é possível com todos os tipos de museus, e não somente nos museus de Ciência. Em museus de Arte, por exemplo, é possível criar jogos interativos e brincadeiras utilizando as obras digitalizadas. Os museus virtuais podem trabalhar determinado quadro ou objeto, ajudando o público/utilizador a construí-lo ou desconstruí-lo, colocando-o na condição do produtor ou autor da peça exposta.

No âmbito da preservação do patrimônio, as atividades de conservação e documentação do patrimônio nos museus virtuais são realizadas por meio de base de dados. Além disso, é importante esclarecer que a preservação do conteúdo na internet é questão fundamental. Por se tratar de um veículo que possibilita constantes alterações, é necessário que todo o conteúdo já adicionado, em exposições virtuais ou ações educativas, seja passível de consulta. Nesse sentido, Marcelo Sabbatini¹³ alerta que as coleções *online* devem ser sempre suportadas por bases de dados, pois estas permitem acesso de forma diferenciada tanto aos objetos em si como à coleção como um todo.

A preservação das referências patrimoniais em um museu virtual passa também pela atualização constante da tecnologia utilizada. As novas tecnologias, pela própria definição da palavra, estão constantemente em mutação.

É preciso, pois, estar atento às mudanças e renovar sempre o suporte digital das informações.

Considerações finais

A revolução que a internet está proporcionando, e que ainda pode proporcionar ao mundo, é algo que nem mesmo os especialistas conseguem prever com rigor, pois ela é um veículo em constante mutação e, a cada dia, novas ferramentas surgem para facilitar o processo de comunicação. O caminho apontado por quase todos os especialistas é o da convergência entre várias mídias de comunicação: internet, televisão digital, telefonia móvel etc. As facilidades que esta convergência trará a todas as áreas do conhecimento, inclusive as Ciências Humanas, só o tempo dirá.

Nas Ciências Humanas, e obviamente na Museologia, a internet abriu caminho para novas interações entre um determinado patrimônio e seus usuários. Sob esse enfoque, a desterritorialização e a desespacialização da internet permitem um novo olhar sobre o patrimônio e, conseqüentemente, sobre a Museologia. Os museus passam a utilizar uma ferramenta que pode levá-los para além de suas próprias fronteiras.

É claro que o museu não precisa possuir um site para cumprir seus objetivos e atingir seu público. No entanto, o uso da internet pode revolucionar a forma como ele interage com o patrimônio de uma comunidade, transformando-se num elo entre os dois. Por fim, o desafio que se coloca para os profissionais dos museus é perder parte dos preconceitos contra o próprio veículo de comunicação e também perder o medo de abrir mão dos objetos tridimensionais.

Notas

1. GANT, Maria Luísa Bellido. *Artes, museos y nuevas tecnologías*. Gijón: Trea, 2001.
2. PIACENTE, Maria. Apud SCHWEIBENZ, Werner (1998). *The virtual museum: new perspectives for museums to present objects and information using the Internet as a knowledge base and communications systems*. Disponível em http://www.phil.uni-sb.de/fr/infowiss/projekte/virtualmuseum/virtual_museum_ISI98.htm. Último acesso em 2 mar.2004.
3. TOTA, Anna Lisa. *A sociologia da arte: do museu tradicional à arte multimédia*. Lisboa: Editorial Estampa, 2000.
4. LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Lisboa: Instituto Piaget, 2000. p. 202.
5. Retirada do artigo de SCHWEIBENZ, Werner. *The virtual...* *Op. cit.*
6. Cf. GANT, Maria Luísa Bellido. *Artes...* *Op. cit.* p. 248.

7. Idem. p. 249.
8. DELOCHE, Bernard. *Le musée virtuel: vers un éthique des nouvelles images*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.
9. BRUNO, Cristina; ARAÚJO, Marcelo. Exposição museológica: uma linguagem para o futuro. Comunicação apresentada no *Colóquio do ICOFOM/89. XV Conferência Geral de Museus do ICOM*, texto policopiado, p. 6, 1989.
10. Idem à nota 1.
11. VOL, Alexandra. Tisser des trames de pertinence entre musées, nouvelles technologies et publics. *Publics & Musées*, n. 13, p. 67-85, jan./jun. 1998.
12. VELTMAN, Kim. Les répercussions des nouveaux médias. In: *L'Avenir des musées: colloque*, Musée du Louvre, 2000. Paris: Réunion des Musées Nationaux/Musée du Louvre, 2001. p. 338-395.
13. SABBATINI, Marcelo. Centros de ciencia y museos científicos virtuales: teoría y práctica. In: *Teoría de la Educación: educación y cultura en la sociedad de la información*. Salamanca, v. 4. Disponível em http://www3.usal.es/~teoriaeducacion/rev_numero_04/n4_art_sabbatini.htm. Último acesso em 2 mar.2004.

Os museus nas fronteiras do contemporâneo

Amara Silva de Souza Rocha*

RESUMO

Nos dias atuais, a informação chega a ser excessiva e os lugares de enunciação disseminam-se em ritmo crescente. Ao contrário do que previram algumas teorias, o mundo contemporâneo não tem se caracterizado pela homogeneização, e sim pela heterogeneidade e afirmação de múltiplas identidades. Todas as instituições são afetadas por esta realidade. Os museus não poderiam permanecer indiferentes a isto. O passado se constitui numa narrativa importante para afirmação dos grupos sociais. Tanto os museus como a História têm que renegociar a posição de autoridades máximas capazes de produzir conhecimento sobre o passado, firmada em anos anteriores. Este texto pretende discutir tais mudanças, focalizando dois aspectos principais: 1) as maneiras pelas quais as tecnologias virtuais atingem a produção cultural configurando novas percepções; 2) as singularidades que justificam o valor dos museus na cultura contemporânea. Por que precisamos de museus?

PALAVRAS-CHAVE

Cultura de consumo, museus, contemporâneo, tecnologias virtuais, modernidade.

ABSTRACT


Museums on the Frontier of Contemporary Life

In contemporary life, information can be excessive and the places of enunciation are being disseminated at an increasing rate. On the contrary of what some theories foresaw, the world we live in today is not characterized by homogeneity. What we see is a heterogeneous universe and an affirmation of multiple identities. All institutions are effected by this reality; museums are one of them. The past consists of an important narrative in relation to a social group's affirmation. The museums have to renegotiate, as much as History does, the position of authorities that are capable of producing knowledge about the past. This text intends to discuss such changes, focusing on two main aspects; 1) the ways in which virtual technologies effect cultural production, configuring new perceptions; 2) the singularities that justify the value of museums in contemporary culture. Why do we need museums?

KEYWORDS

Consumer culture, museums, contemporary, virtual technologies, modernity.

Introdução

s experiências virtuais que são compartilhadas no mundo contemporâneo implicam a formação de um novo olhar sobre todo o resto, uma outra forma de configurar a realidade. As maneiras pelas quais as sociedades lidam com o passado, como não poderia deixar de ser, também foram afetadas. Em séculos anteriores, o campo da História e os museus eram considerados autoridades máximas na produção e divulgação de conhecimentos sobre o passado. Numa tradição que foi se firmando no século XIX, era atribuída à História a capacidade de trazer o passado a luz do presente e, na seqüência, os museus seriam os lugares de memória, onde estariam guardados traços de um passado que “realmente aconteceu”. Ao longo do século XX, essa tradição foi sendo questionada e tanto a História como os museus foram reconhecidos como instituições que têm como matéria a memória e produzem narrativas sobre o passado. O passado, portanto, não é propriedade da História nem dos museus. Essa mudança epistemológica traz implicações significativas no que se refere à posição de ambos, especialmente na sociedade contemporânea, que se caracteriza pela heterogeneidade e pela afirmação de múltiplas identidades, num ambiente em que a informação chega a ser excessiva e os lugares de enunciação, cada vez mais disseminados.

Com o objetivo de delimitar melhor o que está sendo considerado aqui como sociedade contemporânea, é importante associar este termo ao longo pro-

*Doutora em História Social pela UFRJ. Pesquisadora do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC/UFRJ) e coordenadora do projeto Produção e Consumo Cultural nas Periferias Urbanas, financiado pela Faperj.

cesso de construção da modernidade. De um modo bem amplo, a modernidade pode ser pensada como tendo seu início na sequência de inovações representadas pela invenção da imprensa e pela descoberta do continente americano, momento que aponta para a emergência do tipo ocidental de subjetividade – uma subjetividade condensada no papel de um observador de primeira ordem e na função de produção do conhecimento. A auto-imagem predominante do homem durante a Idade Média era a de ser parte de uma criação divina, cuja verdade ou estava além da sua compreensão ou lhe era dada a conhecer pela revelação de Deus. O conhecimento era revelação e cabia ao homem a tarefa de proteger do esquecimento todo o saber que tivesse sido revelado. Quando há uma alteração dessa auto-imagem e o homem se vê como sujeito na produção do saber, há um deslocamento central rumo à modernidade.

A emergência de um observador de segunda ordem, e agora auto-reflexivo, acarreta outras transformações epistemológicas importantes. Ao se observar no próprio ato de observação, em primeiro lugar, um observador de segunda ordem torna-se inevitavelmente consciente de sua constituição corpórea – como uma condição complexa de sua própria percepção do mundo. Em segundo lugar, o novo observador sabe que o conteúdo de toda observação depende de sua posição particular, entendendo posição por uma multiplicidade de condições interagentes. Fica claro que, pelo menos enquanto for mantido o pressuposto de um “mundo real” existente, cada fenômeno particular pode produzir uma infinidade de percepções, formas de experiências e representações possíveis, sem que nenhuma dessas múltiplas representações possa almejar grau maior de adequação ou ser epistemologicamente superior a todas as outras.

Todas as instituições são afetadas por este pensamento, que, em período mais recente, é ainda mais potencializado com a emergência e a disseminação das denominadas tecnologias virtuais. Nesta perspectiva, dois pontos são importantes para situar os museus no que é considerado aqui como “as fronteiras do contemporâneo”: 1) as maneiras pelas quais as tecnologias virtuais atingem a produção cultural configurando novas percepções; e 2) as singularidades que justificam o valor dos museus na cultura contemporânea. Por que precisamos de museus?

Tecnologias virtuais e novas percepções

Diante da complexidade da primeira questão, é sugestivo situar a formação de uma cultura de consumo como elemento significativo. As investigações

acerca do papel preponderante que a esfera do consumo assume nas sociedades atuais não produziram, até o momento, teorias globais do fenômeno. Em termos descritivos, a sociedade de consumo configura-se como uma das faces do amadurecimento e da expansão do capitalismo, podendo ser caracterizada por diferentes traços: elevação do nível de vida; concentração da população nas áreas urbanas; abundância das mercadorias e dos serviços, atribuindo-se uma importância cada vez maior ao setor terciário; culto dos objetos e dos lazeres; moral hedonista e materialista. A sociedade centrada na expansão das necessidades é, antes de tudo, aquela que reordena a produção e o consumo sob a lei da obsolescência, da sedução e da diversificação. A conjunção destes elementos caracteriza uma configuração social de um novo tipo.

Considerando o consumo como inerente à vida humana, resta estabelecer o que diferenciaria uma cultura entendida como propriamente de consumo. Na tentativa de uma demarcação histórica, pode-se considerar que a cultura de consumo se corporifica, primeiramente, em parte do Ocidente no período pós-Segunda Guerra. É possível identificar nos momentos posteriores um tipo novo de consumo, vinculado a mudanças sociais expressivas e ao estreitamento cada vez maior da relação entre tecnologia e indústria.

A conjuntura da Segunda Guerra gerou uma considerável demanda por alta tecnologia, especialmente nos campos da Medicina, da Biologia e da Química, que repercutiram na descoberta de matérias-primas leves e versáteis. Depois da Guerra, estes novos processos são canalizados pela indústria e se transformam numa abundância de oferta de bens de consumo, que passam a fazer parte do cotidiano de um número crescente de pessoas, nas mais diferentes partes do mundo. Isso fortalece a crença da tecnologia como promotora de bem estar social. Tudo que era novo era revolucionário.

Antes disso, no início do século XX, o capitalismo recebeu impulso substantivo com o fordismo, que elevou a oferta de bens e o potencial de consumo a patamares nunca antes alcançados. A febre de consumo do período, no entanto, não possuía diferenças substanciais que demarcassem uma mudança profunda no ato de consumir. A idéia prevalecente era a de que a tecnologia geraria inevitavelmente o progresso e que os bens de consumo incorporavam atualizações técnicas que os valorizavam como úteis e duráveis. A partir da Segunda Guerra, transformações passam a ocorrer de forma tão profunda na esfera do consumo que o ato de consumir adquire uma outra natureza.

O cerne desta mudança está no estatuto diferenciado que o novo adquire

nessas sociedades. A busca por uma constante renovação e a sedução pelo efêmero marcam de forma indelével grande parte do Ocidente a partir dos anos 1960. É possível identificar nessas sociedades uma mudança significativa em termos de expectativas sociais: o passado perde consistência como referencial e há uma valorização do presente e do futuro. As corridas espaciais, a emergência do gênero de ficção científica, o surgimento de uma cultura da juventude são formas de experimentar essas novas expectativas. O consumo muda de registro, a sedução do efêmero toma substância.

A idéia de que as sociedades contemporâneas ordenam-se sob a lei imperativa da constante renovação de suas necessidades tem sido desenvolvida em diferentes perspectivas, que ressaltam a natureza contraditória da sociedade de consumo e de seu papel histórico. Se, por um lado, ela se caracteriza por uma atitude positiva diante da inovação, tornando-se indissociável de uma dimensão crítica; por outro, move-se no reino da descartabilidade e do efêmero. Sob sua aparência caleidoscópica, sobrevive um núcleo rígido, de mobilidade social relativamente pequena, comparada às promessas de renovação constante.

Um grande pensador que se propôs a analisar e antecipou de maneira extraordinária a percepção da modernidade como constituinte de novas sensibilidades foi Walter Benjamin. Segundo ele, a experiência da modernidade pressupõe a constituição de um novo *sensorium*, cujos dispositivos deixaram de ser o recolhimento e a totalização da percepção clássica para dar lugar à dispersão da imagem e à interatividade. O que Benjamin já estava percebendo é que os meios de comunicação eletrônicos transformariam decisivamente o campo dos meios massivos de comunicação em seu conjunto e as formas de expressão e comunicação em geral. Os meios impressos e as formas orais, visuais e auditivas de comunicação são alterados interna e substancialmente pelos meios eletrônicos e, depois, pelas tecnologias virtuais. Nessa sensibilidade peculiar da modernização, a técnica não só expande como instaura vivências culturais novas. Benjamin vai sublinhar que a existência de uma massificação não determina uma homogeneidade, prevendo, que na experiência social que catalisa a *massa*, surgiriam novas sensibilidades, novas maneiras de produzir arte e cultura.

Com as tecnologias mais recentes, esses dispositivos se intensificam ainda mais, tornando-se recursos disponíveis e disseminados, por meio dos quais se experimenta a construção de identidades e imagem pessoal, instalando-se nas

rotinas da vida cotidiana. Isso acontece com cinema no início do século, com a expansão em níveis mundiais do rádio no pós-Segunda Guerra e da televisão nos anos 1950/1960. E agora, embora ainda não na mesma proporção, com os recursos virtuais, como a *internet*.

Nessa seqüência de pensamento, outros autores vão afirmar o caráter específico da sociedade contemporânea e de novas percepções. Segundo Gilles Lipovetsky, o indivíduo se tornou um centro decisório permanente, um sujeito aberto e móvel.¹ Há, portanto, algumas especificidades da experiência do contemporâneo, cujas características básicas estariam associadas ao amadurecimento de uma cultura de consumo e ao estabelecimento de novas formas de interação social, que valorizam a interatividade e que afetam em diferentes níveis todas as instituições. Os museus não poderiam permanecer alheios a esta configuração.

Quais singularidades justificam o valor dos museus na cultura contemporânea?

Por que precisamos de museus?

Durante muito tempo, acreditava-se que era possível, por meio da História e das coleções catalogadas pelos museus, produzir um discurso neutro sobre o passado, materializar o passado no presente. No século XIX e início do XX, esta idéia foi levada a extremo e o conhecimento historiográfico e os museus foram recursos fundamentais para a construção e a legitimação dos Estados nacionais. As contradições inerentes às sociedades eram reduzidas e explicadas pela lógica da formação das nações no sentido evolutivo.

Esta posição confortável foi apenas aparente, pois, para além das narrativas pacificadoras sobre o passado, este intervém no presente por meio da cultura, das sensibilidades e dos diferentes modos de viver dos povos. As fronteiras entre passado e presente são sempre muito tênues e muitas vezes não reconhecem as demarcações que a própria História como campo de conhecimento imprime. Existem muitos passados, além daqueles que estão demarcados pela História e incluídos nos museus. Há uma expectativa de reconhecimento social que passa pela construção da memória de determinados segmentos e que tem aumentado em função do gradual reconhecimento da categoria da heterogeneidade para interpretar o presente.

Há algum tempo, os museus não podem mais se limitar a uma narrativa linear do passado, se quiserem manter vínculos mais efetivos com a sociedade,

de maneira mais ampla. A própria noção de Estado nacional está em crise de legitimidade e de identidade. Cada vez se torna mais efetiva a demanda social por rediscutir questões de identidade. No caso do Brasil, formamos uma única nação, mas com histórias e identidades múltiplas. Um exemplo recente e bem interessante foi a criação do Museu da Maré, iniciativa do MinC e da Rede Memória do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré, que fez parte da agenda de comemorações do Ano Nacional dos Museus – 2006. O Museu da Maré foi o primeiro museu criado numa favela do Rio de Janeiro. Ele pretende dar espaço para a diversidade cultural desse grupo, além de ter um propósito interativo, estimulando a participação do público a cada visita, para dar sugestões e contribuições para o acervo. É, sem dúvida, uma ação interessantíssima no que diz respeito ao museu como forma de afirmação das identidades até então ausentes das práticas institucionais dedicadas à preservação da memória social.

É pertinente, portanto, pensar quais são as singularidades do museu no mundo contemporâneo. Afinal, por que precisamos de museus? Uma das possíveis respostas seria o seu grande potencial como espaço público, de trocas sociais, afirmação de múltiplas identidades e experiências interativas. Embora os meios digitais e as redes de comunicação possam ampliar e dar novos significados à informação, e inclusive acesso amplo a informações sobre o passado, o museu proporciona a seu público um outro tipo de experiência. Estar fisicamente no museu é uma experiência específica. Existem ainda os museus virtuais, que proporcionam outro tipo de experiência.

O museu é um lugar de trocas sociais. Esta preocupação deve perpassar toda a instituição, não somente no que se refere ao contato com o público, como também na política de constituição de acervos e numa constante discussão sobre seu papel. É importante inventar formas de continuar falando do passado, mas interagindo com uma sensibilidade do presente articulada às demandas sociais. O passado é um dispositivo não somente de conhecimento, como também de reconhecimento. Em linhas bem gerais, é esta a discussão que proponho aqui, considerando que os museus devem ser revigorados como espaços para a democratização da produção e a circulação dos saberes, proporcionando experiências pautadas numa gramática contemporânea.

Notas

1. LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero. A moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

Características do contexto escolar e familiar que promove o acesso dos jovens aos museus¹

Sibele Cazelli*

RESUMO

Com base no lugar de destaque que os museus vêm ocupando na promoção cultural, este artigo investiga a existência de relações entre o número de museus visitados pelas escolas municipais e particulares do município do Rio e os capitais econômico, social e cultural associados ao contexto escolar. São examinadas também as características dos jovens e do entorno familiar. Para a realização do estudo, foi submetido um questionário a 2.298 alunos da 8ª série do ensino fundamental e outro a 81 profissionais envolvidos com a organização de visita a museus em uma amostra probabilística de 48 unidades escolares. Os dados coletados foram examinados a partir de cruzamentos entre as variáveis selecionadas, indicando, no contexto escolar, particularidades do acesso de acordo com o tipo de rede de ensino. No contexto familiar, a mobilização das redes de apoio social e cultural promovidas em seu interior tem efeito significativo no acesso a museus.

PALAVRAS-CHAVE

Cultura, museus, jovens, famílias, escolas.

ABSTRACT

Characteristics of the School and Family Context that Promote Museum Access to Youngsters

This article looks at the relationship between the number of visits public and private schools make to museums and the economic, social and cultural capitals of their teachers. We concentrate our research in the city of Rio de Janeiro. We consider several aspects of the students and their family background. A self-administered questionnaire was administered to 2.298 students of the 8th grade of elementary schools and to 81 staff directly responsible for the museums visits, comprising 48 schools. We present a descriptive statistic of the data. The access to the museums and the quantity of museums visited during a year are closely related to the school system, private or public. In relation to family background, results indicate that different forms of cultural capital, together with social capital within the family, both have special importance in the access to museums.

KEYWORDS

Culture, museums, young people, families, schools.

Introdução

No contexto atual, ganham relevância questões sobre a demanda cultural para a inserção na sociedade contemporânea. Estes aspectos têm levado muitos autores a insistir em que a promoção da cultura seja desenvolvida por uma rede de instâncias culturais. Os museus como ambientes que possibilitam intensa interação social vêm ocupando lugar de destaque nesta rede.

Outro ponto importante diz respeito à pluralidade das culturas urbanas, à sua variação nos cenários de interação social e à emergência de novos padrões de gosto, o que tem se constituído em objeto de estudo da Sociologia da Cultura. Inúmeros autores sinalizam uma alteração nos padrões de consumo cultural em virtude do impacto da globalização da cultura.

Mais especificamente, os estudos sociológicos, que fazem análises sistemáticas das políticas culturais e das tendências gerais das práticas culturais dos indivíduos, apresentam uma tipologia das práticas culturais.² De modo geral, essa tipologia distingue, inicialmente, dois grandes grupos: práticas culturais e práticas de lazer e entretenimento. Incluem-se, no primeiro caso, idas a ópera/concerto de música clássica, balé/espetáculo de dança, teatro, cinema, museu/exposição e livraria/biblioteca – consideradas práticas de caráter clássico (ou seja, da cultura legitimada ou cultura cultivada). Já as práticas de lazer e entretenimento, também identificadas como indicadores de uma “cultura das saídas”, incluem: sair com amigos, sair para dançar, sair para almoçar ou jantar

*Doutora em Educação pela PUC-Rio. Coordenadora de Educação em Ciências – CED no Museu de Astronomia e Ciências Afins – Mast/MCT.

fora, freqüentar cafés, ir à praia, ir ao shopping, ir a eventos esportivos etc., além das atividades que se praticam em casa, como ver televisão, ouvir rádio, ouvir música e ler jornais/revistas em geral.

Os dados levantados pela pesquisa Informações Básicas Municipais³ contribuem para a compreensão de um dos fortes motivos da baixa taxa de participação em atividades culturais de ocupação do tempo livre. Considerando apenas cinco tipos de equipamentos culturais, aqueles associados à expressão da cultura cultivada, a pesquisa revela que as bibliotecas são os equipamentos com a maior presença municipal (79%). Além disso, menos da metade dos municípios brasileiros dispõe de livrarias (43%). Isso evidencia que a disponibilização de livros por meio das bibliotecas é mais extensa do que pela rede privada de livrarias. Já os teatros estão presentes em 19% dos municípios, os museus em 17% e os cinemas em apenas 8%.

A cidade do Rio de Janeiro, apesar de ser um dos mais importantes centros culturais do país, não conseguiu ainda dar acesso à cultura de maneira equânime para seus habitantes. No tocante à distribuição de equipamentos culturais associados à expressão da cultura cultivada, a tabela 1 mostra que estão quase todos no Centro, na Zona Sul, na Tijuca e na Barra – áreas de maior poder aquisitivo.

Tabela 1– Quantidade de museus, centros culturais, teatros, cinemas e bibliotecas na cidade do Rio de Janeiro, por área

	Museus	Centros culturais	Teatros	Cinemas	Bibliotecas
Centro, Zona Sul e Tijuca	59	57	92	55	64
Leopoldina, Madureira, Méier e Ilha	8	4	9	22	10
Jacarepaguá e Cidade de Deus	0	1	0	0	1
Barra da Tijuca	1	0	4	37	0
Campo Grande, Santa Cruz, Bangu e Guaratiba	0	5	2	4	4

Fonte: Levantamento de Ellomar Coelho, com base em dados do Instituto Pereira Passos, 2003.

Quando o que está em foco é a oferta de expressões culturais, a insuficiência e a concentração não equânime do equipamento cultural afetam, em espe-

cial, as pessoas dos setores menos favorecidos do ponto de vista socioeconômico e cultural. Nas áreas em que residem 75% da população (4.417.793 habitantes) do Rio de Janeiro (Leopoldina, Madureira, Méier, Ilha, Campo Grande, Santa Cruz, Bangu, Guaratiba, Jacarepaguá e Cidade de Deus), existem apenas 73 equipamentos culturais (13% dos equipamentos instalados). Já o Centro, a Zona Sul, a Tijuca e a Barra, onde moram 25% dos cariocas (1.440.111 habitantes), dispõem de 483 aparelhos culturais (87% da capacidade instalada). Em síntese, os equipamentos associados à expressão da cultura cultivada se concentram nas áreas menos populosas e mais providas de capital cultural.

As questões relativas à importância dos museus na promoção da cultura e os dados referentes à insuficiência e à concentração não equânime dos equipamentos culturais suscitam as seguintes questões: os museus, expressões da cultura cultivada, estão presentes na experiência cultural dos jovens? Quais são as condições socioculturais que promovem o acesso às instituições museológicas?

O intuito deste artigo está relacionado à investigação do impacto de algumas características associadas aos jovens e a seu entorno, tanto escolar como familiar, na promoção do acesso a museus ou instituições culturais afins. Mais especificamente, a intenção é explorar o potencial explicativo dos capitais econômico, social e cultural. Além disso, examina-se a existência de relações entre o número de museus visitados pelas escolas municipais e particulares do município do Rio de Janeiro e as variáveis relacionadas a estas formas de capital, bem como alguns aspectos associados às visitas e aos museus freqüentados pelos jovens.

A primeira parte do trabalho constitui-se de uma concisa revisão da literatura sobre a concepção do conceito de capital dos sociólogos Bourdieu e Coleman. Em seguida, descreve-se o procedimento metodológico utilizado. Finalmente, apresenta-se o resultado da análise e as discussões relevantes.

Os capitais econômico, social e cultural na concepção de Bourdieu e Coleman

Os sociólogos Pierre Bourdieu⁴ e James Coleman⁵ introduziram o conceito de *capital* na análise social para se referirem não apenas à sua forma econômica, mas também à sua forma cultural e social. Esse termo da área econômica foi utilizado pelos dois autores no estudo das desigualdades escolares, como metáfora para falar das vantagens culturais e sociais que indivíduos ou

famílias possuem e que, geralmente, os conduzem a um nível socioeconômico mais elevado.

A problemática que leva esses dois estudiosos a uma concepção ampliada do conceito de capital repousa, fundamentalmente, sobre evidências empíricas, que apontam as limitações do conceito de capital econômico para explicar plenamente a ligação entre nível socioeconômico e bons resultados educacionais, o que os faz considerar que outras formas de capital, tais como o capital social e cultural, além de interagirem com o capital econômico, contribuem diretamente para fortalecer essa relação.

Bourdieu e Coleman desenvolvem o conceito de capital em bases teóricas distintas, mas compartilham concepções similares, particularmente no que diz respeito ao conceito de capital econômico. Para Bourdieu, o capital econômico (diferentes fatores de produção, assim como dinheiro, patrimônio, bens materiais) permite que indivíduos e grupos elaborem estratégias para manter ou melhorar sua posição social. Por sua vez, Coleman define o capital econômico tanto como renda e riqueza material como em termos dos bens e serviços a que ele dá acesso. Esse autor vê o capital econômico como uma parte importante da relação que une o *background* familiar às diferentes posições socioeconômicas.

Quanto ao conceito de capital social, Bourdieu diz que ele está associado aos benefícios mediados pelas redes extrafamiliares e às lutas concorrenciais entre indivíduos ou grupos no interior de diferentes campos sociais. As ligações estabelecidas entre os indivíduos de um mesmo grupo não são somente advindas do compartilhamento de relações objetivas e de espaço econômico e social, mas também fundadas em trocas materiais e simbólicas. Já Coleman define o conceito de capital social pela sua função, argumentando que este tipo de capital não é um atributo dos indivíduos, mas um aspecto dependente do contexto e da estrutura social, isto é, inerente à estrutura das relações entre dois ou vários atores. Para ele, esse conceito guarda uma relação estreita com o grau de integração social de um indivíduo e sua rede de contatos sociais. O tamanho da rede não importa tanto, mas sim a qualidade das relações que nela se estabelecem.

Em síntese, enquanto Bourdieu enfatiza os conflitos e as lutas concorrenciais entre indivíduos e grupos pelos diferentes espaços de poder, Coleman destaca os meios pelos quais os diferentes grupos sociais trabalham em conjunto e as relações de reciprocidade e de confiança entre seus membros. Provavelmente, as diferenças existentes entre essas duas perspectivas contêm,

de maneira implícita, parte das razões que tanto levam Bourdieu a relativizar o papel da família na mobilização de capital social como levam Coleman a enfatizar as relações internas à família como uma das principais fontes de mobilização desse tipo de capital.

Enredado na malha familiar, está o conceito de capital cultural de Bourdieu. No seu entendimento, o capital cultural pode existir de três maneiras: nos estados incorporado, objetivado e institucionalizado. No estado incorporado, dá-se sob a forma de disposições duráveis do organismo, tendo como principais elementos constitutivos os gostos, o domínio maior ou menor da língua culta e as informações sobre o mundo escolar. No estado objetivado, o capital cultural existe sob a forma de bens culturais, tais como esculturas, pinturas, livros etc. Para possuir os bens culturais na sua materialidade, é necessário ter simplesmente capital econômico, o que se evidencia na compra de livros, por exemplo. Todavia, para se apropriar simbolicamente desses bens, é necessário possuir os instrumentos de tal apropriação e os códigos necessários para decifrá-los, ou seja, é necessário possuir capital cultural no estado incorporado. Já no estado institucionalizado, o capital cultural materializa-se por meio dos diplomas escolares.

Notas metodológicas

As questões sobre as relações existentes entre os capitais econômico, social e cultural e o número de museus ou instituições culturais afins visitados pelas escolas municipais e particulares do município do Rio de Janeiro, e as relacionadas às características familiares promotoras do acesso a estes locais apóiam-se em algumas hipóteses: (1) do ponto de vista escolar, a possibilidade de professores e escolas contribuírem para o estoque de capitais social e cultural que viabiliza o acesso dos jovens a museus ou instituições culturais afins é mediada por aspectos das políticas culturais e educacionais, que contribuem para aproximar ou afastar as escolas e seus estudantes dos equipamentos culturais; (2) do ponto de vista familiar, o capital social mobilizado para dar apoio aos jovens depende não apenas de seu nível socioeconômico, mas da estrutura familiar e do volume de seu capital cultural.

DADOS

Os dados utilizados são referentes a um questionário contextual auto-administrado, aplicado aos jovens, aos profissionais das escolas envolvidos

com a organização de visitas a museus e aos diretores das unidades escolares. Acessados via escola, foram escolhidos os jovens da 8ª série do ensino fundamental, porque essa série corresponde ao fechamento de um ciclo. Eles foram selecionados a partir de uma amostra de escolas situadas no município do Rio de Janeiro. O plano amostral foi baseado em amostragem probabilística complexa, envolvendo estratos, conglomerados e pesos amostrais. A amostra final foi composta por 48 escolas (25 municipais e 23 particulares), 80 turmas de 8ª série e 2.298 alunos. No contato com as unidades escolares, foram identificados os profissionais diretamente envolvidos com a organização de visita (81 professores e/ou coordenadores pedagógicos responderam ao questionário). No tocante aos diretores (48), três não responderam a ele.

Para o profissional da escola, foram priorizadas as questões associadas aos conceitos referentes ao padrão de acesso, ao nível socioeconômico da escola, à disponibilidade de recursos educacionais/culturais escolar e à prática cultural dos profissionais. No tocante ao padrão de acesso, apresentou-se uma relação com o nome de 18 museus situados no município do Rio de Janeiro. Com base nessa lista, solicitou-se que informasse que locais a escola visitou, nos últimos 12 meses (referentes ao ano de 2003), levando em conta todas as turmas que os visitaram, e não apenas as da 8ª série. Na sequência, um item pedia que nomeassem outras instituições museológicas visitadas que não constavam da relação apresentada.

No que diz respeito ao capital cultural baseado na escola, indagamos aos profissionais sobre a disponibilidade no local dos recursos educacionais/culturais: jornais, revistas de informação geral, revistas de divulgação científica, televisão, videocassete ou DVD, vídeos educativos, aparelho de som, retro-projetor, projetor multimídia, computador, *softwares* educativos e acesso à internet. A disponibilidade foi medida a partir de duas categorias de resposta: *sim* e *não*. Além disso, perguntamos sobre a frequência com que, nos últimos 12 meses (referentes ao ano de 2003), foram a cinema, teatro, ópera ou concerto de música clássica, balé ou espetáculo de dança, *show* de música e livraria. A frequência foi medida a partir de quatro categorias de resposta: *não*, *1 a 2 vezes*, *3 a 4 vezes* e *mais de 4 vezes*.

Para o aluno, foram priorizadas as questões que solicitavam o nome dos museus visitados ao longo da vida, as de caráter sociodemográfico e, fundamentalmente, as que se baseavam em trocas materiais e simbólicas (capitais econômico, social e cultural).

Foi indagado se ele havia visitado, em algum momento de sua vida, museus ou instituições culturais afins. Depois, seguia-se um encadeamento de questões cujo propósito era verificar se o aluno lembrava o nome dos locais visitados ou algo relacionado a eles. Foi solicitado que nomeasse o museu de que mais gostou, um outro além deste e, por fim, caso tivesse visitado mais um ou mais dois ou vários outros, o nome de cada um deles. Deste modo, foi possível obter a nomeação de oito instituições museológicas visitadas ao longo da vida. Aspectos como período, número e contexto da visita estavam condicionados às duas primeiras questões.

Cabe lembrar que, em primeira instância, foram consideradas como instituição cultural afim a museu espaços como jardim botânico, reserva florestal, zoológico e planetário, que já são contemplados pela definição de museu presente nos estatutos do Comitê Brasileiro do Comitê Internacional de Museus. Além disso, ampliou-se este entendimento para outros espaços culturais, como centro cultural, teatro municipal e biblioteca nacional. Pelo fato de os jovens mencionarem que visitavam jardim botânico e zoológico com a família, não somente com a escola – visita agendada com objetivos educacional-pedagógico e cultural –, optou-se por dividir os museus visitados pelos alunos ao longo da vida em dois grupos: amplo e restrito. O amplo engloba os museus de qualquer temática, incluindo jardim botânico e zoológico. O restrito engloba todos, com exceção destes dois últimos espaços. Tal divisão possibilitou uma análise mais precisa do acesso a museus, visto que locais como jardim botânico e zoológico são atrativos e assumem, dependendo do contexto, um caráter de prática de lazer e entretenimento.

MEDIDAS UTILIZADAS

Foram selecionados para a análise bivariada (cruzamento entre a variável dependente e a explicativa) os seguintes indicadores oriundos do questionário do profissional envolvido com a organização de visita:

1) Variável dependente (a que se quer explicar)

Número de museus visitados – qualquer temática restrito. Indica o número de museus visitados pela escola nos últimos 12 meses (referentes ao ano de 2003), considerando todas as turmas que os visitaram; não engloba jardim botânico e zoológico por razões já discutidas acima.

2) Variáveis explicativas

Nível socioeconômico da escola

Medida do nível socioeconômico médio dos alunos da escola. Primeiramente, três indicadores de posição socioeconômica e cultural foram construídos: escolaridade familiar, evidência de riqueza familiar e disponibilidade de recursos educacionais/culturais familiar. Em um segundo momento, esses três indicadores foram agregados em um único índice, resultando no nível socioeconômico.

DISPONIBILIDADE ESCOLAR DE RECURSOS EDUCACIONAIS/CULTURAIS⁷

Medida da existência e/ou disponibilidade de determinados recursos educacionais/culturais na escola.

PRÁTICA CULTURAL DOS PROFISSIONAIS DA ESCOLA⁸

Medida da prática cultural dos profissionais da escola nos últimos 12 meses (referentes ao ano de 2003).

No que diz respeito ao questionário do aluno, foram selecionadas para a análise bivariada as seguintes variáveis:

1) Variáveis dependentes (a que se quer explicar)

Número de museus visitados _qualquer temática restrito

Indica o número de museus visitados pelo aluno ao longo da vida; não engloba jardim botânico e zoológico por razões já discutidas acima.

Visita museu _qualquer temática restrito

Indica se o aluno visitou museu ao longo da vida (modificação da variável de contagem número de museus visitados: mínimo=0 e máximo=8).

2) Variáveis explicativas

As variáveis explicativas relacionadas às características dos estudantes que foram selecionadas para a análise bivariada incluem sexo, interesse em assuntos sociocientíficos e prática cultural⁹ (as duas últimas estão associadas ao capital cultural). Já as relacionadas a seu entorno incluem: composição familiar; escolaridade familiar; disponibilidade familiar de recursos educacionais/culturais¹⁰; diversidade de leitura dos pais ou responsáveis¹¹ (as três últimas associadas ao capital cultural); diálogo familiar¹² (associada ao capital social baseado na família) e posse de bens materiais¹³ (associada ao capital econômico).

A promoção do acesso a museus a partir dos dados do contexto escolar

Apresento e discuto agora os principais resultados relativos ao padrão de acesso e ao número de museus visitados, em função da rede de ensino, do

nível socioeconômico, da disponibilidade escolar de recursos educacionais/culturais e da prática cultural dos profissionais da escola.

NÚMERO DE MUSEUS VISITADOS E O NÍVEL SOCIOECONÔMICO DENTRO DE CADA REDE DE ENSINO

A recente pesquisa do Programa Internacional de Avaliação de Estudantes – Pisa, em 2000, coordenado pela Organização para a Cooperação e o Desenvolvimento Econômico – OCDE, abrangendo 32 países participantes, comprovou que o Brasil apresenta um dos mais altos índices de correlação entre o nível socioeconômico médio dos alunos e a presença de recursos escolares relevantes para o aprendizado. Esses resultados têm sido confirmados em estudos – incluindo os dados coletados, em 2001, pelo Sistema Nacional de Avaliação da Educação Básica – Saeb – que mostram que o nível socioeconômico é uma variável definidora da segmentação do sistema de ensino e que a alocação dos alunos nas escolas não é aleatória.

Os achados oriundos da relação entre o *número de museus visitados _qualquer temática restrito* e o nível socioeconômico dentro da rede municipal e privada estão em consonância com as pesquisas mencionadas anteriormente. Existe uma forte relação entre nível socioeconômico e rede de ensino. Há uma grande concentração de escolas municipais abaixo da média (nível socioeconômico baixo), enquanto a maioria das particulares está acima da média (nível socioeconômico alto). Além disso, considerando o nível socioeconômico dentro de cada rede, apurou-se que, dentro da rede municipal, o valor do nível socioeconômico alto é menor do que o valor do nível socioeconômico baixo da maioria das escolas da rede privada.

A despeito desse fato, o número médio de museus visitados pelas escolas municipais de nível socioeconômico baixo (5.17) e alto (4.92) é maior do que o número médio das escolas particulares de nível socioeconômico baixo (3.27). Tem destaque o número médio de museus visitados pelas escolas particulares de nível socioeconômico alto (8.00).

Em síntese, observando exclusivamente a rede municipal, fica evidente que a prática de visita a museus ocorre tanto nas unidades escolares de nível socioeconômico baixo como nas de nível socioeconômico alto. Os alunos pertencentes a ambas têm acesso garantido a esse tipo de espaço cultural. Já na rede privada, essa prática assume traços distintos: o acesso, bem como o número de museus visitados para os alunos pertencentes às escolas de nível

socioeconômico baixo, é bem menor.

No que diz respeito à prática de visita a museus, pode-se concluir que as escolas municipais têm um papel equalizador. Em outras palavras, promovem eqüidade, uma vez que o número médio de instituições museológicas visitadas pelas escolas municipais, com nível socioeconômico baixo ou alto, é maior do que o número médio das escolas particulares de nível socioeconômico baixo. No que se refere ao acesso a museus, não pesa tanto para os alunos pertencer à rede municipal. Mas a situação é bem diferente quando deslocamos o foco para o desempenho escolar.

Com base nos dados relativos ao desempenho médio em matemática dos alunos da 8ª série do ensino fundamental, pertencentes às escolas municipais e particulares do município do Rio de Janeiro que participaram do Saeb no ano de 2001, verifica-se que, nas escolas municipais de nível socioeconômico baixo (239 pontos) e de nível socioeconômico alto (257 pontos), ele está abaixo da média (280 pontos) e é menor do que o das escolas particulares de nível socioeconômico baixo (287 pontos) e de nível socioeconômico alto (316 pontos), ambas acima da média. Nesse caso, ao contrário do que se observou em relação à promoção do acesso a museus, é mais vantajoso para os alunos estudar em escolas da rede privada de nível socioeconômico baixo do que pertencer à rede municipal.

NÚMERO DE MUSEUS VISITADOS E A DISPONIBILIDADE DE RECURSOS EDUCACIONAIS/CULTURAIS

Os achados encontrados indicam que a maioria das escolas municipais possui baixa disponibilidade desse tipo de recurso (há uma concentração em torno da média e um grupo pequeno que se equipara às unidades da rede privada), enquanto, nas particulares, essa disponibilidade é alta.

Para verificar se a disponibilidade de recursos educacionais/culturais tem associação com o número de museus visitados, foi calculada a correlação entre a variável dependente (*número de museus visitados _qualquer temática restrito*) e a explicativa (*disponibilidade escolar de recursos educacionais/culturais*). Considerando apenas a rede municipal, observou-se que a correlação é nula, ou seja, não existe associação entre essas variáveis. Já na rede privada, a correlação foi evidente: existe uma associação, isto é, escolas que têm alta disponibilidade de recursos educacionais/culturais visitam um número maior de museus.

Esses resultados expressam o fato de que o fomento para o acesso a

museus é uma política geral da rede municipal, reafirmando que ações, mobilização, investimentos e trocas estabelecidas para instituir a prática de visita estão associados às unidades escolares.

NÚMERO DE MUSEUS VISITADOS E A PRÁTICA CULTURAL DOS PROFISSIONAIS DA ESCOLA

Os achados indicam que a maioria das escolas municipais possui profissionais com prática cultural abaixo da média (há uma concentração em torno da média e um grupo pequeno que se equipara às unidades da rede privada). Já a maioria das escolas particulares possui profissionais com alta prática cultural.

Para verificar se a prática cultural dos profissionais da escola tem associação com o número de museus visitados, foi calculada a correlação entre a variável dependente (*número de museus visitados _qualquer temática restrito*) e a explicativa (*prática cultural dos profissionais da escola*). Considerando apenas a rede municipal, observou-se que a correlação é nula, ou seja, não existe associação entre essas variáveis. Já na rede privada, a correlação foi evidente: existe uma associação, isto é, escolas cujos profissionais têm alta prática cultural visitam um número maior de museus.

Esses resultados, semelhantes àqueles que foram encontrados para o indicador *disponibilidade escolar de recursos educacionais/culturais*, reafirmam que o fomento para o acesso a museus é uma política geral da rede municipal e está associada à escola.

As visitas e os museus freqüentados pelos alunos

Os museus visitados pelos alunos ao longo da vida foram classificados de acordo com: temática, subcategorias dentro de cada temática e localização geográfica.

No que diz respeito aos resultados oriundos da relação entre a variável explicativa *rede* e a variável dependente *número de museus visitados _qualquer temática restrito*, observou-se que o percentual de alunos das escolas particulares que não visitaram museus (15%) é menor do que o das escolas municipais (31%). Constatou-se, ainda, que os estudantes da rede privada visitaram uma quantidade maior de museus (número médio = 2.23), em comparação com os da rede municipal (número médio = 1.35).

Considerando o número e as distintas temáticas dos museus visitados

ao longo da vida por rede de ensino, verificou-se que os museus de Ciência e Tecnologia foram os mais visitados pelos alunos, em comparação com as instituições de outras temáticas. No tocante à variável *número de museus visitados_C&T restrito* (não engloba jardim botânico e zoológico), o percentual de alunos das escolas particulares que não visitaram (58%) é menor do que o das escolas municipais (62%). O número médio de museus visitados apresenta uma diferença muito pequena: 0.52 versus 0.46, respectivamente.

Em relação à variável *número de museus visitados_história*, 54% dos alunos da rede privada e 76% dos da rede municipal não foram a esses locais (número médio de museus visitados = 0.68 versus 0.31, respectivamente). Para a variável *número de museus visitados_arte*, os resultados encontrados indicam que 64% dos alunos da rede privada e 81% dos da rede municipal não foram a esses locais (número médio de museus visitados = 0.48 versus 0.21, respectivamente). No que diz respeito à variável *número de museus visitados_centros culturais*, 70% dos alunos da rede privada e 88% dos da rede municipal não foram a esses locais (número médio de centros culturais visitados = 0.39 versus 0.14, respectivamente). O caso dos museus militares é o único em que o percentual de estudantes das escolas particulares que não visitaram é maior do que o encontrado para as unidades municipais: 84% e 79%, respectivamente (número médio de museus visitados = 0.23 versus 0.17).

No tocante à variável *número de museus visitados_município do Rio de Janeiro*, apurou-se que apenas 7% dos alunos da rede privada e 16% dos da rede municipal não foram a museus localizados nessa região. Considerando a variável *número de museus visitados_fora do município do Rio de Janeiro* (museus localizados em outros municípios do estado do Rio de Janeiro ou em outros Estados brasileiros), o percentual de alunos das escolas particulares que não visitaram (65%) continua menor do que o das escolas municipais (88%). Como o esperado, somente os alunos das escolas particulares visitaram museus localizados no exterior (4%).

A seguir, são apresentados e discutidos os resultados da relação entre contexto da visita (com quem visitou) e rede de ensino.

Sabe-se, com base na literatura específica, que jovens estudantes, em geral, chegam aos museus por meio da família e da escola. Por conta disso e dos baixos percentuais encontrados para as outras situações de visita (sozinho, com amigos, com outras pessoas), optou-se por comentar a distribuição relativa a esses dois contextos. Observou-se que o percentual de alunos da

rede privada que visitaram o museu de que mais gostaram *apenas com a família* (42%) é maior do que o encontrado para a rede municipal (27%). Ocorre uma inversão quando o contexto da visita muda para *apenas com a escola*: 41% da rede municipal *versus* 25% da rede privada. Esses achados dão pistas para explicar as diferenças encontradas entre o número médio de museus visitados pelos alunos e o número médio de museus visitados pelas escolas.

Famílias e escolas têm um papel relevante na constituição de um “gosto” e de um *habitus*¹⁴ de visita a museus ou instituições culturais afins. Ou seja, é um trabalho de *inculcação* e de *assimilação* que exige investimentos de longa duração e que pode perfeitamente ser desempenhado por esses contextos, uma vez que a maioria dos jovens ainda passa grande parte de seu tempo no convívio com a família e com a escola. Com base nos resultados encontrados, pode-se dizer que, para os alunos pertencentes à rede municipal, a escola é um contexto muito importante, não só para promover o acesso, mas para garantir um número maior de museus visitados. Para os alunos da rede privada, a família atua de forma mais marcante, garantindo o acesso e a quantidade de instituições culturais visitadas.

A promoção do acesso a museus a partir dos dados do contexto familiar

Apresento e discuto agora os principais resultados relativos à visita a museus ao longo da vida, em função de características associadas aos jovens e a seu entorno familiar.

SEXO

Com relação ao sexo, apurou-se que o percentual de visita a museus entre as meninas é maior do que entre os meninos: 83% e 73%, respectivamente.

INTERESSE EM ASSUNTOS SOCIOCIENTÍFICOS

Foi indagado aos estudantes sobre a frequência (não, raramente, quase sempre e sempre) com que nos últimos 12 meses (2003) utilizaram jornais, programas de televisão, filmes, revistas e/ou livros e internet para se informarem sobre assuntos sociocientíficos. Para este trabalho, foi selecionada a variável leitura de jornais sobre assuntos científicos e foram recodificadas as categorias de resposta de forma a assumir valor 1 quando o aluno informa que nos últimos 12 meses utilizou este meio e valor 0 para o caso contrário. Os resultados

mostram que o percentual de alunos que visitaram museus ao longo da vida é maior entre aqueles que lêem nos jornais matérias sobre assuntos científicos do que entre os que não lêem: 81% e 66%, respectivamente.

PRÁTICA CULTURAL

Um indicador de prática cultural foi construído a partir das respostas dos alunos sobre a frequência (*não, 1 a 2 vezes, 3 a 4 vezes e mais de 4 vezes*) com que nos últimos 12 meses (2003) foram a cinema, teatro, ópera ou concerto de música clássica, balé ou espetáculo de dança, show de música, livraria e biblioteca fora da escola. Este indicador foi particionado em três percentis, resultando na variável prática cultural, com três categorias: baixa, média e alta. Os resultados mostram que o percentual de estudantes que visitaram museus é bem maior entre aqueles cuja prática cultural está acima da média (90%), em comparação com os que possuem esse indicador abaixo da média (64%).

A seguir são apresentados os resultados, relacionando as variáveis explicativas associadas às características do contexto familiar dos estudantes.

COMPOSIÇÃO FAMILIAR

Para conhecermos a estrutura familiar, utilizamos as respostas dos alunos à pergunta “Quem mora na sua casa com você?” e estabelecemos as seguintes categorias: *nuclear, monoparental e sem os pais*. Verificamos que o percentual de visita entre os alunos cuja composição familiar é do tipo nuclear (82%) é maior, em comparação com os que possuem arranjo familiar do tipo monoparental (76%) e sem os pais (72%).

ESCOLARIDADE FAMILIAR

A escolaridade familiar é um dos aspectos mais recorrentes dos diferentes tipos de capital que inúmeros estudos quantitativos têm se empenhado para operacionalizar. Foi solicitado aos estudantes que respondessem sobre até que série sua mãe ou responsável estudou e sobre até que série seu pai ou responsável estudou. A partir destes itens foi criado o indicador de escolaridade familiar, isto é, o número mais alto entre os anos de estudo da mãe e do pai. As variáveis, escolaridade do pai e escolaridade da mãe, foram recodificadas da seguinte forma: 1 – estudou até 8ª série (EF); 2 – estudou até 3ª série (ensino médio); e 3 – estudou até ensino superior. Constatou-se que o percentual de visita entre os estudantes cuja família tem ensino superior (86%) é maior,

comparado com os que estão inseridos em contextos nos quais a escolaridade familiar se restringe ao ensino médio (76%) e fundamental (69%).

DISPONIBILIDADE FAMILIAR DE RECURSOS EDUCACIONAIS/CULTURAIS

Um indicador de disponibilidade de recursos educacionais/culturais foi construído a partir das respostas dos alunos sobre a existência nas suas casas de jornal diário, jornal de fim de semana, revista de informação geral, enciclopédia, atlas, dicionário, acesso à internet, programas educativos de computador, livros de literatura, CDs de música clássica, CDs de música brasileira e instrumentos musicais. Este indicador foi particionado em três percentis, resultando em uma variável com três categorias: baixa, média e alta. Apurou-se que o percentual de estudantes que visitaram museus é bem maior entre aqueles que dispõem em suas casas desse tipo de recurso (89%), em comparação com os que possuem esse indicador abaixo da média (67%).

DIVERSIDADE DE LEITURA DOS PAIS

Foi indagado aos estudantes sobre a frequência com que, nos últimos dois meses (os questionários foram aplicados entre 23/03 e 07/07/2004), viram seus pais ou responsáveis lendo jornal, revistas, bíblia ou outros livros sagrados, livros de literatura e poesia. Um indicador de diversidade de leitura foi construído a partir das respostas dos alunos sobre os diferentes meios de comunicação impressos que pais ou responsáveis lêem. Este indicador foi particionado em três percentis, resultando na variável diversidade de leitura dos pais com três categorias: baixa, média e alta. Observou-se que o percentual de visita entre os estudantes cujos pais ou responsáveis possuem diversidade de leitura acima da média é alto (88%). Já entre aqueles cujos pais possuem baixo nível de diversidade de leitura, o percentual cai para 68%.

DIALOGO COM OS FILHOS

As variáveis presentes no questionário dos alunos que foram utilizadas, neste estudo, para investigar os atributos do capital social baseado na família estão associadas ao diálogo com os filhos. Foi perguntado aos estudantes sobre a frequência (*nunca, raramente, quase sempre e sempre*) com que seus pais conversam com eles sobre: livros, filmes, programas de televisão, outros assuntos, a continuidade de seus estudos e sobre sua futura profissão.

Um indicador de diálogo familiar foi construído a partir das respostas

dos alunos sobre os tipos de assunto que conversam com os pais ou responsáveis. Este indicador foi particionado em três percentis, resultando na variável *diálogo com os filhos* com três categorias: baixa, média e alta. Os resultados mostram que o percentual de alunos que visitaram museu é maior entre aqueles cujo diálogo familiar está acima da média (87%), em comparação com os que possuem esse indicador abaixo da média (70%).

POSSE DE BENS MATERIAIS

O capital econômico é usualmente mensurado por meio da renda ou riqueza familiar, assim como pela situação de bem-estar material dos domicílios, expressa pelas condições de moradia. Há comprovações de que é inapropriado perguntar para alunos de 8ª série do ensino fundamental sobre a renda familiar, uma vez que as respostas são imprecisas. Foi indagado, então, sobre a existência e/ou disponibilidade (*não dispõe, dispõe de 1, 2 e 3 ou mais*), em suas residências, dos seguintes itens: banheiro, rádio, televisão, videocassete ou DVD, computador, telefone fixo, celular, máquina de lavar roupa, máquina de lavar louça e automóvel.

Um indicador foi construído a partir das respostas dos alunos sobre a posse desses tipos de bem. Este indicador foi particionado em três percentis, resultando na variável posse de bens materiais com três categorias: baixa, média e alta. Os resultados evidenciam que o percentual de estudantes que visitaram museus é maior entre aqueles cujas famílias dispõem de bens materiais acima da média (86%), em comparação com os que possuem esse indicador abaixo da média (69%).

Comentários finais

Os contrastes socioeconômicos da sociedade brasileira também se manifestam na desigualdade do acesso a bens, produtos, serviços, informações, meios de produção e espaços públicos de cultura. Em um quadro de restrições orçamentárias tanto do Estado como das famílias, a cultura, inúmeras vezes, é vista como algo secundário ou privilégio de poucos. Os espaços de cultura com todas as suas potencialidades, principalmente para os jovens, são momentos privilegiados de construção de relacionamentos sociais com múltiplas mediações, desde os mais orientados para a satisfação de necessidades pessoais até aqueles voltados para o estabelecimento de vínculos sociais.

A pesquisa Informações Básicas Municipais¹⁵ e o levantamento de Elio-

mar Coelho,¹⁶ com base em dados do Instituto Pereira Passos, contribuem para a compreensão de um dos fortes motivos para a baixa taxa de participação em atividades culturais de ocupação do tempo livre. Políticas culturais públicas devem ser capazes de atuar sobre essas condições desiguais, favorecendo a criação de situações materiais que possam aumentar as possibilidades de fruição do tempo livre, bem como democratizar o acesso a espaços, equipamentos, instituições e serviços de cultura.

Uma das primeiras conclusões que se destacam é que os jovens brasileiros residentes no município do Rio de Janeiro visitam museus e têm acesso a eles por meio de suas famílias ou da escola na qual estudam. Do ponto de vista do contexto escolar, as desigualdades relacionadas à prática de visita se manifestam, notadamente, quando é considerada a variável rede de ensino. O nível socioeconômico é um condicionante que segmenta essa rede em duas partes: as unidades escolares de nível socioeconômico baixo (rede municipal) e as de nível socioeconômico alto (rede privada).

Os alunos de escolas municipais visitam museus mais frequentemente do que os das escolas particulares que possuem nível socioeconômico inferior ao nível socioeconômico médio da rede privada, ainda que o nível socioeconômico dos estudantes dessas escolas seja maior que o das escolas da rede municipal. Além disso, o quantitativo dos jovens das unidades municipais que afirmaram ter visitado o museu de que mais gostaram apenas com a escola é bem maior do que o das unidades particulares. Conclui-se, portanto, que o capital social baseado na escola – ações, mobilizações, investimentos, trocas – contribui para o alargamento da experiência cultural dos jovens em geral e dos jovens pertencentes às escolas públicas em particular. Em outras palavras, as escolas municipais possuem um papel ativo e equalizador, particularmente relevante para os jovens cujas famílias têm menor volume de capital cultural.

Os resultados, especialmente o relativo ao fomento que a escola concede às visitas a instituições museológicas, reforçam a relevância de uma política mais ativa e mais efetiva de aprimoramento dos acervos, da preservação de coleções e dos programas educacionais de museus. Esse tipo de política certamente potencializa a promoção de equidade cultural, uma vez que as instituições escolares facilitam a aproximação dos jovens com os museus, considerados pela sociedade como uma das mais importantes expressões da cultura cultivada.

Considerando as características associadas aos jovens e a seu entorno familiar – sexo e composição familiar –, no que se refere ao sexo, verificamos que as meninas vão mais a museus do que os meninos. Os efeitos desta variável, provavelmente, estão associados às situações de vida e aos processos sociais que reafirmam a inserção em expressões culturais distintas.

Arranjos familiares do tipo nuclear, nos quais os pais vivem juntos e concedem atenção especial às crianças e aos jovens, permitem não só o acompanhamento cotidiano da escolarização dos filhos, mas a criação de um ambiente de socialização mais denso, pela multiplicação de atividades extra-escolares e pelo desenvolvimento de estratégias de diferenciação cultural. Para jovens inseridos neste contexto, os resultados mostram que a frequência a museus é maior.

Uma das conclusões marcantes, do ponto de vista do contexto familiar, guarda estreita relação com a mobilização das redes de apoio social promovidas em seu interior, ou seja, capital social familiar – expressa no diálogo com os filhos sobre vários assuntos e nas interações durante as trocas cotidianas nos momentos das refeições e das atividades de lazer e entretenimento de dentro de casa. Isto confirma os pressupostos de Coleman a respeito da importância da qualidade da rede intrafamiliar de capital social, especificamente da qualidade das relações que se estabelecem entre pais e filhos. Também os pressupostos de Bourdieu referentes ao conceito de capital cultural, enredado na malha familiar, na qual as conversações entre pais e filhos, notadamente aquelas sobre assuntos associados aos programas de televisão, filmes e livros, indicam uma preocupação dos pais com a transmissão da herança cultural, adensando as trocas simbólicas entre as duas gerações.

Desse modo, o capital social baseado na família somado ao capital cultural nos estados incorporado (leitura nos jornais de matérias sobre assuntos sociocientíficos e prática cultural), institucionalizado (escolaridade familiar) e objetivado (disponibilidade de recursos educacionais/culturais) têm efeitos bastante significativos no acesso dos jovens a museus.

Pode-se dizer que os recursos culturais do contexto familiar (capital cultural) são muito mais importantes do que os econômicos (capital econômico) na promoção do acesso dos jovens às instituições museológicas.

No que se refere à prática cultural relacionada à cultura cultivada: frequência à ópera/concerto de música clássica, balé/espetáculo de dança, teatro, cinema, livraria e biblioteca fora da escola, foi constatado que jovens

que possuem este tipo de prática acima da média apresentam chances bem maiores de acesso a expressões culturais como museus.

Notas

1. Artigo baseado na tese de doutorado de Sibeles Cazelli, *Ciência, cultura, museus, jovens e escolas: quais as relações?*. Rio de Janeiro: Departamento de Educação/PUC-Rio, 2005.
2. Cf. BRENNER, A. K.; DAYRELL, J.; CARRANO, P. Culturas do lazer e do tempo livre dos jovens brasileiros. In: ABRAMO, H. W.; BRANCO, P. P. M. (orgs.). *Retratos da juventude brasileira: análises de uma pesquisa nacional*. São Paulo: Perseu Abramo, 2005. p. 175-214; LOPES, J. T. *A cidade e a cultura: um estudo sobre as práticas culturais urbanas*. Porto: Afrontamento, 2000.
3. INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. Informações Básicas Municipais (Munic). 2001. Disponível em: www.ibge.gov.br. Último acesso em 20 mai.2005.
4. Ver os seguintes textos de Pierre Bourdieu: Os três estados do capital cultural. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio. (orgs.) *Escritos de educação*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 73-79; O capital social: notas provisórias. In: NOGUEIRA, Maria. Alice.; CATANI, Afrânio. (orgs.) *Escritos... Op. cit.* p. 65-69; e *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
5. COLEMAN, James. S. Social capital in the creation of human capital. *American Journal of Sociology*, v. 94, p. S95-S120, 1988.
6. Essas variáveis foram padronizadas de forma a obter média 0 e desvio padrão 1.
7. Idem à nota 6.
8. Idem à nota 6.
9. Indicadores obtidos com base na Teoria de Resposta ao Item (TRI) Não Paramétrica, forma generalizada da escala de Mokken para itens dicotômicos (MOLENAAR, Ivo. W. Nonparametric models for polytomous responses. In: LINDEN, Wim. J. Van der; HAMBLETON, Ronald. K. (eds.). *Handbook of Modern Item Response Theory*. Nova York: Springer, 1997. p. 369-380). Posteriormente, estes indicadores foram particionados em três percentis, resultando em variáveis com três categorias: baixa, média e alta.
10. Idem à nota 9.
11. Idem à nota 9.
12. Idem à nota 9.
13. Idem à nota 9.
14. BOURDIEU, Pierre. Os três... *Op. cit.* p. 73-79.
15. INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. Informações Básicas Municipais (Munic). 2001. Disponível em: www.ibge.gov.br. Último acesso em 20 mai.2005.
16. COELHO, Eliomar. *Mapa da exclusão cultural* (encarte). Rio de Janeiro, jun. 2003. p. 3-4.

As tramas do objeto no ensino de História

Francisco Régis Lopes Ramos*

RESUMO

No livro *A danação do objeto: o museu no ensino de História*, publicado em 2004, o autor fez uma discussão preliminar sobre o “objeto gerador”, com base na teoria da “palavra geradora”, elaborada por Paulo Freire para desenvolver uma pedagogia do diálogo a ser praticada nas mais variadas situações. O presente artigo reapresenta algumas abordagens em torno dessa proposta de utilização dos objetos em aulas de História, com destaque para o papel da ficção.

PALAVRAS-CHAVE

Educação, museus, objetos, ensino de História, Museu do Ceará.

ABSTRACT

The Plots of the Object in the Teaching of History

In the book, *A Danação do Objeto: O museu no ensino de história*, published in 2004, the author introduces a preliminary discussion about the “generating object”. He based this analysis on the theory of the “generating word”, elaborated by Paulo Freire to develop a pedagogy of dialogue that is to be practiced in the most varied situations. This article presents methods based on the proposal of the use of objects in history lessons, where fiction plays an important role.

KEYWORDS

Education, museums, objects, teaching History, Museu do Ceará.

[...] o que me sustenta ou me empurra, me obriga a escrever, é a emoção provocada pelo mutismo das coisas que nos cercam. Talvez se trate de uma espécie de piedade, de solicitude, enfim, tenho o sentimento de instâncias mudas da parte das coisas, solicitando que finalmente nos ocupemos delas, que as digamos...

Francis Ponge¹

Antes de ler palavras, temos leituras do mundo e, quando lemos palavras, acontecem novas leituras do mundo. A partir desse princípio, Paulo Freire defende que a alfabetização não é um processo para decorar letras, sílabas e palavras, e sim uma forma de dizer o mundo, no mundo e com o mundo.

Para superar a “educação bancária”, baseada na racionalidade instrumental, Paulo Freire projetou uma forma de alfabetização para adultos por meio de “palavras geradoras”, isto é, palavras que tivessem profundo significado para quem iria ser alfabetizado e que fossem utilizadas como a matéria-prima para a descoberta da forma pela qual as palavras seriam escritas. A idéia era gerar um movimento de leituras de palavras com leituras do mundo, com a escrita e a reescrita do mundo.

Em certo sentido, a pedagogia do diálogo contida na “palavra geradora” pode servir de base para o papel educativo do museu no ensino de História. É plausível defender o trabalho com *objetos geradores*. Em sala de aula, no museu ou em outros espaços educativos, o professor faria uma pesquisa e escolheria objetos significativos para os alunos, ou participantes de certo grupo, e daí realizaria exercícios sobre a leitura do mundo por meio dos objetos selecionados.

O objetivo primeiro do trabalho com o *objeto gerador* é exatamente motivar reflexões sobre as tramas entre sujeito e objeto: perceber a vida dos objetos, entender e sentir que os objetos expressam traços culturais, que os objetos são criadores e criaturas do ser humano. Ora, tal exercício deve partir do próprio cotidiano, pois assim se estabelece o diálogo, o conhecimento do novo na experiência vivida: conversa entre o que se sabe e o que se vai saber

*Doutor em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP. Professor do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará – UFC e diretor do Museu do Ceará.

– leitura dos objetos como ato de procurar novas leituras.

Escolhido o objeto, a partir de sua inserção significativa na vida cotidiana, há de se ter a criação de mais uma atividade que explicita melhor a própria relevância do objeto para quem o colocou na qualidade de *objeto gerador*. Tudo indica que a via mais frutífera não é somente implementar a discussão coletiva em torno do objeto escolhido. Em certas ocasiões, torna-se mais profundo o exercício que chega à complexidade do objeto por meio da ficção, ou melhor, de uma narrativa criada por cada participante do grupo. Cria-se um envolvimento coletivo para que cada um invente e conte uma história na qual o objeto tenha um papel decisivo: a fotografia que gerou um conflito, a roupa que despertou um romance, o ônibus que quebrou e possibilitou a conversa entre dois futuros amigos, o esclarecimento de um crime a partir da caneta encontrada pelo investigador...

Pode-se, também, fazer com que cada participante traga de casa um objeto para ser apresentado ao grupo, com comentários sobre a relação de quem o escolheu com a própria escolha. Outra opção é trabalhar com objetos que se carregam em bolsas, nos bolsos ou no próprio corpo, tais como: carteiras de identidade, dinheiro, pente, espelho, caneta, retratos, santos, camisa, sapato, calça... Assim, vão se criando condições para diálogos *sobre e com o mundo dos objetos*. O importante é que seja construída a circunstância para que se fale sobre objetos da vida cotidiana.

Um trabalho dessa natureza exige do professor de História conhecimentos que normalmente não fazem parte da sua formação: saberes e sabores em torno dos objetos. No curto espaço desse artigo, não cabe discutir a formação dos nossos professores, mas não posso deixar de lembrar que já temos hoje algumas experiências valiosas em torno da utilização de objetos em aulas de História.²

Por outro lado, vale salientar que a chamada “cultura material” nunca foi completamente ignorada pelos historiadores e, em algumas obras de referência da Historiografia brasileira, por exemplo, o mundo dos objetos ocupa lugar não desprezível. Nesse sentido, reler livros como *Capítulos de História Colonial* (Capistrano de Abreu, 1907) e *Caminhos e fronteiras* (Sérgio Buarque de Holanda, 1957) são atividades completamente indispensáveis para qualquer trabalho com o “objeto gerador”. Obviamente, eu poderia citar Norbert Elias ou Fernand Braudel, que também são fundamentais para a proposta aqui defendida, mas prefiro ressaltar os brasileiros, não por motivos nacionalistas,

mas porque estudam aspectos mais próximos da realidade na qual pode se desenvolver a pedagogia do “objeto gerador”.

Fica bem evidente que o ponto de partida para o trabalho aqui defendido é a pedagogia de Paulo Freire, mas, ao mesmo tempo, essa base teórica é entrelaçada com outras perspectivas, que vêem de modo diferente a conexão entre sujeito e objeto.

O importante, nesse sentido, é também perceber o domínio do objeto sobre o sujeito, não no intuito de simplesmente inverter uma relação de poder historicamente constituída na modernidade, mas para buscar outras formas de ser e estar no mundo e com o mundo.

O pensamento moderno sustentou-se na dominação do sujeito sobre o objeto. Em contraposição à Igreja Católica, a filosofia saiu do Teocentrismo para o Antropocentrismo, colocando o homem no centro de todas as coisas. Ora, sobretudo depois de Nietzsche, a filosofia vem questionando essa centralidade do sujeito e, para o ensino de História com objetos, isso é de fundamental importância. É preciso romper com a “consciência tecnológica” da Modernidade, que reduziu o conhecimento a uma “racionalidade instrumental”.³

Compreendemos a nossa própria experiência vivida a partir do caleidoscópio de sentidos encarnados na própria materialidade dos objetos que fazemos, refazemos ou destruimos, que usamos ou deixamos de usar. A percepção desse caráter de “mundanidade” que há em nós abre novas relações ecológicas: já não cultivaremos a arrogância antropocêntrica – o objeto emerge em sua trama irreduzível ao pensamento cartesiano.

O trabalho com *objetos geradores* não se vincula a relações nas quais o sujeito simplesmente descobre o objeto. Não se trata da revelação à luz de métodos cujos passos estão seguramente definidos. Antes de tudo, o potencial educativo dos *objetos geradores* reside no exercício de alargamento do nosso ser no mundo, da experiência de viver a historicidade do ser que dá existência a nós e ao mundo, em suas múltiplas ligações.

Entre sujeito e objeto há uma (inter)ação que não foi vista pela filosofia racionalista. Bruno Latour ressalta que “possuímos centenas de mitos contando como o sujeito [...] construiu o objeto. Não temos, entretanto, nada para nos contar o outro aspecto da História: como o objeto faz o sujeito”.⁴

Impõe-se uma maneira de pensar que procura enxergar o que há de sujeito no objeto e o que há de objeto no sujeito, até que se chegue a novas experiências para as tessituras entre nós e o mundo. O antropólogo Roy

Wagner lembra que os instrumentos “constrangem seus usuários”. Sugere que os objetos também usam os seres humanos e, nesse sentido, “brinquedos brincam com as crianças”. Quando aprendemos a usar instrumentos, “nós estamos secretamente aprendendo a nos usar”.⁵

Tornou-se um parâmetro ético afirmar que nós não podemos tratar as pessoas como objetos. Por outro lado, é mister reconhecer o equívoco antropocêntrico, ou melhor, egocêntrico, que há em tal premissa. É por isso que Peter Stallybrass se questiona:

O que fizemos com as coisas para devotar-lhes um tal desprezo? E quem pode se permitir ter esse desprezo? Por que os prisioneiros são despojados de suas roupas a não ser para que se despojem de si mesmos?⁶

Nesse sentido, vale a pena lembrar o depoimento de Primo Levi sobre uma situação extrema – a sua vida no campo de concentração:

Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem. Num instante, por intuição quase profética, a realidade nos foi revelada: chegamos ao fundo. Mais para baixo não é possível. Condição humana mais miserável não existe, não dá para imaginar. Nada mais é nosso: tiraram-nos as roupas, os sapatos, até os cabelos; se falarmos, não nos escutarão – e, se nos escutarem, não nos compreenderão. [...] Bem sei que, contando isso, dificilmente seremos compreendidos, e talvez seja bom assim. Mas que cada um reflita sobre o significado que se encerra mesmo em nossos pequenos hábitos de todos os dias, em todos esses objetos nossos, que até o mendigo mais humilde possui: um lenço, uma velha carta, a fotografia de um ser amado. Essas coisas fazem parte de nós, são algo como os órgãos de nosso corpo.

Enquanto certos objetos são extirpados do corpo, na inominável violência do campo, outros ganham um sentido impressionante, como é o caso da gamela e dos sapatos:

Aprendemos o valor dos alimentos; nós também, agora, raspamos o fundo da gamela e a seguramos debaixo do queixo quando comemos pão, para não desperdiçar migalhas. Nós também, agora, sabemos que não é a mesma coisa receber uma concha de sopa retirada da superfície, ou do fundo do panelão, e já estamos em condição de calcular, na base da capacidade dos diversos panelões, qual é o lugar mais conveniente quando entramos na fila. [...] Aprendemos que tudo serve: o pedaço de arame, para amarrar os

sapatos; os trapos, para envolver os pés; o papel, para forrar (embora proibido) o casaco contra o frio. Aprendemos que, por outro lado, tudo pode ser roubado, aliás, que é automaticamente roubado ao menor descuido, e para evitar isso tivemos que aprender a arte de dormir apoiando a cabeça numa trouxa feita com o casaco e contendo todos os nossos pertences, da gamela até os sapatos. [...] E não é de crer que os sapatos signifiquem pouco na vida do Campo. A morte começa pelos sapatos. Eles se revelaram, para a maioria de nós, verdadeiros instrumentos de tortura que, após umas horas de marcha, criavam feridas dolorosas, sujeitas a infecção na certa. A gente, então, caminha como se tivesse uma bola de ferro amarrada no pé (daí, a estranha andadura do exército de fantasmas que a cada noite voltava em formação de marcha); sempre chega por último, e sempre apanha; se perseguido, não consegue fugir; seus pés incham e, quanto mais incham, mais insuportável torna-se o atrito com a madeira e a lona dos sapatos. Então, só resta o hospital, mas entrar no hospital com o diagnóstico *dicke Füße* (pés inchados) é sumamente perigoso, já que todos sabem (e especialmente os SS) que essa doença, aqui, não dá para curar.⁷

Os sapatos, aliás, os próprios sapatos dos estudantes em uma aula de História podem ser, portanto, objetos geradores para o estudo de muitos temas, inclusive o nazismo. Estudo em um sentido profundo, por meio do desenvolvimento de uma consciência histórica e a partir de objetos do presente, relacionando-os com outras situações, criando assim reflexões sobre a historicidade do existente. Desse modo, o saber histórico deixa de ser a história dos outros, para transformar-se na nossa história, feita de mudanças e permanências, semelhanças e diferenças, mas sempre refeita por seres humanos em contato com objetos, nas mais variadas situações, criando e destruindo poderes de vida e morte. Isso significa tratar o objeto como documento histórico a ser estudado por meio de problemáticas historicamente fundamentadas.⁸

Perscrutar objetos expostos no museu, ou em uma sala de aula, não é um ofício de analisar o que passou, mas interpretar a presença do pretérito, em suas múltiplas dimensões temporais. É por isso que, apesar de tudo, um museu histórico faz sentido: em seus objetos, há vidas latentes, prolongamentos do corpo, acordos e rupturas diante do espaço e do tempo.

Os lugares do espaço não se definem como posições objetivas em relação à posição objetiva de nosso corpo, mas eles inscrevem em torno de nós o alcance variável de nossos objetivos ou de nossos gestos. Habituar-se a um

chapéu, a um automóvel ou a uma bengala é instalar-se neles ou, inversamente, fazê-los participar do caráter volumoso de nosso corpo próprio. O hábito exprime o poder que temos de dilatar nosso ser no mundo ou de mudar de existência anexando a nós novos instrumentos.⁹

Os poetas ensinam que os objetos não estão rigidamente separados da pele, da carne alimentada de sangue. É por isso que, no caixão do morto, vai somente uma parte do corpo. O enterro sempre deixa pedaços:

Os objetos sobrevivem ao morto:

os sapatos,

o relógio,

os óculos

sobrevivem

ao corpo

e solitários restam

sem conforto.

Alguns deles, como os livros,

Ficam com o destino torto.

Parecem filhos deserdados

ou folhas secas no horto.

As jóias perdem o brilho

embora em outro rosto.

Não deveriam

deixar pelo mundo

espalhados

os objetos órfãos do morto,

pois eles são, na verdade, fragmentos

de um corpo.¹⁰

Antes de mostrar objetos, o museu é o lugar do corpo exposto. Ao saber que nas exposições há pedaços amputados, o ensino de História com objetos começa a ganhar profundidade existencial. Em sua trama de conflitos historicamente engendrados, o objeto está entre o passado e o futuro – presença de temporalidades. Presença de tempos em prolongamentos do nosso corpo. Nesse sentido, Bérqson argumenta:

Se os nossos órgãos são instrumentos naturais, os nossos instrumentos são, por isso mesmo, órgãos artificiais. A ferramenta do operário continua o

seu braço; a utensilaria da humanidade é, portanto, um prolongamento do seu corpo”.¹¹

Perceber as relações entre o nosso corpo e o corpo dos objetos torna-se fundamental. E para isso, nada melhor do que pensar que há objetos na nossa carne. Afinal, pode-se especular que a mão se tornou o “primeiro objeto” e foi pela mão que outros objetos foram (re)feitos, como prolongamentos que juntam e separam, que fazem da pele uma superfície fechada e aberta.

A mão que coleta a água é o primeiro recipiente. Os dedos entrelaçados de ambas as mãos formam o primeiro cesto. O rico desenvolvimento de toda sorte de entrelaçamentos, desde os jogos com barbantes até o tecer, parece-me ter aí a sua origem. Tem-se a impressão de que as mãos levam a sua própria vida de metamorfoses. Não basta que esta ou aquela conformação existam no meio ambiente. Antes que os primeiros homens tenham eles próprios intentado conformá-la, suas mãos e dedos hão de tê-la já *ensaiado*. Cascas vazias de frutas como coco existiam, é certo, havia muito tempo, mas eram jogadas fora sem que se lhes prestasse atenção. Somente os dedos formando um espaço oco para coletar a água tornaram realidade os recipientes. Poder-se-ia imaginar que os objetos, no sentido que damos a eles – isto é, objetos que são dotados de um valor porque nós próprios os fizemos – só existiam inicialmente como *signos das mãos*. Parece haver um ponto de importância crucial, no qual o surgimento da linguagem gestual para as coisas continha em si aquela vontade de conformá-las, muito antes de efetivamente se intentar fazê-lo. O que se ensaiava com o auxílio das mãos somente era feito de fato mais tarde, quando já se ensaiara suficientemente. As *palavras* e os *objetos* seriam, por conseguinte, o escoadouro e o resultado de uma experiência única e una: precisamente da sua *representação por meio das mãos*. Tudo o que o homem é; tudo de que ele é capaz e todas as representações que compõem sua cultura – tudo isso, ele o incorporou de início pelas metamorfoses. As mãos e o rosto foram os verdadeiros veículos dessa incorporação. Em comparação com o restante do corpo, sua importância cresceu cada vez mais. A vida própria das mãos, nesse sentido mais primordial, conservou-se mais puramente no gesticular.¹²

Eis um fascinante desafio para romper com o evolucionismo que marca as relações que normalmente se estabelecem entre passado e presente, como se o passado fosse sempre um presente menor. Para a “educação histórica”,

imagino que pensar nas relações entre corpo e objeto pode ser uma via de superação daquela construção de sentido que Peter Lee chamou de “passado deficitário”.¹³

Como ressalta Paul Veyne, “um fato não é um ser, mas um cruzamento de itinerários possíveis”.¹⁴ O fato histórico não é um dado, não é dado à percepção como ser puro – essência do acontecimento. Conhecer o passado significa interrogá-lo a partir de questões historicamente fundamentadas. Na medida em que são vestígios do passado recente ou mais longínquo, os objetos também se constituem em um “cruzamento de itinerários possíveis”. Não possuem essência, não são definidos de modo pronto e acabado: são tessituras, tramas em movimento.¹⁵

O ser dos objetos existe na relação com o ser dos outros objetos e o ser humano. Falar sobre objetos é falar necessariamente acerca de nossa própria historicidade. O trabalho pedagógico com o *objeto gerador* sugere que, inicialmente, sejam exploradas as múltiplas relações entre o objeto e quem o escolheu. Mais cedo ou mais tarde, isso desemboca em outros atos criativos: a relação entre objetos do presente e do passado e o próprio questionamento sobre as divisões entre o pretérito e o mundo atual. Tais exercícios vão, pouco a pouco, constituindo base para um relacionamento mais crítico com as exposições museológicas. Mas isso só acontece porque há, antes de tudo, uma abertura de visibilidade, o alargamento da percepção. Desse modo, o *objeto gerador* não é método, e sim parâmetro hermenêutico para a construção criativa de práticas pedagógicas que possibilitam novas leituras da nossa própria historicidade. É assim que vão se constituindo não só visitantes ativos para os museus, mas, também, as vias para a formação de “museus comunitários”.

Tornar-se sujeito da História – eis o nosso ideal, utopia do mundo eivado de opressão, tortura e morte: nas delegacias de polícia e nas políticas econômicas que atravancam a própria sobrevivência; na violência dentro e fora de casa. Tornou-se senso comum dizer que, se assim vivemos, é porque somos tratados como objetos e que, obviamente, a solução é assumirmos a condição de sujeitos. Mas nisso tudo reside uma utopia pelo avesso: a tragédia quase inconfessável que se faz nas entranhas da liberdade autojustificada pelos mais variados termos, tais como a “exigência do mercado”, a “eficiência racional”, a “competência profissional”, a “democracia participativa”, a “educação popular”... Não é muito digestivo para o nosso pensamento cartesiano imaginar que a autonomia antropocêntrica – o homem como centro de todas as coisas

– descamba para o egocentrismo, criando, como disse Richard Sennett, as “tirantias da intimidade”.¹⁶

Isso significa posicionar-se diante de determinadas correntes pedagógicas que investem na fabricação do “sujeito autônomo”, o indivíduo que manipula a sua própria liberdade em nome de si mesmo, alimentando sorrateiramente o egocentrismo.¹⁷

Diante das liberdades egocêntricas, como criar outras vivências com e no mundo? Por mais estranho que pareça, essa é a pergunta básica para um museu histórico. Mas tudo pode ficar mais claro se entendemos que o museu é o lugar institucionalizado, onde, a partir de certos parâmetros, mostra-se o mundo. Cada objeto exibido é uma fratura exposta: fragmentos do mundo que podem se transformar em orgia para os sentidos. O que tinha valor de uso torna-se espetáculo. Ora, se é assumida a responsabilidade sobre seus atos, o museu admite necessariamente que sua tarefa primordial é o próprio estudo da imensa rede de objetos com os quais a historicidade da vida humana se realiza. Aí não se trata somente de criar outras relações com os objetos, mas também de questionar o próprio modelo relacional já instituído, reconhecendo a dignidade peculiar daquilo que não é humano.

Quando o museu se coloca como instituição que expõe estudos de cultura material, pressupõe-se exatamente isso: a vida que há nos objetos, a historicidade constitutiva dos objetos, que permite novas aventuras para o ato de conhecer o nosso mundo e o mundo de outros tempos e outros espaços. Poetas como Pablo Neruda sabiam o tanto de vida encarnada na temporalidade dos objetos.

Vale a pena em certas horas do dia ou da noite observar objetos úteis em repouso: rodas que atravessaram empoeiradas e longas distâncias, com sua enorme carga de plantações ou minério; sacos de carvão; barris; cestas; os cabos e as alças das ferramentas de carpinteiro... As superfícies gastas, o gasto infligido por mãos humanas, as emanções às vezes trágicas, sempre patéticas, desses objetos dão à realidade um magnetismo que não deveria ser ridicularizado. Podemos perceber neles nossa nebulosa impureza, a afinidade por grupos, o uso e a obsolescência dos materiais, a marca de uma mão ou de um pé, a constância da presença humana que permeia toda a superfície. Esta é a poesia que nós buscamos.¹⁸

A poética dos objetos reside no tempo, nas marcas do uso, da falta de uso ou nas fendas do abuso. É por isso que sentimos o que é novo, assim como

imaginamos o tanto de décadas ou séculos que possui determinado objeto. Afinal, com quantas histórias se faz um objeto? Como foi feito? Por quem? Por quê? Quando? Como foi amado ou odiado? Como foi permitido ou proibido? Como foi sedutor ou repugnante? Em que sentido foi sacralizado ou profanado? Como se tornou público ou interditado? Quantos segredos (in)confessáveis... E tantas outras cargas de sentimentos e conflitos... Tensões mais íntimas ou de caráter social...

Estudar a historicidade dos objetos pressupõe o exercício de poetizar a polifonia dos materiais. O conhecimento histórico ganha novas densidades quando cultivamos a nossa afetividade com os objetos. Para isso, é necessário negar a condição capitalista, que nos faz consumidores de objetos, e abrir espaço para a fantasia, para o tanto de ficção que compõe a realidade das coisas. Como disse Bachelard, a relação mais íntima com os “objetos familiares” traz uma vida mais lenta:

Perto deles somos tomados por uma fantasia que tem um passado e que, no entanto, reencontra a cada vez um frescor. Os objetos guardados no ‘armário de coisas’ [*chossier*], nesse estreito museu de coisas que gostamos, são talismãs de fantasia.¹⁹

Para Bachelard, o poeta amplia o mundo, vê outras coisas porque expande a linguagem. Ao exprimir a “beleza do mundo”, a poesia faz uma amizade com o mundo, dando aos objetos uma vida que certamente é de fundamental importância para o conhecimento museológico. A questão é que essa poética dá novas existências aos objetos, abrindo outras percepções.

[...] todo “objeto” que se torna “objeto da fantasia” assume um caráter singular. Que grande trabalho qualquer um gostaria de fazer se fosse possível reunir um museu dos “objetos oníricos”, dos objetos sonhados por uma fantasia familiar dos objetos familiares. Cada coisa dentro de casa teria assim seu “duplo”, não um fantasma de pesadelo, mas uma espécie de espectro que frequenta a memória, que dá nova vida às lembranças.²⁰

É preciso deixar claro que não é o caso de apregoar uma volta romântica às religiões animistas, que enxergam a “alma do mundo”. Não se anula a historicidade dos conflitos e acordos de sentidos socialmente constituídos. Pelo contrário, alarga-se: o estar humano chega a outras janelas do mundo. Cria-se, portanto, uma ética historicamente situada, que busca outras ecologias.

Certamente, faz bem sonhar com a abertura do corpo humano para outras ecologias (e, portanto, outras museologias...), não mais experimentadas na

polaridade entre sujeito e objeto: novas (ou antigas?) formas de ser humano no mundo e com o mundo... Mas, se ainda pouco sabemos – ou não queremos saber – de outros jogos, vale a pena brincar de inverter:

Quem pressentiu alguma vez o poder próprio, o poder soberano do objeto? No nosso pensamento sobre o desejo, o sujeito detém um privilégio absoluto, já que é ele que deseja. Mas tudo se inverte, se passarmos para um pensamento sobre a sedução. Aí, não é mais o sujeito que deseja, é o objeto que seduz. Tudo parte do objeto e tudo volta a ele, tal como tudo parte da sedução, e não do desejo. O privilégio imemorial do sujeito inverte-se. Porque este, podendo apenas desejar, é frágil, enquanto o objeto, por seu lado, joga muito bem com a ausência de desejo. Ele seduz através desta ausência de desejo, joga no outro com o efeito de desejo, provoca-o ou anula-o, exalta-o ou decepçiona-o – esse poder, quisemos ou preferimos esquecê-lo.²¹

Pelo menos uma coisa é certa: enquanto o tempo do sujeito ergue-se em sua linearidade, fazendo as estripulias que caracterizam o indivíduo autocentrado, os objetos também vão maquinando as suas danações.

Como diz Merleau-Ponty, “o mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo: eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável”.²²

É por isso que, apesar de tudo, um museu histórico faz sentido: em seus objetos, há vidas latentes. Perscrutar objetos expostos no museu não é um ofício de analisar o que passou, mas interpretar a presença do pretérito, em suas múltiplas dimensões temporais. Memória material da trama de temporalidades, que penetra pelas vias da percepção generosa. É preciso acolher as marcas do tempo, como o poeta que acaricia as rugas:

Estou amando tuas rugas, mulher
Algumas vi surgir, outras aprofundei

Olho tuas rugas
Compartilho-as, narciso exposto
No teu rosto

Ponho os óculos
Para melhor ver na tua pele

As minhas/tuas marcas
Sei que também me lê
Quando nas manhãs percebes
Em minha face o estranho texto
Que restou do sonho

O que gastou, somou
Essas rugas são sulcos
Onde aramos a messe do possível amor²³

Também nos objetos, “o que gastou somou”: germinou o desgaste como materialidade do tempo, matéria-prima da vida e do saber histórico. Cada objeto também ganha suas rugas – marcas não somente de humanidade, mas sobretudo de mundanidade, existência em convivência com e no mundo. É por isso que restaurar o objeto é retirar-lhe porções da sua vida. A restauração que dá ao objeto a sua vida inicial mata a História. Morto o tempo, resta o vácuo espetacular.

Não se trata, entretanto, de negar qualquer ação de restauro, mas de problematizá-la no sentido de que as intervenções não podem eliminar a própria historicidade do objeto. Como diria Michel de Certeau, “tornar novo o que era antigo” tem implicações políticas que as “políticas de preservação” não costumam enxergar.²⁴

Ao contrário do que se pensa em certos programas de preservação, o que é histórico não é, simplesmente, o que se conservou – um edifício que, por exemplo, manteve as chamadas “características originais”. O dito “valor histórico” está também naquilo que se transformou e até mesmo no que foi destruído. O purismo estilístico combina com os esquemas de classificações cartesianas, e não com os parâmetros de uma História Social da Cultura.

A nossa abertura para os objetos vem, certamente, por meio do contato do nosso corpo com o corpo dos objetos. Ver cores, texturas, densidades, volumes, e também fazer coisas que em geral os museus não permitem: sentir o cheiro, pegar, fazer um corpo-a-corpo com os objetos, ser afetado por sua temperatura e obter sensações que só a pele pode oferecer. Por outro lado, as outras vias de percepção são igualmente significativas para a infinidade das tramas que estão entre a potência da nossa sensibilidade corporal e a possibilidade de sentir objetos, como é o caso da palavra poética. Nessa perspectiva,

seria bastante proveitoso o casamento do museu histórico com a Literatura – campo de estudos ainda pouco explorado. A grande dificuldade nesse desafio pedagógico é romper certas dicotomias. Por exemplo: as palavras não devem ser usadas como “ilustração”, como algo que “informa” sobre o objeto, e sim na qualidade de construção conflituosa do sentido socialmente compartilhado.

A questão central da proposta aqui defendida reside nas experiências de historicidade que podem ser constituídas em uma pedagogia do objeto, ou melhor, nas interações entre aquilo que Paulo Freire chamou de *palavra geradora* e aquilo que estou chamando de *objeto gerador*. Imbricações entre letras e coisas, entre coisas e vozes, entre o dito e o não-dito, entre o direito às coisas e o direito às palavras, entre sujeitos e objetos, tudo na qualidade de seres gerados e geradores.

O que aqui foi discutido sobre o *objeto gerador*, dentro e fora do museu, leva a crer que o grande esforço educativo é sair da memória para a História, deslocar-se do jogo das lembranças para as reflexões sobre o modo pelo qual tal jogo vai se constituindo. E é isso mesmo, mas não é somente isso. Torna-se necessário pensar na potência pedagógica de outra equação: sair da memória, entrar na História e fazer uma certa volta à própria memória. Ao lidar com objetos que, de alguma forma, são “memoráveis”, o museu que não volta à memória corre o risco de perder sua especificidade de espaço expositivo. Se os objetos não podem ser tocados, não devem perder a qualidade de “tocantes”, de alimentar percepções marcantes, tarefa que somente a racionalidade da análise não consegue.

Isso quer dizer que a exposição deve tocar o visitante por meio de certos arranjos da memória, da afetividade que compõe o ato de lembrar aquilo que não vivemos, mas que de alguma forma mexe com o nosso “estar no mundo”, como diria Paulo Freire. Não basta explicar, é preciso provocar os poros da pele, afetar os limites entre nós e os objetos.

Se o trânsito da memória para a História não faz um certo retorno à memória, o museu perde vitalidade. Mas não se trata de simplesmente voltar à memória, e sim trabalhar com a sua potência, no sentido de alimentar a própria História. É assim que se torna possível repensar a configuração dos “memoriais”. Já é hora de trabalhar a construção do “memorial” em outros termos, deslocando-o do sentido tradicional (lugar de preservar e glorificar a lembrança em torno de acontecimentos e personalidades).

A composição coletiva de espaços de trabalho com a memória assume,

desse modo, um papel de significativo impacto. Refiro-me à possibilidade de criação de memoriais com recortes temáticos específicos, a partir de movimentos e conflitos sociais, como o trabalho, o lazer, a escola, a violência, a solidariedade, as táticas de sobrevivência, a religiosidade, as lutas por determinadas condições de vida, como é o caso das reivindicações em torno da moradia. Enfim, espaços de reflexão sobre as memórias de tensões historicamente situadas. A pedagogia do objeto gerador teria a missão de propor o desafio de fertilizar as imbricações entre passado, presente e futuro.

E, nessa perspectiva, as possibilidades são as mais variadas. Com base nos “círculos de cultura”, tal como pensava Paulo Freire, torna-se viável gerar “círculos de memória”, com o intuito de problematizar a memória nossa de cada dia por meio dos objetos.

Foi com essa proposta dos “círculos de memória” que o Museu do Ceará entrou em parceria com a Cáritas Arquidiocesana de Fortaleza e lançou, no início de 2003, o Projeto Patativa, para trabalhar com catadores de lixo a relação entre palavra geradora e objeto gerador. Em turmas de alfabetização ou leitura, conforme o planejamento pedagógico, os alunos e as alunas vão refazendo leituras do mundo. Descobrem-se como catadores de memória, debatem os objetos catados e as maneiras de transformá-los em dinheiro ou artefatos que voltam para o espaço doméstico, pensam sobre novas e velhas formas de solidariedade para driblar as faltas, comparam o que foi para o lixo e o que foi para o Museu do Ceará, discutem sobre o que vai para o lixo e o que de lá pode sair.

Nesse sentido, é plausível discutir a criação de “memoriais do lixo”. Afinal, a sociedade de consumo, na qual vivemos, faz-se na medida em que produz uma sociedade do lixo. Além de ser “meio de vida” para milhares de moradores das periferias, o lixo expõe e esconde uma multiplicidade de vivências com os objetos. Objetos que são restos do consumo, ou melhor, objetos que já foram definitivamente consumidos dão uma reviravolta e começam a despertar uma série de consumos que, em certo sentido, são inusitados, de uma criatividade anônima que se compõe nas táticas de sobrevivência.

Nas casas da periferia, em sua própria constituição ou em objetos de uso doméstico, está a infinita presença dos materiais já gastos pela sociedade de consumo: plásticos, vidros, latas, papéis, papelões, borrachas, ferros, alumínio. Garrafas de plástico ou vidro transmutam-se em recipientes utilitários ou adornos; latas viram copos ou a parede da casa; coisas de plásticos geram flores de plástico; tudo é recortado, refeito, repostado, repintado, enfim, tudo é (re)formado,

em uma dinâmica permanente e provisória, de vida e morte, de esquecimento e memória, profunda e à flor da pele, imanente e transcendente.

A sociedade de consumo é a sociedade do descartável somente para uma parcela da sociedade: os que têm dinheiro para consumir. Para a grande maioria, o descartável é a possibilidade de restituir a vida dos objetos, dando-lhes um pequeno valor monetário ou novas utilidades. O objeto finado transfigura-se em objeto ressuscitado.

Mas tudo continua transitório, de pouca durabilidade, e o lixo utilizado com pouco tempo volta ao lixo inútil, mas que talvez ainda possa ser útil em alguma indústria de reciclagem. Nisso tudo, há uma infinidade de memórias dos catadores e é por isso que o “Memorial do Lixo” pode ser uma instituição de grande valia, não somente para a organização ou desenvolvimento de associações dos catadores e suas lutas por melhores condições de vida, mas também para pensarmos sobre a nossa condição de membros das múltiplas dimensões de uma sociedade que coloca o consumo no patamar de fundamento da existência. Nesse sentido, não é nenhum absurdo pensar que há muitas imbricações entre o trabalho do Museu ou do Memorial e o ofício dos catadores.

Na sociedade cheia de objetos, novos ou com novos formatos, há um imenso vazio. Temos, então, um paradoxo inevitável: a proliferação dos objetos cria, ao mesmo tempo, uma deliberada perda de durabilidade, uma presença que se realiza na ausência programada. Os objetos já nascem para morrer rapidamente, em nome do “avanço tecnológico”, do “novo modelo”, do “conforto”, da “beleza” e da “saúde” dos “usuários”. O obituário das invenções cresce vertiginosamente. Na medida em que tem íntima relação com as mazelas e glórias das subjetividades contemporâneas, a curta duração dos objetos deve necessariamente ocupar um lugar de destaque nas reflexões sobre os feitos e as faltas dos museus de História. E não se trata apenas de desenvolver trabalhos com temáticas mais específicas, como “museu do telefone”, “museu do brinquedo” ou “memorial do lixo”. Ao pôr em cena a necessidade de coletar, conservar e expor objetos da atualidade, os museus não podem fugir do debate sobre os sentidos dos objetos na “sociedade de consumo”, levando em consideração a grande complexidade que reside no próprio desenvolvimento do capitalismo.

Se muito se falou sobre a renovação dos museus, é tempo de ampliar discussões sobre os novos rumos que podem assumir a construção de memoriais. E, certamente, uma questão imprescindível é a composição de outros

relacionamentos entre o saber histórico e as dinâmicas da memória social.

Já que venho defendendo, na própria metodologia para o objeto gerador, a busca de pistas e forças no território da ficção, eu não poderia concluir essas breves anotações sem citar uma crônica de Luis Fernando Veríssimo chamada “Lixo”.²⁵ Trata-se do diálogo entre a senhora do 601 e o senhor do 612, quando se encontraram pela primeira vez. Estavam na área de serviço, “cada um com seu pacote de lixo”. Aproveitando a situação, ela fez a ponte entre a polidez quase anônima do “Bom dia” e uma confissão quase repentina: “Desculpe a minha indiscrição, mas tenho visto o seu lixo...”. A partir daí, os objetos começaram a falar, ou melhor, transformaram-se na via de acesso entre dois desconhecidos, que já conversavam, mas sem palavras.

—Reparei que nunca é muito. Sua família dever ser pequena...

—Na verdade sou só eu.

—Mmmm. Notei também que o senhor usa muita comida em lata.

—É que eu tenho que fazer minha própria comida. E como não sei cozinhar...

—Entendo.

—A senhora também...

—Me chame de você.

—Você também perdoe a minha indiscrição, mas tenho visto alguns restos de comida em seu lixo. Champignons, coisas assim...

—É que eu gosto muito de cozinhar. Fazer pratos diferentes. Mas como moro sozinha, às vezes sobra...

—A senhora... Você não tem família?

—Tenho, mas não aqui.

—No Espírito Santo.

—Como é que você sabe?

—Vejo uns envelopes no seu lixo. Do Espírito Santo.

—É. Mamãe escreve todas as semanas.

—Ela é professora?

—Isso é incrível! Como foi que você adivinhou?

—Pela letra no envelope. Achei que era letra de professora.

—O senhor não recebe muitas cartas. A julgar pelo seu lixo.

—Pois é...²⁶

No modo pelo qual o texto se constitui, do começo ao fim, há uma impressionante trama de ligações entre sujeitos e objetos, há uma complexa

rede de conexões que pode sair de coisas aparentemente inanimadas, como se o lixo fosse um museu de novidades, porque o acervo estaria em constante renovação e, em cada visita, tudo seria visto pela primeira e única vez.

Depois do telegrama amassado, seguido de muitas carteiras de cigarro, a trama fica ousada e quem dispara é ele, ansioso para saber até onde a conversa poderia chegar: “Você brigou com o namorado, certo?”. Ela, no mesmo ritmo, responde com uma pergunta, para a qual já tinha resposta, mas sem detalhes: “Isso você também descobriu no lixo?”. Emerge, então, a íntima relação que as coisas podem ter: “Primeiro o buquê de flores, com o cartãozinho, jogado fora. Depois, muito lenço de papel”.

Mas nada é tão simples assim. Veríssimo sabe disso como poucos e, no calor da fronteira entre o público e o privado, insere as devidas ambigüidades diante de lencinhos, fotografias e outras materialidades.

—É, chorei bastante, mas já passou.

—Mas hoje ainda tem uns lencinhos...

—É que eu estou com um pouco de coriza.

—Ah.

—Vejo muita revista de palavras cruzadas no seu lixo.

—É. Sim. Bem. Eu fico muito em casa. Não saio muito. Sabe como é.

—Namorada?

—Não.

—Mas há uns dias tinha uma fotografia de mulher no seu lixo. Até bonitinha.

—Eu estava limpando umas gavetas. Coisa antiga.

—Você não rasgou a fotografia. Isso significa que, no fundo, você quer que ela volte.

—Você já está analisando o meu lixo!

—Não posso negar que o seu lixo me interessou.

—Engraçado. Quando examinei o seu lixo, decidi que gostaria de conhecê-la. Acho que foi a poesia.

—Não! Você viu meus poemas?

—Vi e gostei muito.

—Mas são muito ruins!

—Se você achasse eles ruins mesmo, teria rasgado. Eles só estavam dobrados.

—Se eu soubesse que você ia ler...

—Só não fiquei com eles porque, afinal, estaria roubando. Se bem que, não sei: o lixo da pessoa ainda é propriedade dela?

—Acho que não. Lixo é domínio público.

—Você tem razão. Através do lixo, o particular se torna público. O que sobra da nossa vida privada se integra com a sobra dos outros. O lixo é comunitário. É a nossa parte mais social. Será isso?

—Bom, aí você já está indo fundo demais no lixo. Acho que...

—Ontem, no seu lixo...

—O quê?

—Me enganei, ou eram cascas de camarão?²⁷

E assim, nessa peleja que fascina e prende o leitor, a troca de palavras continua. No final das contas, o casal encontra nas cascas de camarão o tão desejado motivo para uma nova conversa. Encontro que iria trazer, mais cedo ou mais tarde, outras novidades no lixo.

Imagino que é nesse jogo do cotidiano apresentado por Veríssimo que reside a matéria-prima para o uso dos objetos no ensino de História. História que, dentro ou fora do museu, dentro ou fora da sala de aula, ganha corpo para seduzir o tempo e fecundar outras relações entre o passado e o devir.

Notas

1. PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997. p. 85.
2. Cito, nesse sentido, alguns artigos publicados recentemente no Brasil: SIMAN, Lana Mara de Castro. Práticas culturais e práticas escolares: aproximações e especificidades no ensino de história. *História & Ensino (Revista do Laboratório de Ensino de História – Universidade Estadual de Londrina)*. Londrina: Ed. UEL, v. 09, 2003; SCHIMIDT, Maria Auxiliadora; GARCIA, Tânia Maria Braga. *Consciência histórica e crítica em aulas de História – Cadernos Paulo Freire*, n. 05. Fortaleza: Museu do Ceará, 2006.
3. “Consciência tecnológica é consciência que tudo vê a partir do caráter de sujeito atribuído ao homem; técnica e auto-realização do homem como doador de sentido a tudo o que existe. Para o sujeito, tudo é considerado apenas na perspectiva da autoposição da subjetividade: consciência tecnológica é consciência da funcionalização universal, já que a subjetividade relaciona todas as coisas a si, na perspectiva da função que elas possam ter em sua auto-realização” (OLIVEIRA, Manfredo. *Ética e racionalidade moderna*. São Paulo: Loyola, 1993. p. 122).
4. LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Editora 34, 1994. p. 28.
5. WAGNER, Roy. *Inventing cultures*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981. p. 67. Apud GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A invenção do patrimônio*. Rio de Janeiro: Iphan, 1995. p. 61.

6. STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx*: roupas, memória, dor. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 108.
7. LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988. p. 24, 32 e 33.
8. "Para reduzir um complicado problema à sua mínima expressão, no nível empírico pode-se dizer que documento é um suporte de informação. Há, em certas sociedades, como as complexas, uma categoria específica de objetos, que são documentos de nascença, são projetados para registrar informação. No entanto, qualquer objeto pode funcionar como documento e mesmo o documento de nascença pode fornecer informações jamais previstas em sua programação. Se, ao invés de usar uma caneta para escrever, lhe são colocadas questões sobre o que seus atributos informam relativamente à sua matéria-prima e respectivo processamento, à tecnologia e condições sociais de fabricação, forma, função, significação etc. — este objeto utilitário está sendo empregado como documento. (Observe-se, pois, que o documento sempre se define em relação a um terceiro, externo a seu horizonte original). O que faz de um objeto documento não é, pois, uma carga latente, definida, de informação que ele encerre, pronta para ser extraída, como o sumo de limão. O documento não tem em si sua própria identidade, provisoriamente indisponível, até que o ósculo metodológico do historiador resgate a Bela Adormecida de seu sono programático. É, pois, a questão do conhecimento que cria o sistema documental. O historiador não faz o documento falar: é o historiador quem fala e a explicitação de seus critérios e procedimentos é fundamental para definir o alcance de sua fala. Toda operação com documentos, portanto, é de natureza retórica. Não há por que o documento material deva escapar destas trilhas, que caracterizam qualquer pesquisa histórica." (BEZERRA DE MENESES, Ulpiano. *Memória e cultura material: documentos Pessoais no Espaço Público*. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, v. 11, n. 21, p. 95, 1998.)
9. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 199.
10. SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Intervalo amoroso e outros poemas escolhidos*. Porto Alegre: L&PM, 1999. p. 78.
11. BÉRGSON, Henri. *Lés deux sources de la morale et de la religion*. Paris: 1932, p. 334. Apud BRUN, Jean. *A mão e o espírito*. Lisboa: Edições 70, 1991. p. 64.
12. CANETTI, Elias. *Massa e poder*. São Paulo Companhia das Letras, 1995. p. 216. Grifos do autor.
13. O "passado deficitário" é assim definido: "[...] quando confrontados com práticas complexas e perturbadoras que têm dificuldades em converter em algo reconhecidamente moderno, os alunos refugiam-se em explicações deficitárias. As pessoas no passado pensavam como nós, mas faltava-lhes a nossa esperteza e sensibilidade moral, e não podiam fazer o que nós podemos fazer hoje em dia. Não tinham televisão, carros, forças policiais ou hospitais" (LEE, Peter. Nós fabricamos carros e eles tinham que andar a pé: compreensão da vida no passado. In: *Educação Histórica e Museus* [Atas das segundas jornadas internacionais de Educação Histórica]. Portugal: Universidade do Minho, 2003, p. 26).
14. VEYNE, Paul. *Como se escreve a História e Foucault revoluciona a História*. Brasília: Ed. UnB, 1982. p. 45.
15. Ibidem.

16. SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
17. "Desse modo, é necessário pensar que 'as tecnologias da subjetividade não são o oposto do domínio estatal sobre a esfera privada ou civil, mas a condição mesma do processo de governabilidade do estado'. Mais cidadania pressupõe maior auto-regulação. É preciso, portanto, retirar do sujeito o caráter de essência que faz a base da liberdade. O sujeito não 'existe': ele é aquilo que fazemos dele. Subjetividade e relações de poder não se opõem: a subjetividade é um artefato, é uma criatura, das relações de poder; ela não pode, pois, fundar uma ação contra o poder." (SILVA, Tomaz Tadeu da. *Liberdades reguladas*. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 8).
18. NERUDA, Pablo. *Paixões e impressões*. Apud STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 40.
19. BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 91.
20. Idem. p. 40.
21. BAUDRILLARD, Jean. *As estratégias fatais*. Lisboa: Estampa, 1991. p. 95.
22. MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia... *Op. cit.* p. 14.
23. SANT'ANNA, Affonso Romano de. Intervalo... *Op. cit.* p. 43.
24. CERTEAU, Michel de; GIRAD, Luce; MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano*. 2: Habitar, cozinhar. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 192.
25. VERÍSSIMO, Luis Fernando. *O analista de Bagé*. Porto Alegre: L&PM Editora, 1982. p. 83-85.
26. Ibidem.
27. Ibidem.

Curadorias educativas e os jogos interpretativos

Beatriz Jabor*

RESUMO

O presente artigo apresenta um breve histórico das ações educativas realizadas no MAC/Niterói, suas bases teóricas e metodológicas e as ações desenvolvidas especialmente para o público jovem – o projeto Arte Ação Ambiental e as diferentes ações dentro do projeto Abrigo de Experiências Poéticas. Os dois principais conceitos que vão embasar nossas ações são a própria arquitetura do museu e o desafio comunicativo da arte contemporânea. Justamente pelo reconhecimento da complexidade da questão do entendimento e da recepção pública da arte contemporânea que tomamos como principal linha de atuação o desenvolvimento de estratégias de aproximação afetiva e de participação do público nas exposições. O MAC é um museu onde forma e função estão voltadas para uma participação interpretativa do espectador. Assim nasceram os jogos interpretativos, uma estratégia educativa de participação do público na qual o conceito de jogo vai introduzir uma dimensão interativa como interpretação da obra de arte aberta.

PALAVRAS-CHAVE

Arte, educação, interpretação, participação, cidadania.

ABSTRACT

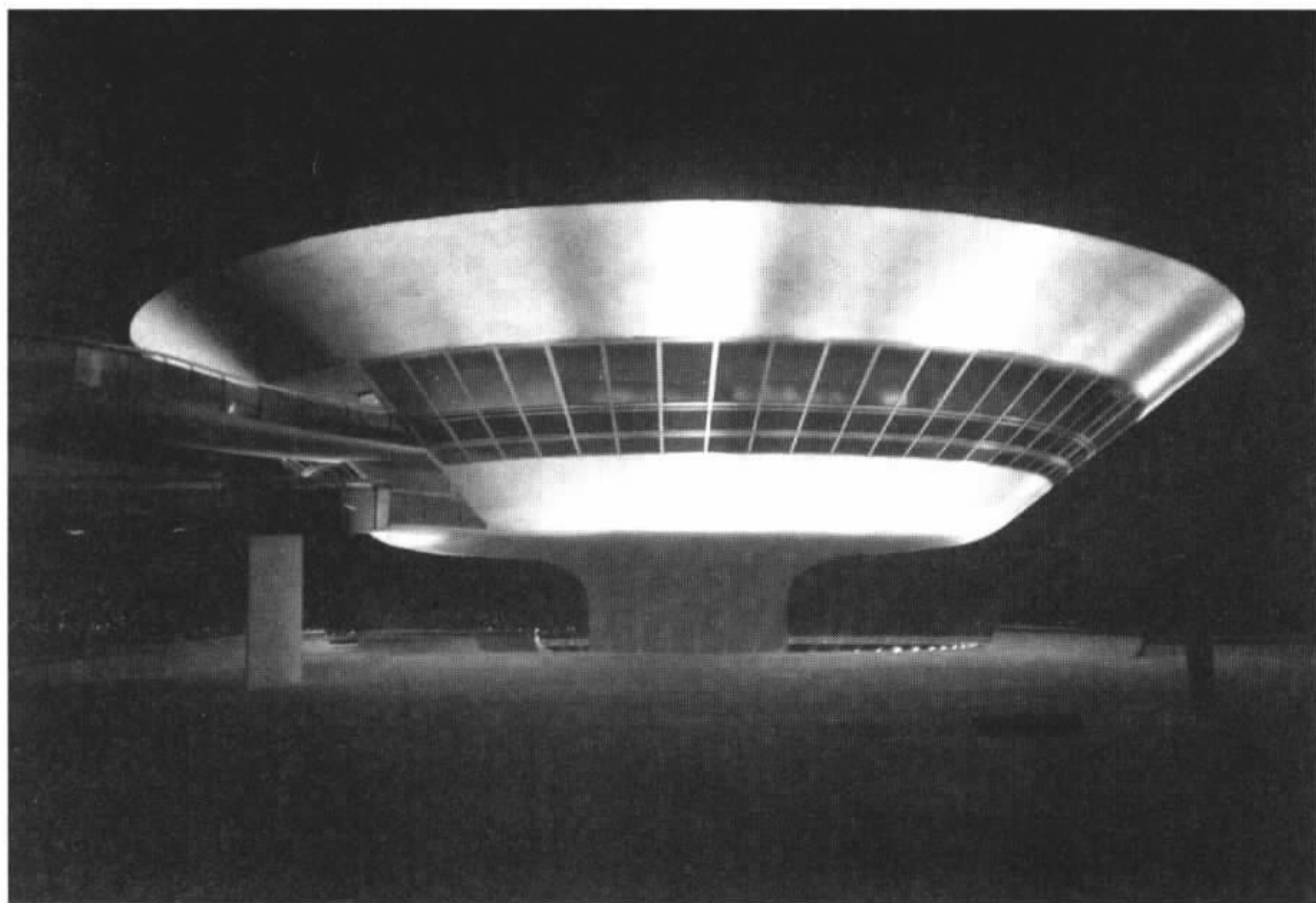
Educating Curations and Interpretative Games

The article presents a brief history of the educational activities developed at the museum of contemporary art in Niterói (MAC), its theoretical and methodological bases, and the projects specially developed for the youth – Art Environmental Action and the different actions within the project Shelter for Poetic Experiences. The two main concepts that support our actions are the museum's unique architecture and the communicative challenge of contemporary art. Precisely because we recognize the complexity in comprehension and public reception of contemporary art, that we chose it as our main line of action in the development of strategies of affective approach and the participation of the public in our exhibitions. MAC is a museum where form and function are directed to a participative interpretation of the spectator. This is how the interpretive games were born, an educational strategy of public participation where the concept of a game introduces an interactive dimension in an "open" interpretation of a work of art.

KEYWORDS

Art, education, interpretation, participation, citizenship.

A história das curadorias educativas no MAC-Niterói nasce e se desenvolve a partir de dois desafios. Um deles está relacionado ao público que vem atraído pelo monumento, pela arquitetura e pela ousadia criativa de Niemeyer, mas que muitas vezes desconhece o que existe dentro do Museu, ou mesmo nem sabe que aquele prédio futurista, que mais parece um disco voador, foi construído para abrigar obras de arte. Aí reside o segundo desafio comunicativo do MAC,



Museu da Arte Contemporânea de Niterói

*Artista plástica e arte-educadora. Diretora da Divisão de Arte-Educação do Museu de Arte Contemporânea de Niterói e coordenadora do Programa Educativo do Museu das Telecomunicações, no espaço cultural Oi Futuro (RJ).

relacionado à sua função: trata-se de um museu para a arte contemporânea.

O MAC é um museu que nos envolve pela participação, como uma obra de arte *site specific* (que é feita especialmente para um determinado lugar), apropria-se do entorno, transforma-se a cada mudança na paisagem, a cada olhar e deslocamento do visitante pelo espaço; é um museu em constante movimento. Um museu que faz do visitante um leitor móvel, onde forma e função estão voltadas para uma participação interpretativa do espectador.

A arte contemporânea demanda um espectador participativo na construção de sentidos. Diante de cada obra e exposição realizada no MAC, olhares e atitudes despertam para estranhezas e surpresas da experiência artística. Reconhecendo a complexidade da questão do entendimento e da recepção pública da arte contemporânea, o MAC, por meio da Divisão de Arte-Educação, tomou como principal linha de atuação o desenvolvimento de estratégias de aproximação afetiva e de participação do público em suas exposições.

Jogos Neoconcretos e Cada Olhar uma História foram as duas primeiras linhas de pesquisas desenvolvidas a partir das experiências comunicativas com a coleção João Sattamini, que fundamentaram a integração entre curadoria e educação. Ambas traduziram este investimento numa resposta participativa



Atividade do 'Coisário' – Exposição Apropriações, 2003/2004

à obra de arte, buscando romper o desafeto e o silêncio da exclusão cultural tão evidentes no MAC. Com essas pesquisas interpretativas e suas diferentes estratégias, os espaços do MAC se transformaram em um laboratório de respostas poéticas e interativas para os visitantes.



Programa continuado para grupo de jovens da Ponte S.A., do projeto Ponte para a Vida – Exposição: Aluisio Carvão e Ione Saldanha, 2001

O desafio comunicativo do MAC pode ser identificado, então, como um diferencial positivo para esta instituição, já que forma e função inspiram a necessidade de renovação dos valores tradicionais dos museus de arte. Foi justamente a partir deste desafio que nasceram as pesquisas e experiências educativas que resultaram em propostas experimentais e, ao mesmo tempo, inovadoras de curadorias voltadas para o público e para novas estratégias de recepção.



Jogo "Dos materiais às metáforas" – Exposição Abrigo Poético: Diálogos com Lygia Clark, 2006

Cada Olhar uma História

A partir da exposição inaugural do MAC, *Arte Contemporânea na Coleção João Sattamini* (09/1996 a 09/1997), percebeu-se uma outra coleção se formando, a das histórias e leituras dos múltiplos olhares dos visitantes do MAC. Durante um ano de exposição, foram coletadas as mais diversas respostas poéticas dos visitantes por meio da estratégia interpretativa *Cada Olhar uma História*. Cada indivíduo, com seu olhar, sua vivência e sua bagagem cultural, pode contar uma diferente história a partir de uma obra de arte, a qual está sempre aberta a novas leituras. O interesse com esta proposta foi o de incentivar uma atitude criativa por parte do espectador e, ao mesmo tempo, enfatizar o compromisso do Museu com a dimensão aberta da obra de arte. Foram redefinidos tanto o papel do espectador na revelação dos valores e significados da arte contemporânea como o do museu como território de leituras compartilhadas.

As histórias e leituras paralelas reunidas com esta estratégia interpretativa formaram uma revisão, ou (sub)versão, dessa exposição inaugural do MAC. As respostas poéticas foram tão surpreendentes que inspiraram uma inusitada curadoria, proposta por Luiz Guilherme Vergara (então diretor da Divisão de Arte-Educação). Obras escolhidas pelo olhar imaginativo de quatro jovens visitantes formaram a exposição *Visões e (sub)versões – Cada olhar uma história* (de 09/1997 a 01/1998), escolhida para celebrar o aniversário de primeiro ano do MAC. A exposição foi dividida em quatro segmentos, reunindo as histórias e suas respectivas obras.

Duas importantes conquistas se deram: a participação criativa dos jovens visitantes, que interferiam diretamente na produção de uma exposição; e o afeto e a imaginação como princípios para uma curadoria participativa, inusitada e essencial para a “história da desalienação” dos museus de arte.

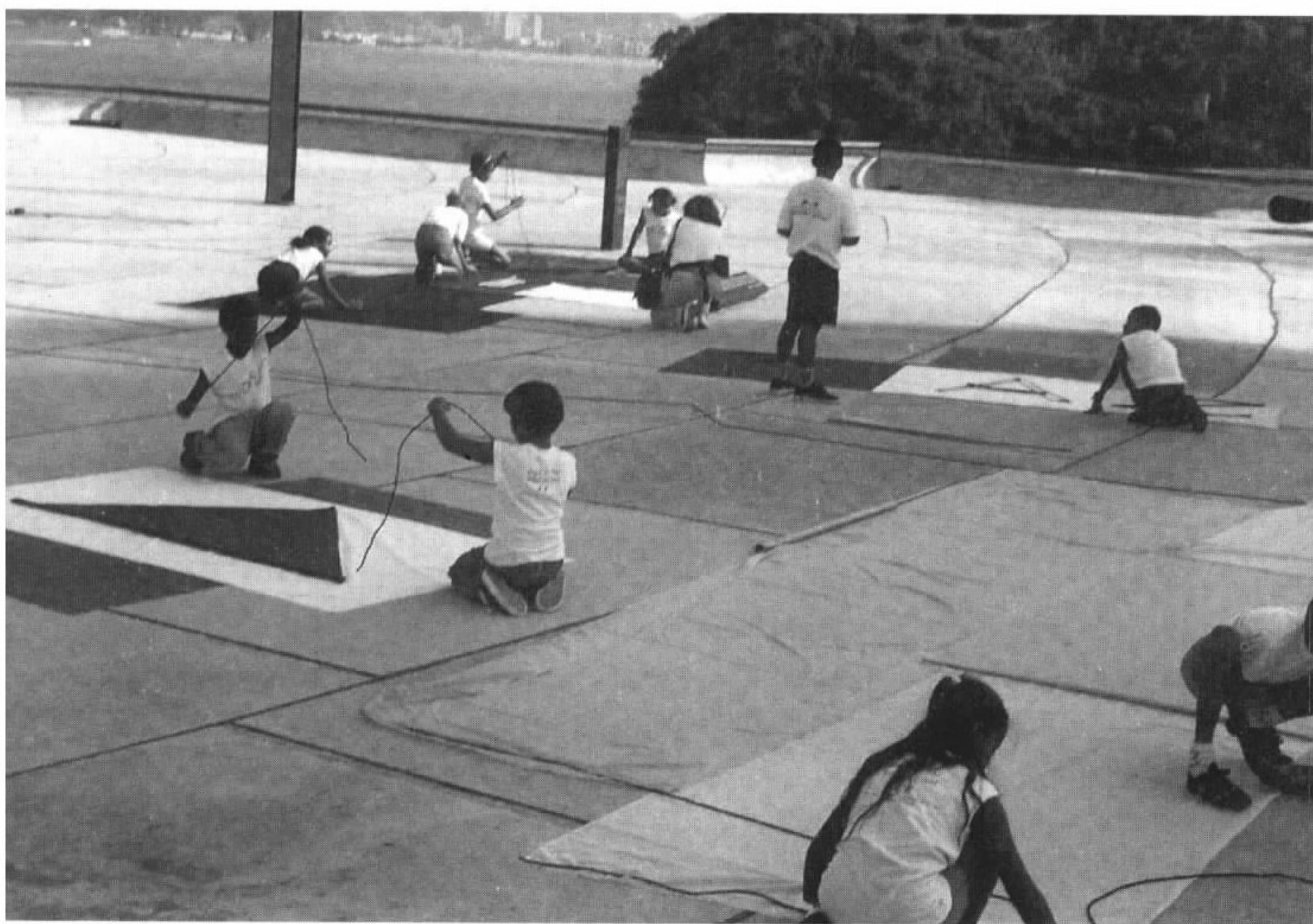
A estratégia – Jogos Concretos e Neoconcretos

Se as obras figurativas da Coleção João Sattamini instigaram estratégias interpretativas que estimularam a produção livre de histórias, o que se poderia propor para aproximar cognitiva ou afetivamente o público das pinturas abstratas gestuais e geométricas? Apresentá-las informativamente como documentos históricos dos anos 50 e 60?

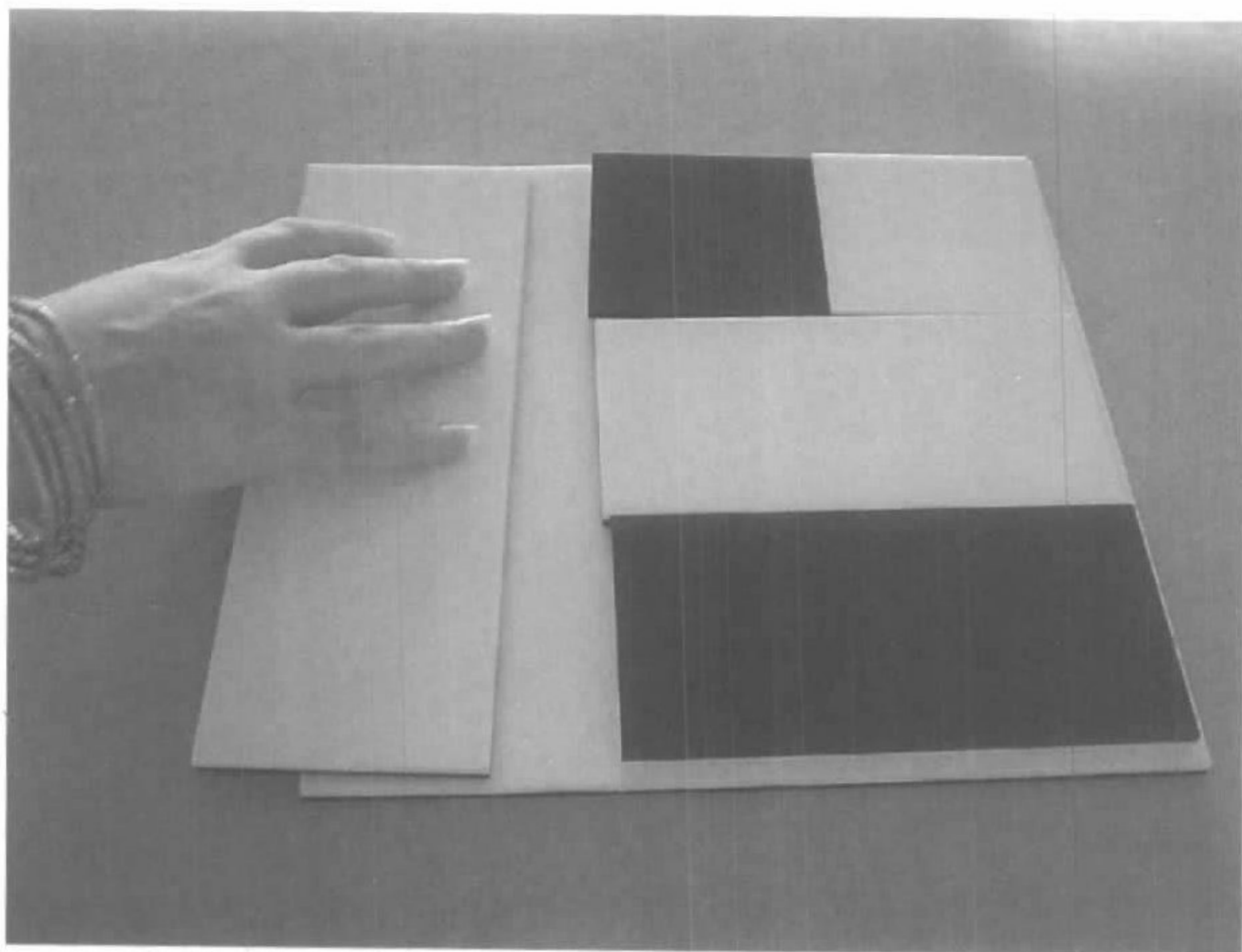
A própria geração neoconcreta foi uma das referências que apontaram para a apreensão de uma obra de arte não ser separada de uma ação participativa.

Assim surgiram os Jogos Neoconcretos, um trabalho experimental de propostas interativas com formas geométricas, inspirado nas práticas construtivistas e idéias dos artistas concretos e neoconcretos. Nesses jogos, os espectadores passam a ser participantes, envolvidos em um processo de articulações e desarticulações de soluções de composição em um espaço concreto tridimensional. Os Jogos Neoconcretos enfatizam uma atitude interpretativa não-verbal, em resposta aos elementos formais de uma obra de arte, como cor, forma, composição, ritmos e expressão. Os visitantes passam, então, a entender as pinturas abstratas geométricas dos anos 50 e 60 não apenas a partir do pré-requisito da História da Arte, mas sob o prisma da experiência, percebendo a obra não como um objeto histórico e estático, mas como um pensamento que ativa um processo dinâmico de fluência criativa, como num jogo. Por meio desses jogos lógicos e lúdicos, a obra de arte é aberta para que o seu processo de criação artística seja explorado como estratégia de ação e interpretação.

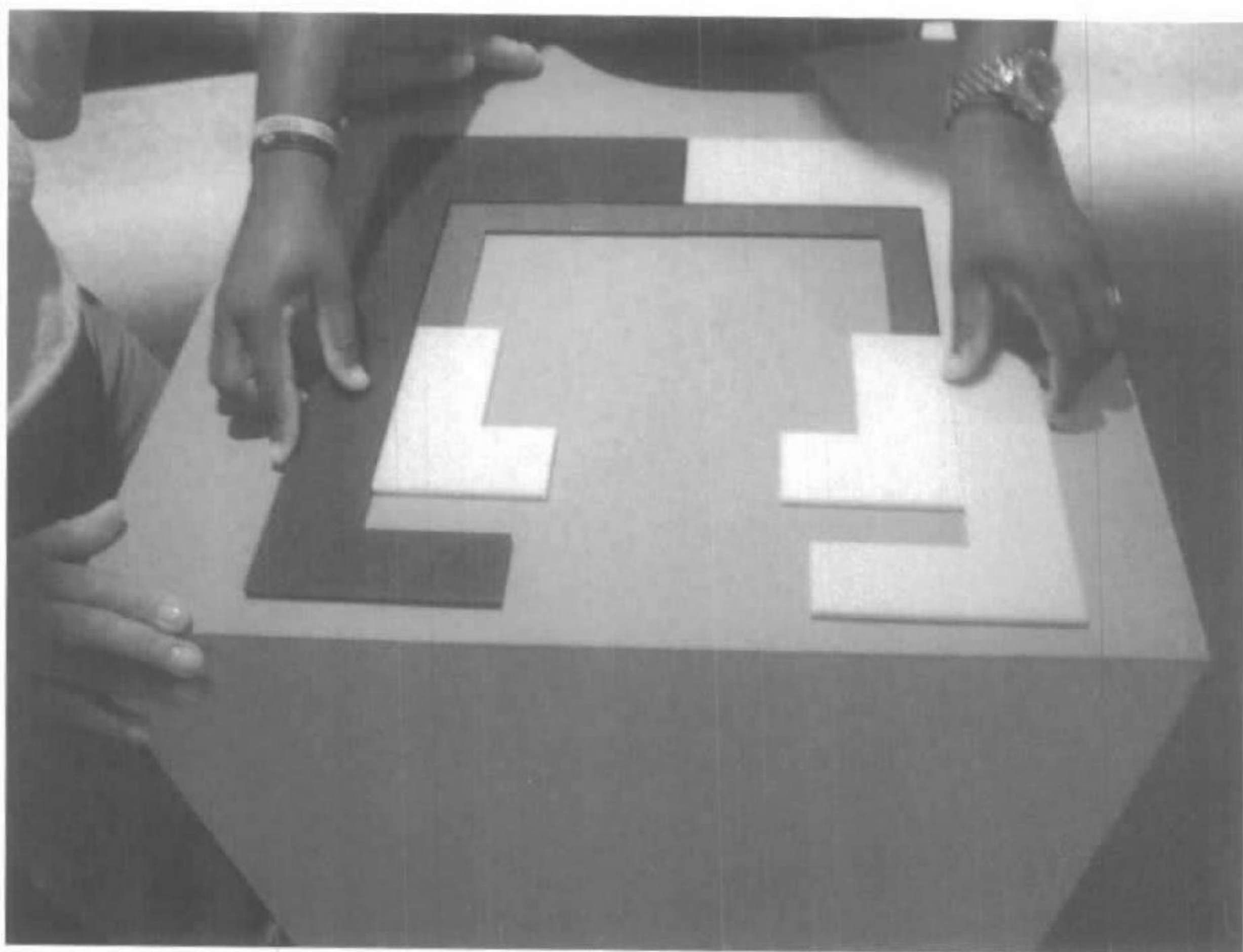
Os Jogos Concretos e Neoconcretos e a atividade Cada Olhar uma His-



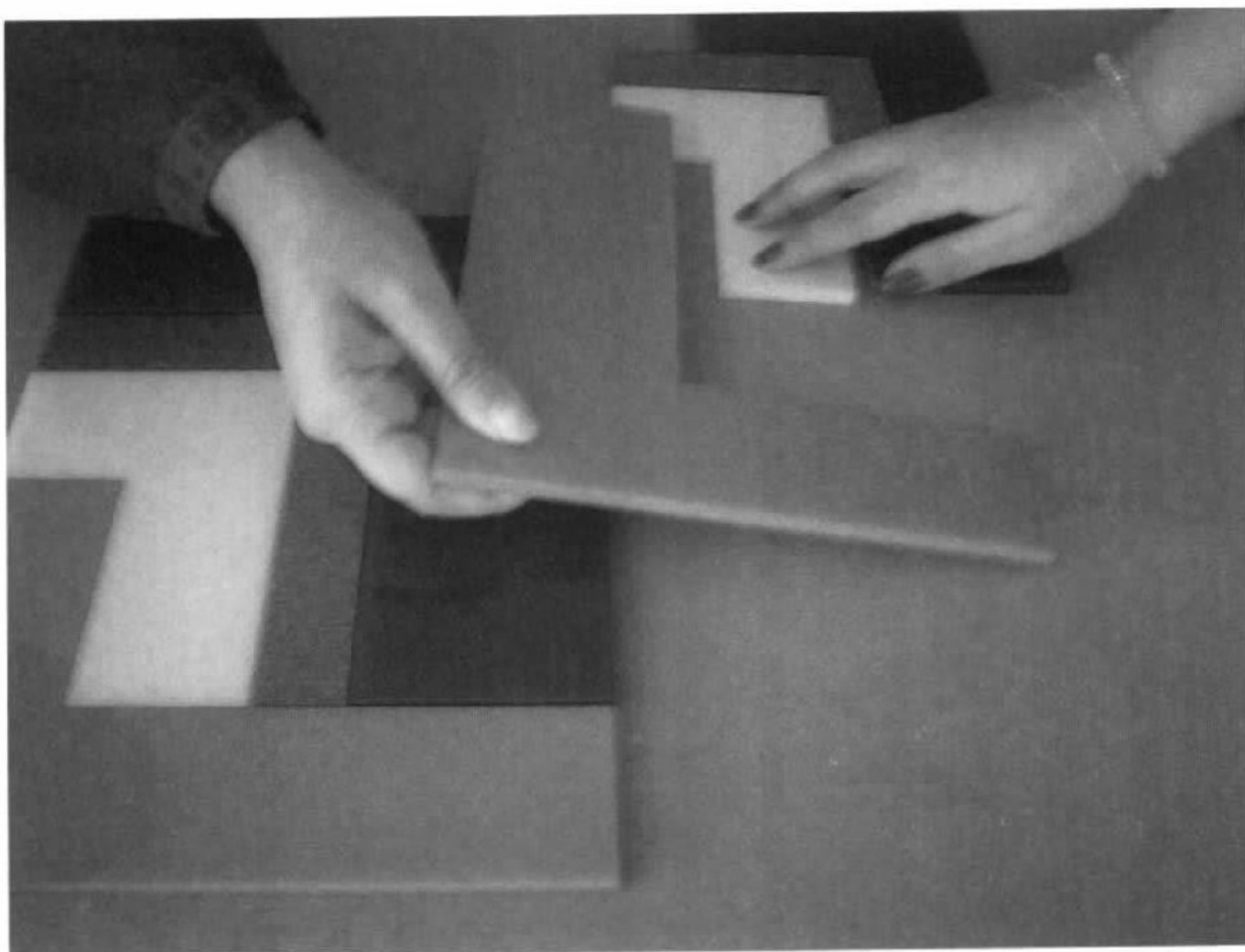
Atividade dos Jogos Neoconcretos no pátio do MAC/1997



Jogos Neonconcretos, inspirados nas obras de Lygia Clark. Exposição Abrigo Poético: Diálogos com Lygia Clark, 2006



Jogos Neonconcretos, inspirados nas obras de Lygia Clark. Exposição Abrigo Poético: Diálogos com Lygia Clark, 2006

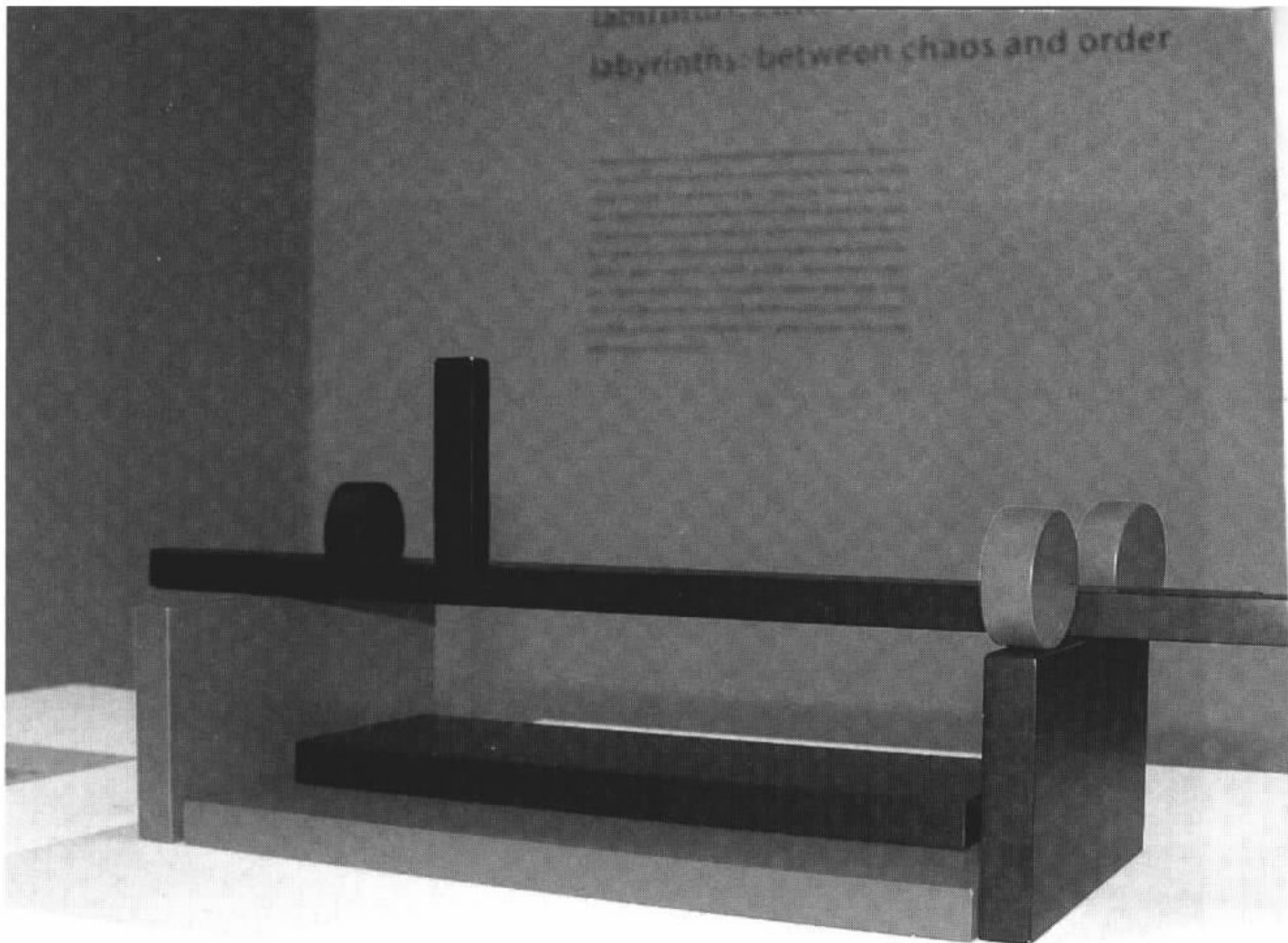


Jogos Neonconcretos, inspirados nas obras de Lygia Clark. Exposição Abrigo Poético: Diálogos com Lygia Clark, 2006

tória foram a semente dos diversos estudos que resultaram, posteriormente, nos Jogos Interpretativos, elaborados a partir das obras das coleções MAC e João Sattamini.

Jogos Interpretativos

O percurso de experiências e exposições no MAC apontou para a necessidade de se explorar o potencial de comunicação e afeto da arte contemporânea, envolvendo o público participativamente por meio do que passamos a chamar de Jogos Interpretativos. A cada exposição elaboramos diferentes jogos e estratégias interpretativas. Eles nascem justamente dos conceitos e procedimentos artísticos em ação numa obra ou conjunto de obras, que passam a ser elaborados como elementos articuláveis, móveis, como peças de um jogo e, a partir da fluência criativa, desdobram-se em infinitas possibilidades de construção. O conceito de jogo introduz uma dimensão interativa como interpretação da obra de arte aberta. Como conceituou Umberto Eco, a obra aberta seria a “proposta de um ‘campo’ de possibilidades interpretativas [...]”.¹



Jogo Neoconcreto inspirado na obra de Hélio Oiticica – Exposição Poéticas do Infinito, 2004/2005



Atividade de fluência criativa das cores – Exposição Luiz Áquila, no MAC de Niterói, 2003



Exposição Onde as Obras Dormem, 2005

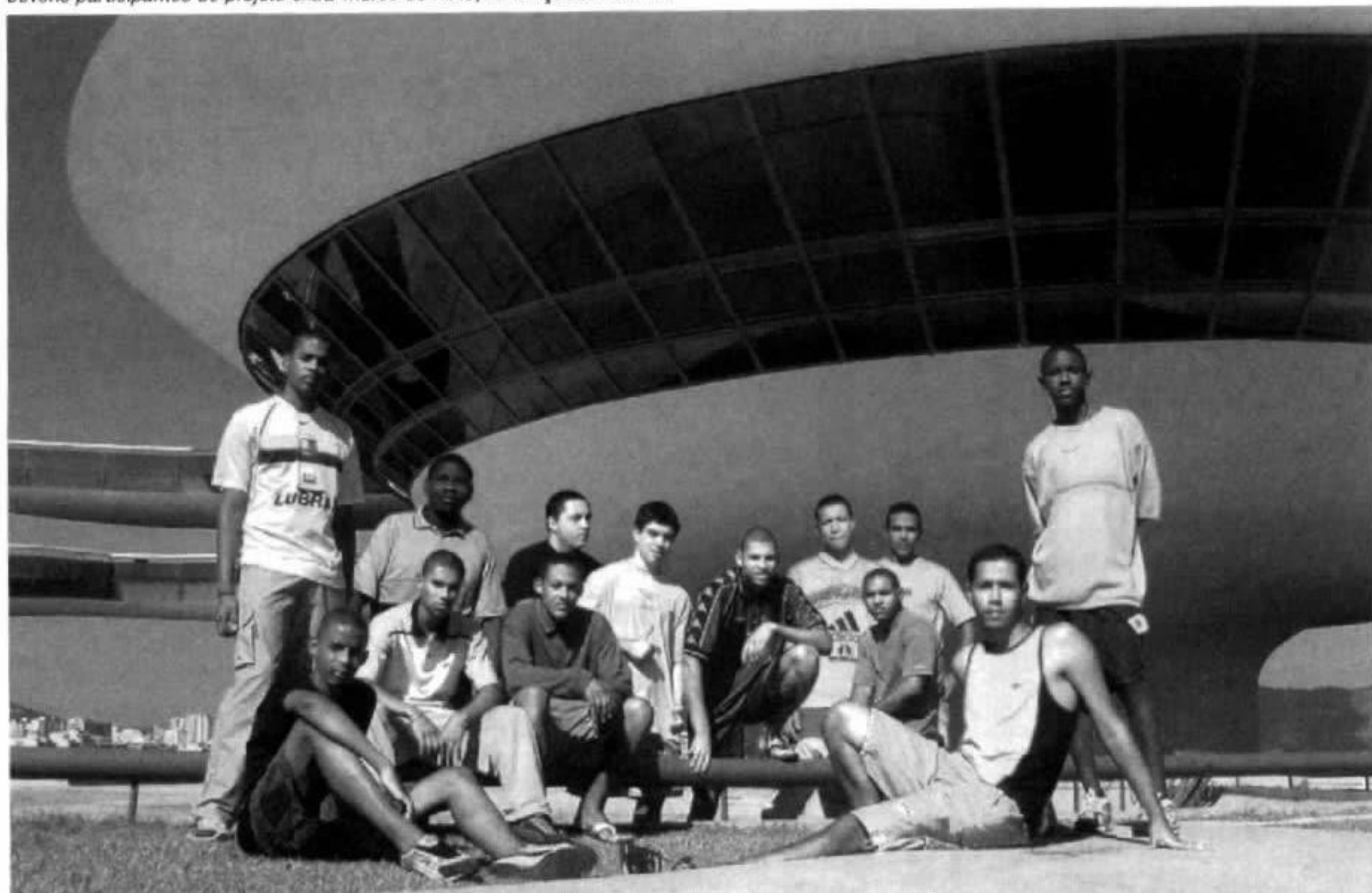
O MAC e o público jovem

PROJETO ARTE AÇÃO AMBIENTAL E OS JOGOS NEOCONCRETOS

Preocupados em expandir nossa atuação junto a comunidades marginalizadas dos processos educativos e da produção artística, nasce em 1999 o projeto Arte Ação Ambiental, para trabalhar com jovens do Morro do Palácio, comunidade próxima ao Museu. Luiz Guilherme Vergara, atual diretor do MAC e coordenador geral do projeto, assim descreveu-o:

[...] um programa de arte em ação ambiental, explora os procedimentos artísticos para que sejam atualizados como instigações que vão além das paredes dos museus. Arte Ação Ambiental aponta para uma prática transdisciplinar de formar projetos para criação coletiva, cuja culminância é a relação do indivíduo com a sua realidade. O museu passa a ser o mundo, o suporte e os materiais artísticos – a própria existência.²

Jovens participantes do projeto extra-muros do MAC, Arte Ação Ambiental



O objetivo do projeto é oferecer e possibilitar aos jovens profissionalização e educação artística e ambiental, estimulando-os a buscar novas alternativas de trabalho e realização pessoal. Por meio destas ações, buscamos reforçar a auto-estima destes jovens para que se percebam como agentes importantes e ativos na sociedade. Oferecemos diversas oficinas arte-educativas, como Papéis Artísticos Artesanais, Jogos Neoconcretos, Texto, e outras temporárias, como Grafite, Teatro de Rua, entre outras. Existem também programas educativos complementares, desenvolvidos para atender o projeto, como Trânsitos Culturais e o Cine-comunidade, além do jornal comunitário *O Palaciano*. Assim, acreditamos que o papel de um museu de arte contemporânea seja também possibilitar a formação de cidadãos/jovens participativos e mais preparados para uma atuação responsável, criativa e crítica na sociedade.



1ª edição do jornal comunitário *O Palaciano*

JOGOS NEOCONCRETOS – ARTE EM AÇÃO

A partir das experiências comunicativas com as obras da geração dos anos 50 e 60, oriundas dos movimentos Concreto e Neoconcreto, surgiu uma das primeiras linhas de pesquisa educativa do MAC : os Jogos Neoconcretos.

Essa estratégia interpretativa, utilizada nas exposições, desdobrou-se em uma das oficinas do projeto Arte Ação Ambiental, em 1999, coordenada por Guilherme Vergara, então diretor da Divisão de Arte-Educação do MAC. Acompanhei o desenvolvimento do trabalho desde 1999, como assistente, e, de 2002 até setembro de 2004, assumi a coordenação da oficina. Hoje, ela é coordenada pelos próprios jovens, que desenvolvem uma linha de produtos para vender na loja do Museu; a renda é revertida para eles e para continuidade da oficina.

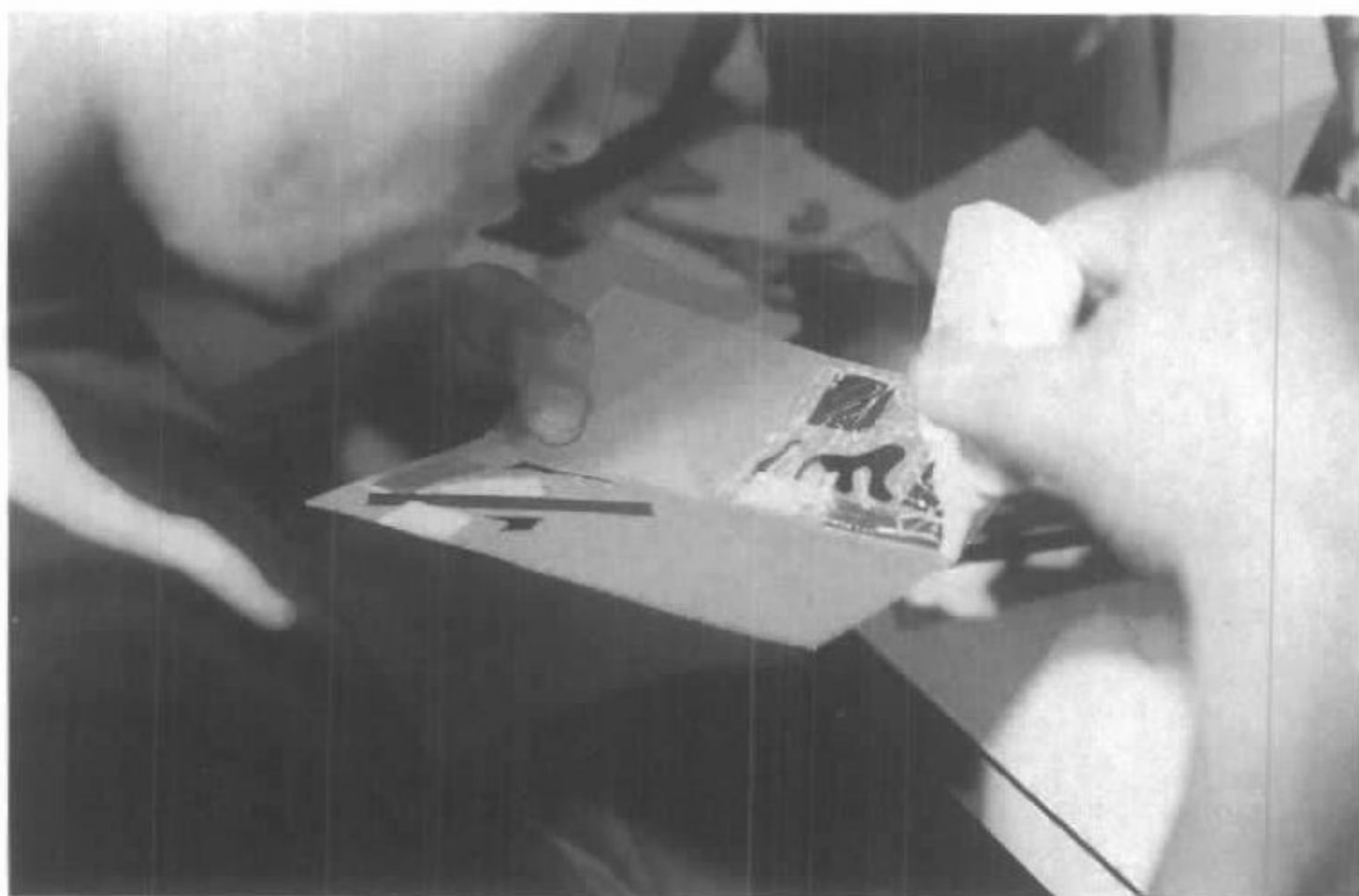
A proposta da oficina é possibilitar aos jovens do projeto Educação Artística o acesso à arte contemporânea e um contato direto com as obras dos artistas da referida geração e das outras exposições realizadas no MAC, proporcionando a eles, sempre que possível, encontros com esses artistas. Nosso objetivo é trabalhar a formação do olhar e desenvolver a capacidade crítica dos jovens por meio destas estratégias de acesso qualitativo, que buscam explorar justamente o cotidiano, a cidade, o museu e as relações com a arte contemporânea.

A passagem do movimento Concreto para a experiência Neoconcreta, na virada dos anos 50 para os 60, tem como um de seus componentes de mobilização a conquista do espaço, além da retomada de exploração de cores e materiais não tradicionais, principalmente a participação e o deslocamento do espectador interativamente para dentro da obra. Foi a partir destas questões que fomos buscar na série *Bicho*, de Lygia Clark, e outras obras da coleção, inspiração para desenvolvermos na oficina objetos decorativos e interativos.

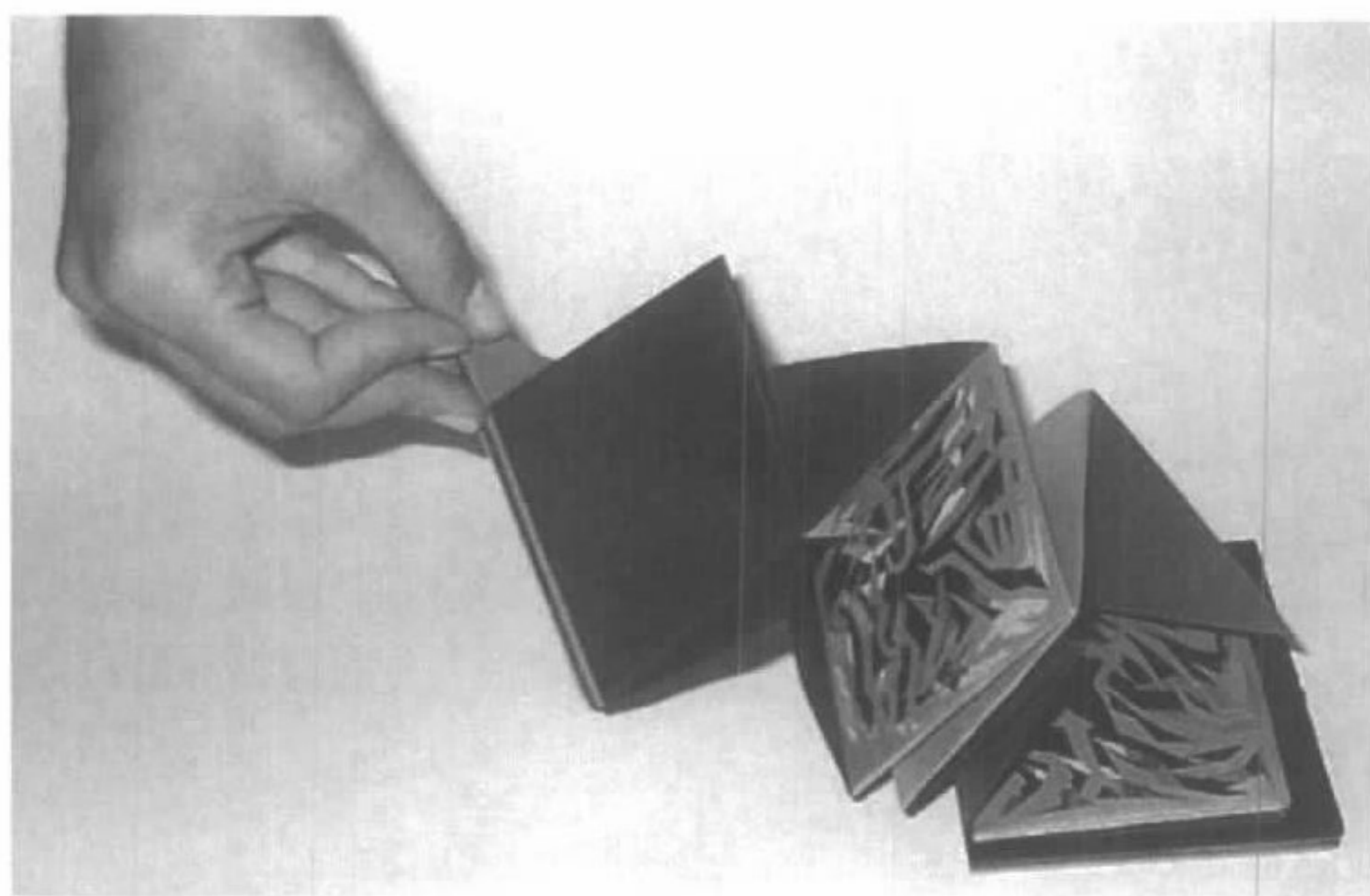
Foi um longo processo de experimentação com diferentes materiais, estudos de cor, trabalhos com desenho e muitas conversas diante das obras. O que torna o trabalho dos jovens fascinante é a fusão entre a linguagem de arte considerada “erudita” e



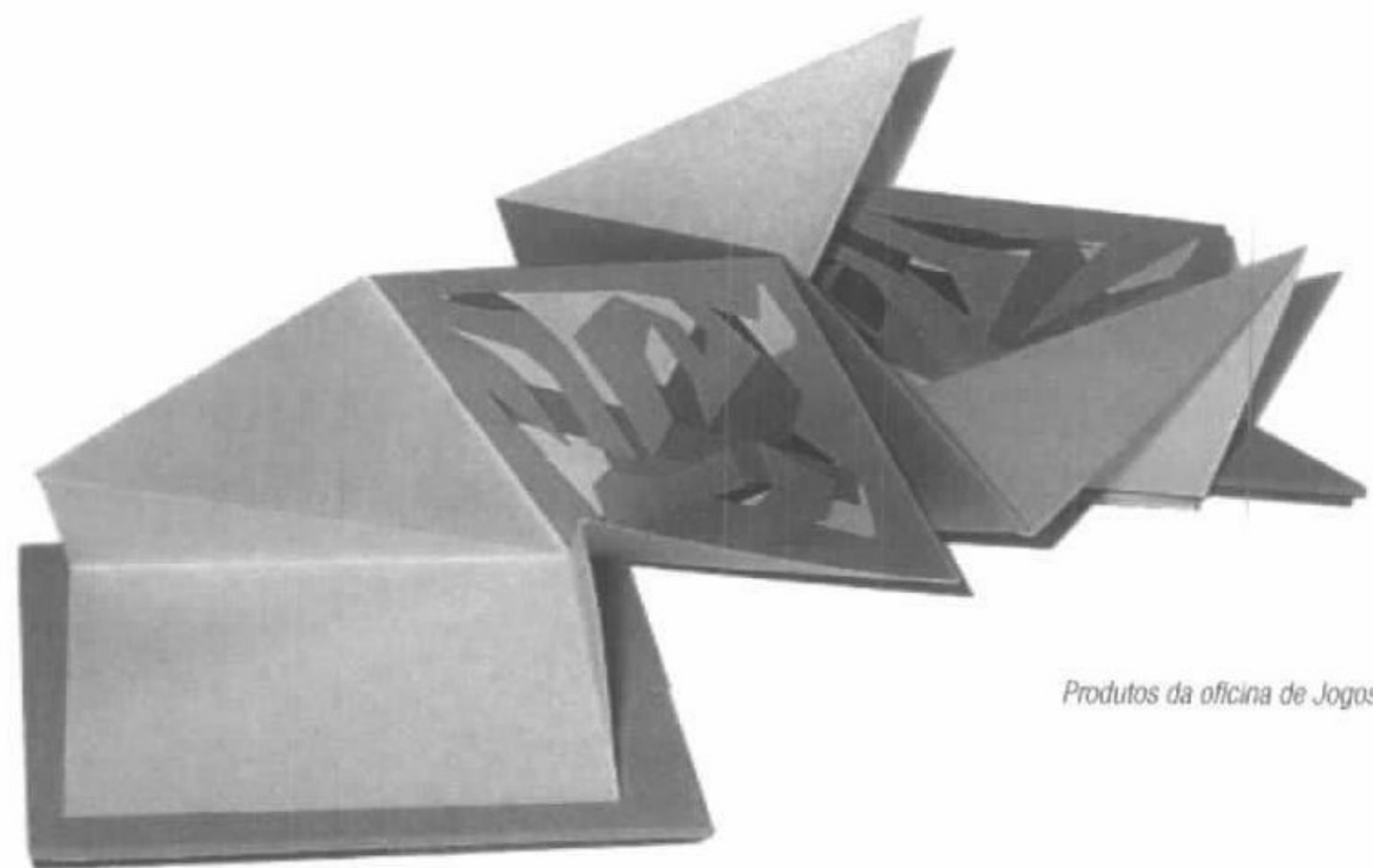
Produtos da oficina de Jogos Neoconcretos



Produtos da oficina de Jogos Neoconcretos



Produtos da oficina de Jogos Neoconcretos



Produtos da oficina de Jogos Neoconcretos

as referências ético-estéticas que eles trazem das suas vidas, criando, sem os (pré)conceitos da História da Arte, soluções visuais completamente novas.

Quando propomos atualizar os procedimentos e conceitos artísticos, aproximando-os da vida, do cotidiano, conseguimos uma resposta imediata de afeto do grupo, pois resgatamos e damos espaço para aquilo que o jovem traz – ele mesmo, seu mundo e suas experiências. A partir deste trabalho, foi possível perceber como a criatividade e o contato com a arte ajudaram esses jovens a rever o mundo à sua volta, ampliando suas referências. Ter consciência do mundo contemporâneo é também poder vê-lo através das lentes da arte.

Nada melhor do que ter o próprio depoimento dos jovens sobre o projeto:

Como ovelhas mudas seguindo para o matadouro éramos nós sem poder clamar por igualdade social. A justiça cega não nos via, o governo surdo não nos ouvia, a sociedade desumana não entendia e a polícia truculenta nos batia. Como ovelhas mudas, engolíamos o choro e caminhávamos para uma única estatística, a qual nos compreendia: negros, pobres, favelados, sem direito de ter direitos.

Como ovelhas perdidas em meio a lobos, achamos, graças a Deus, abrigo. O MAC, com sua intenção de expandir e externalizar arte de uma forma sócio-educativa, veio ao encontro das ovelhas perdidas do Morro do Palácio; não éramos “ovelhas negras”, apenas ovelhas perdidas.

Com a descoberta da liberdade de criação, internalizamos o MAC em nós e crescemos, aparecemos e conquistamos espaços jamais imaginados por jovens antes. De jovens desprovidos de oportunidade, nos tornamos o grupo que contraria as estatísticas. A partir das vivências, nos tornamos exemplos.

Como ovelhas mudas, descobrimos que não iríamos para o matadouro. Estamos felizes, pois a fé, o amor, a vontade de vencer e mudar o mundo que sai de nós é como uma pura lã branca, sem mácula, que tece uma das vestes mais gloriosas, que é a dignidade. Venha vestir também a camisa do Arte Ação Ambiental.

Elielton Queiroz é participante veterano no Projeto Arte Ação Ambiental. Atualmente, coordena a Oficina de Texto e é um dos coordenadores da Oficina de Jogos Neoconcretos.

Antigamente não queríamos saber de estudo, só de farra, baile e arrumar confusão na rua. Depois que entramos no projeto, começamos a refletir, conhecer coisas novas; como a arte, uma coisa que nem passava na nossa

cabeça. E, com o tempo, nós voltamos para escola e o que me animou é que hoje eu percebo que se eu não tivesse voltado para escola eu não seria uma pessoa mais consciente como sou.

Marcos André é participante veterano do projeto Arte Ação Ambiental. Hoje é funcionário integrante da equipe de manutenção do MAC e administra os produtos do projeto à venda na loja do Museu

Eu aprendi muita coisa com o projeto. Aprendi a trabalhar em grupo, a escutar outras pessoas; agora aprendi a trabalhar com vários amigos e, assim, poder chegar a conclusões melhores.

Cristiane é participante do projeto Arte Ação Ambiental

Cada dia que passa, a gente fica mais curioso para saber o que vai aprender e a gente aprende a cada dia mais coisas, sobre nossa saúde, nossa família, sobre como um dia vamos formar nossa família, sobre planejamento familiar. [...] Espero crescer mais e espero que muitas pessoas também venham a se interessar pelo projeto.

Claudiane é participante do projeto Arte Ação Ambiental

Eu tô [sic] adorando o projeto por que eu estou aprendendo. Eu tô aprendendo a falar na hora certa; a, quando falar com grosseria, pedir desculpas... Eu fico louca pra chegar o dia das aulas logo, para aprender coisas diferentes. Porque antigamente eu me envolvia com os meninos do tráfico, eu ficava lá com eles na "boca". Agora eu não vou porque eu coloquei na consciência o seguinte: se eles estão lá, que fiquem. Eu quero uma vida melhor para mim, para amanhã ou depois ter meu diploma na mão e falar: "Eu fiz um curso, estou satisfeita e sou motivo de orgulho para minha mãe".

Izabel é participante do projeto Arte Ação Ambiental³

PROJETO ABRIGO DE EXPERIÊNCIAS POÉTICAS

Na comemoração dos dez anos do MAC/Niterói, foi realizada uma grande mostra em homenagem à artista Lygia Clark: *Abrigo Poético – Diálogos com Lygia Clark*. Foi celebrado o encontro entre a arquitetura de Niemeyer e os ideais da artista de fusão entre arte e vida, da arte como experiência. A partir destes conceitos, elaboramos o projeto Abrigo de Experiências Poéticas, levando para dentro do Museu grupos isolados de processos arte-educativos e da produção artística contemporânea. O MAC foi aberto para uma ação expandida, por meio de um currículo de ações que integrassem arte, cidadania e educação,

já que acreditamos no potencial e na importância do trabalho da educação por meio da arte e da formação do olhar. O projeto foi realizado durante o período da referida exposição, em 2006, e está sendo retomado em 2007.

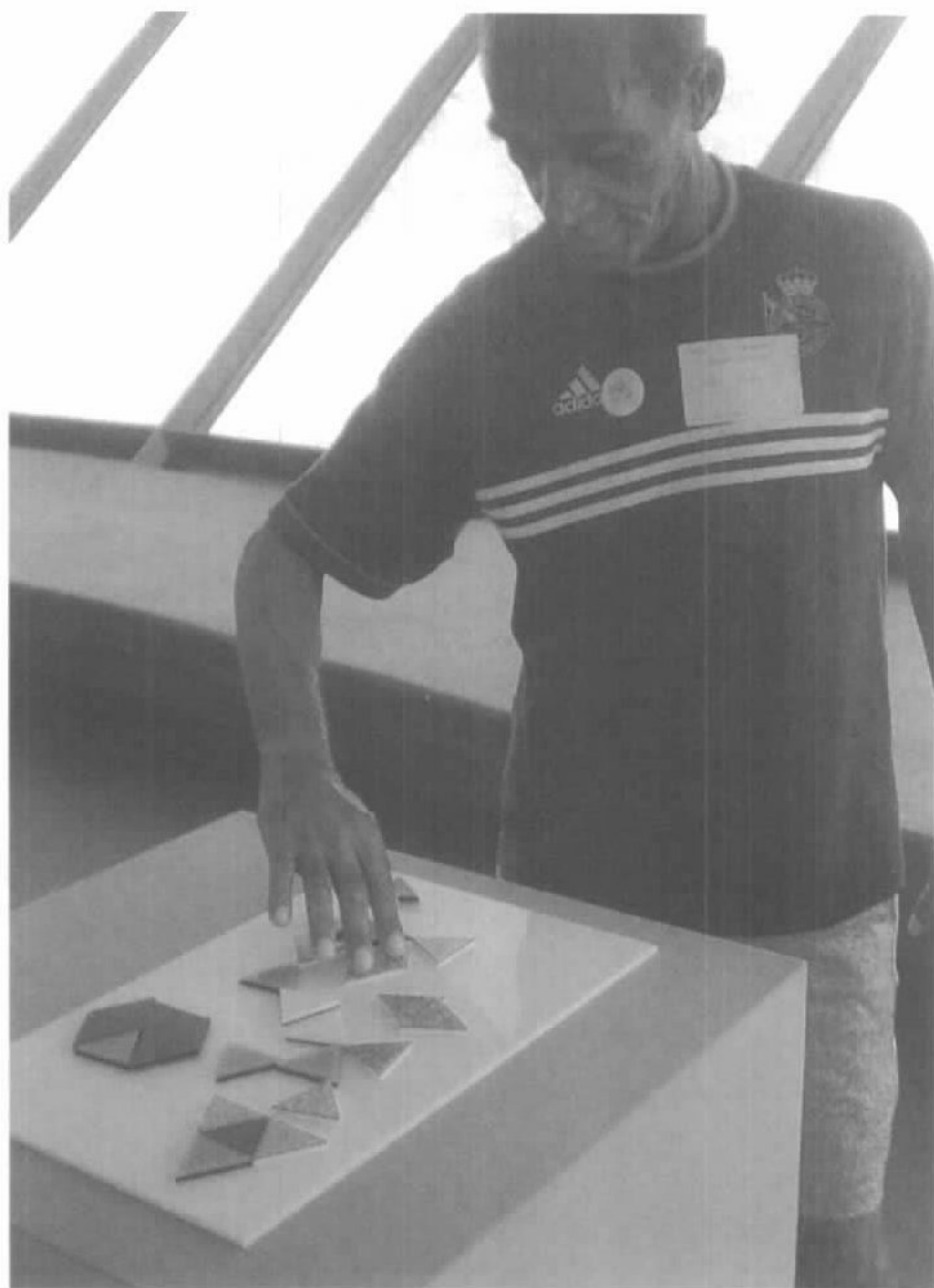
Nosso objetivo não é quantitativo, mas qualitativo. Por isso, preocupamo-nos em fazer um trabalho de ação educativa continuada, de maneira que ele possa contribuir para um processo educativo de (trans)formação dos indivíduos dos diferentes grupos atendidos pelo projeto, a partir de um currículo experimental, que inclua as práticas artísticas contemporâneas e seja elaborado para cada perfil de público atendido, respeitando a bagagem e as vivências dos diferentes indivíduos. Ver, sentir e pensar, em resposta ao mundo e à arte.

O projeto foi dividido em dois diferentes tipos de ação, ou “abrigos”, de acordo com os perfis de público identificados como potenciais. No Abrigo 1, foram realizados encontros continuados em parceria com o Instituto Rumo Náutico/Projeto Graef e a Secretaria Municipal de Assistência Social. Foram atendidos os seguintes grupos: adultos em situação de rua; crianças do Morro do Céu; catadores de materiais para reciclagem; moradores do Morro do Preventório e do Centro de Atenção Integrado e Integral à Criança e Adolescência – Caiica.

O Abrigo 2, voltado para o público jovem de 14 a 24 anos, foi organizado em três frentes de ação. A primeira, chamada Abrigo Jovem, era um espaço de encontro, discussão, reflexão e aprendizagem a partir de estudos das práticas



Abrigo 1 – grupo da Secretaria de Assistência Social; adultos em situação de rua – Exposição Abrigo Poético: Diálogos com Lygia Clark



Abrigo 1 – grupo da Secretaria de Assistência Social; adultos em situação de rua – Exposição Abrigo Poético: Diálogos com Lygia Clark

artísticas contemporâneas e de sua relação com o mundo. Reconhecemos a importância desse lugar de descobertas e de como esses jovens experimentam uma outra relação com o mundo por meio da arte, tal como um dos jovens afirmou: “Essa experiência modificou meu olhar e toda a minha vida”. Nosso objetivo foi promover, para o público jovem, um acesso qualitativo à produção cultural que se encontra nos museus, transformando olhares e absorvendo-os para repensar o papel do museu na contemporaneidade – tarefa fundamental para a formação de público e para uma troca harmônica entre o museu e o público jovem.

A segunda frente de ação, Seja Bem-vindo ao MAC, tinha o objetivo de promover o encontro de jovens de diferentes comunidades e projetos sociais,



Abriço Jovem, encontro com jovens no MAC

estimulando a trocas de experiências entre grupos com diferentes realidades. Esses grupos eram recebidos no MAC por jovens da comunidade do Morro do Palácio – hoje, coordenadores comunitários do projeto extra-muros do MAC, Arte Ação Ambiental –, que contavam suas experiências, sua relação com a arte contemporânea e as transformações ocorridas nestes nove anos do projeto e da convivência com o MAC.



Seja Bem-vindo ao MAC – jovens do projeto Arte Ação Ambiental recebem grupos do projeto Agente Jovem

A terceira frente estava voltada para ações diretamente na comunidade, trabalhando o olhar dos jovens para o seu cotidiano por meio de oficinas de grafite e intervenções artísticas, como um observatório da comunidade, valorizando a identidade local e ajudando a formação de cidadãos participativos, contribuindo, dessa forma, para o desenvolvimento comunitário.

O projeto Abrigo de Experiências Poéticas surgiu como ponto culminante



Oficina de grafite no Morro do Palácio

de uma trajetória de dez anos de experiências educativas do MAC/Niterói. Daí a sua importância: trata-se de um programa que assume proporções de um investimento intersetorial, ou seja, de alcance social do Museu em comunidades populares. Esses projetos, de jovens para jovens, formam não apenas público para os museus, mas também agentes multiplicadores de processos culturais. Ao mesmo tempo, o programa é experimental e inaugural tanto para os artistas, educadores e demais profissionais engajados nestas diferentes frentes de ação como para a ressignificação do papel da instituição museu de arte dentro de uma rede intersetorial de educação e cidadania cultural.

Nosso objetivo foi envolver esses grupos especiais em processos de criação coletiva de conhecimento por meio de experiências compartilhadas. Isso resultou na construção de memória e afeto, na reabilitação e organização social pela formação de espaços comunitários para proposições de criação coletiva, lugares de memória e consciência histórica local. O que se busca, com esse projeto, é um patamar novo para investimentos sociais e educativos do MAC dentro de um compromisso mais efetivo com a sociedade.

Por sua forma e função, o MAC tem como desafio ser este abrigo e laboratório poético de experiências participativas e compartilhadas para a contínua renovação da arte contemporânea brasileira, propondo um sentido mais ampliado de museu: um museu não para uma coleção, mas para o público.

Notas

1. ECO, Humberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 150.
2. VERGARA, Luiz Guilherme. *Projeto Arte Ação Ambiental*: depoimento. [Maio, 2006]. Niterói, MAC. Entrevista concedida a Bia Jabor, no âmbito do projeto Arte Ação Ambiental do MAC.
3. Todos os depoimentos estão em JABOR, Bia *et al.* MAC/Niterói um museu para a arte e o mundo contemporâneo. *Revista Eletrônica Jovem Museologia*: estudos sobre Museus, Museologia e Patrimônio. Rio de Janeiro, v. 1, n. especial 1, maio, 2006. Dossiê especial: "Museus e Público Jovem". Disponível em: <http://www.unirio.br/jovemmuseologia>. Último acesso em 15 out. 2007.

Museus e centros de ciências: um espaço de contribuição para a formação do jovem?

Maria Iloni Seibel, Paula Bonatto e
Marcelle R. N. Pereira*

RESUMO

O acesso dos jovens aos bens culturais – entre eles, os museus – é tema de interesse crescente para pesquisadores e instituições, conforme atestam estudos e debates realizados em diferentes fóruns. Este artigo busca situar o jovem no contexto da sociedade científica e tecnológica em que vive, trazendo novas exigências e desafios para a sua formação como profissional e como cidadão. Discute a contribuição dos museus e centros de ciências para a formação do jovem, apresentando algumas experiências de trabalho realizadas com este público no Museu da Vida. Partindo de objetivos e opções metodológicas diferentes, mas não excludentes, as experiências indicam que a contribuição do museu para a formação dos jovens ocorre em duas dimensões: na formação profissional – por exemplo, ao instrumentar o futuro professor para se apropriar do museu como recurso educativo a ser explorado com os seus alunos – e na educação para a cidadania, ao ampliar o seu universo científico, cultural e social, no qual o foco da experiência é o sujeito em si, como cidadão.

PALAVRAS-CHAVE

Jovens, museus e centros de ciência, formação profissional, educação para a cidadania.

ABSTRACT

Museums and Science Centers: A Space of Contribution in a Youngster's Development?
According to studies and debates held in different forums, the access that youngsters have to cultural goods, such as museums, is increasing as a theme for researchers and institutions. This article tries to situate the youngsters in the scientific and technological society context that they live, bringing new requirements and challenges to his or her professional and citizenship development. The text discusses the museums' and the science centers' contribution on the youngster's formation, presenting some work experiences that took place with this public in the Museu da Vida. When we part from different objectives and methodological options, the experiences indicate that the museum's contribution for the youngster's formation occurs in two dimensions; 1) in the professional arena – for example – while giving future teachers the tools to use the museum as an educational resource to be explored with his students; and 2) in the citizenship education area, while amplifying his scientific, cultural and social universe in which the experience is focused on the individual himself, as a citizen.

KEYWORDS

Youngsters, museums and science centers, professional formation, citizenship education.

Introdução

A discussão sobre a contribuição dos museus e centros de ciência para a formação do jovem está vinculada, entre outros fatores, às condições de acessibilidade deste jovem aos bens culturais que a sociedade disponibiliza. Cazelli,¹ ao discutir os jovens e o acesso à cultura, toma como referência a pesquisa *O perfil da Juventude Brasileira*,² que classifica o museu como uma das expressões da cultura cultivada, ao lado de ida a concertos de música clássica, balé/espetáculos de dança, teatro, cinema e biblioteca fora da escola. Para a autora, chamam a atenção os dados que mostram que 69% dos jovens pesquisados nunca visitaram um museu e que mais de 90% nunca haviam ido a um espetáculo de balé ou um concerto de música clássica. “A pesquisa confirma a baixa acessibilidade dos jovens brasileiros a eventos da cultura clássica, ratificando que, além da desigualdade material, há uma desigualdade de acesso a bens simbólicos”, afirma. Uma das conclusões do trabalho de Cazelli diz respeito

*Maria Seibel é pedagoga, mestre em Educação, servidora da Fundação Oswaldo Cruz, coordenadora do Centro de Educação em Ciência do Museu da Vida de 1995 a 2001, período que compreende a estruturação do CEC e a concepção e realização de atividades, entre elas, as relatadas neste artigo. Doutorado, em curso, no programa História e Ensino das Ciências da Terra do IGE/Unicamp, sob a orientação da professora Maria Margaret Lopes.

Paula Bonatto é bióloga, educadora, curadora da exposição permanente do Parque da Ciência do Museu da Vida/Fiocruz.

Marcelle R. N. Pereira é historiadora, educadora em Museus, atualmente compõe a diretoria da ABM – Associação Brasileira de Museologia – como diretora de comunicação social e coordena as ações da Rede de Educadores em Museus – REM.

ao fato de que, no Rio de Janeiro, jovens têm acesso a museus principalmente, por meio da escola: “[...] as escolas municipais têm um papel ativo e equalizador, particularmente relevante para os jovens cujas famílias têm menor volume de capital cultural”.³

Os museus precisam, portanto, tomar consciência de sua responsabilidade para com os jovens que os visitam, considerando que podem representar espaços de ampliação de seu universo cultural, científico e social e contribuir para que eles possam compreender a sociedade onde vivem.

Os museus chegaram ao novo século, inseridos numa sociedade impregnada pela ciência e pela tecnologia, cujos avanços transformaram as práticas e as relações sociais de produção e de comunicação, que, ao afetarem profundamente a vida individual e coletiva, impõem novos desafios e demandas para as instituições educacionais, culturais, de divulgação científica e de comunicação.

A penetração e a presença da ciência na sociedade contemporânea ocidental manifestam-se, de fato, em nossa vida cotidiana, uma vez que

[...] os objetos que utilizamos e de que estamos rodeados são produtos da técnica e, por assim dizer, estão impregnados de pensamento científico. Mas essa penetração da ciência é muitas vezes anônima, já que a maioria de nós ignora completamente os seus modos de intervenção. No entanto, é fundamentalmente por intermédio do objeto técnico que a ciência nos toca em nossa vida cotidiana.⁴

O avanço da ciência e da tecnologia manifesta-se igualmente nos sistemas macro, como os referentes, por exemplo, a transporte, energia, alimentação, saúde, ambiente etc., cujo impacto vem alterando profundamente as práticas sociais relativas, às formas de comunicação; de difusão de informações; de locomoção; de manutenção da saúde etc. O fato concreto é que os impactos da ciência e da tecnologia têm implicações sociais tanto nas relações sociais macro como na intimidade da vida técnica cotidiana.⁵ É neste sentido que Milton Santos,⁶ afirma que as dimensões políticas e éticas da supremacia da técnica do processo de globalização têm repercussões diretas sobre a vida individual e coletiva: a organização do espaço, a vida econômica, a vida cultural, as relações interpessoais e a própria subjetividade.

Neste contexto, os cidadãos e as comunidades vivem em crises e conflitos de diferentes naturezas, que evidenciam a necessidade de sua participação e seu envolvimento na resolução de questões sociocientíficas. A participação e o envolvimento do cidadão requerem, no entanto, que ele tenha informações

e conhecimento que lhe ajudem a compreender o mundo em que vive e a se posicionar diante das questões que lhe são colocadas pelo dia-a-dia.

A partir de estudos realizados sobre o sistema formal de ensino e sua relação com formação de cidadãos para o mundo científico e tecnológico, Fensham⁷ considera que os conhecimentos que o público adulto possui em relação aos temas mais atuais e relevantes resultam mais comumente da ação da divulgação científica, a partir de diferentes mídias, do que da experiência escolar. É exatamente neste ambiente de entorno que se configuram as propostas de educação não-formal e a oportunidade de renovação do papel dos museus, entre eles o Museu de Ciência. Como são voltados para a divulgação de questões científicas e tecnológicas da atualidade, e por suas características comunicacionais (recursos tecnológicos, ludicidade, etc.), estes podem atrair especialmente os jovens, que, frustrados com a escola ou não, dirigem seu olhar para seu entorno em busca de respostas, desafios, inserções, oportunidades ou divertimento. Certamente estarão procurando pelas linguagens que lhes falam mais de perto, que contenham elementos presentes em seu dia-a-dia, o que vai desde a cibernética até a música, os símbolos e as imagens presentes nos códigos que lhes são próprios. Diante desta realidade, é também papel dos museus contribuir para encontros voltados para experiências e sensações que os corpos possam sentir, admirar e comentar ao vivo, em tempo real.⁸

Martin-Barbero,⁹ ao discutir o conceito de ecossistema comunicativo, chama a atenção para a consolidação do entorno educacional difuso e descentralizado no qual estamos imersos, que difere muito do sistema educacional formal regido pela escola e pelos livros. Trata-se de espaços sociais onde diferentes saberes, vindos da cultura oral, audiovisual e letrada, estão disponíveis. Além disso, as diferentes linguagens que se propagam no modo de vida atual produzem e difundem conhecimentos que se encontram mediados por tecnologias em constante transformação, exigindo também uma adaptação nos modos de ver, ler, pensar e aprender.

Estes aspectos deverão ser considerados pelos museus ao pensarem na recepção do seu público jovem e, sobretudo, nos programas de estágio, de iniciação científica e nas outras atividades específicas que oferecem a este público.

Segundo Gil Bragança e Marta C. Lourenço,

[...] o aspecto essencial que distingue um museu/centro de ciência de outros locais de lazer que se servem da ciência e da tecnologia para obter efeitos espetaculares consiste em que aqueles, sem rejeitarem os aspectos

lúdicos da aprendizagem (antes pelo contrário), se servem deles como mais um elemento informativo e formativo face à criação de uma mentalidade científica.¹⁰

Neste sentido, afirmam que

[...] aos museus cabe a dimensão cultural da nossa tradição científica ou, como alguns afirmam, a literacia científica. Como sabemos, a virtude mais nobre de qualquer dimensão cultural – seja literária, artística ou científica – é a forma como enriquece e reveste de significado as nossas existências.¹¹

Os autores consideram ainda que

[...] a cultura científica engloba não só as conquistas, as descobertas e as invenções da ciência como, com igual importância, a forma como estas foram sendo acrescentadas, modificadas e legadas de geração em geração. Do ponto de vista cultural, é tão importante o conhecimento como evolução, bem como a sua integração na vivência cultural do chamado homem comum é uma das missões mais essenciais dos museus de ciência do século XXI.¹²

Vale ressaltar que espaços não formais de educação, entre estes os museus, são atores potenciais de políticas amplas a serem redesenhadas segundo as novas conjunturas sociais do mundo globalizado. Estas devem ser gerenciadas por novas parcerias entre as instituições e a sociedade civil organizada prevendo espaços de negociações de conflitos sociais e de oportunidades alternativas de inclusão, contribuindo para a formação de jovens cidadãos.

A educação ganha importância na era da globalização porque o elevado grau de competitividade ampliou a demanda por conhecimentos e informação. Entretanto, a diferença entre hoje e ontem não é apenas no aumento da demanda, mas quanto à qualidade e ao tipo de educação a ser oferecida. [...] a fragmentação das fronteiras entre as nações obriga-nos a redefinir a questão da cultura. É vital que se coloque a diversidade histórica e cultural e o reconhecimento do outro como metas na formação de indivíduos enquanto cidadãos.¹³

Imersos neste contexto, temos observado em nossa prática que o papel dos museus como espaços que participam da formação de jovens profissionais está ligado ao desafio da inclusão, tanto pela possibilidade de criar alternativas para a população jovem como pela participação destes jovens na expressão da cultura científica que estamos compartilhando socialmente. Temos verificado que esta contribuição se dá nos dois sentidos, pois o museu construído cole-

tivamente com estes jovens adquire características próprias e únicas que, por sua vez, aumentam seu potencial de atração para a juventude. Esta prática e seus resultados é o que descrevemos a seguir.

Museu da Vida: especificidades e inserções

O Museu da Vida – MV foi concebido e estruturado, por uma instituição centenária de pesquisa científica, a Fundação Oswaldo Cruz – Fiocruz, que se dedica à produção e à oferta de serviços voltados para a saúde pública. O MV incorpora ao seu conteúdo a história institucional, estabelecendo como principais objetivos a divulgação científica e a educação em Ciência e em Saúde. Organiza-se em eixos temáticos diferenciados e complementares em diferentes espaços físicos do *campus* da Fiocruz, utilizando variados acervo, recursos e linguagens. Introduce a Arte/Ciência como área temática para divulgar a ciência por meio de diferentes manifestações artísticas e, sobretudo, define como diretrizes orientadoras de sua atuação a abordagem histórica e multidisciplinar dos conteúdos e informações. Estes são trabalhados de forma interativa, norteados por uma perspectiva pedagógica construtivista, que orienta também a formulação, o desenvolvimento e a avaliação das atividades educativas realizadas.¹⁴

Com estas características, o MV conta, necessariamente, com equipes diversificadas, formadas por profissionais oriundos das mais diferentes áreas de conhecimento como: Biologia, Física, Química, História, Museologia, Pedagogia, Sociologia, Psicologia, Design, Artes Cênicas, Comunicação, Arquitetura, Engenharia, Administração, Informática etc. Atende aos seus visitantes em quatro espaços temáticos a partir de seu Centro de Recepção: o Parque da Ciência, que enfoca a energia, a comunicação e a organização da vida; a Biodescoberta, que aborda a biodiversidade, a evolução e a reprodução dos seres vivos; o espaço Ciência em Cena, que explora a relação entre Arte e Ciência, por meio de linguagens como teatro e o vídeo, enfocando também a percepção humana; e o Castelo Mourisco, que trata da História da Fiocruz e da Saúde Pública no Brasil.

Assim, o MV representa um espaço ímpar e privilegiado para possibilitar experiências importantes para o jovem em formação, considerando que, para entrar no mercado de trabalho do mundo globalizado, ele deve ter uma formação básica generalista, que lhe permita, rapidamente, apropriar-se de instrumentais variados, necessários para desempenhar novas e diversas funções que surgem no cenário científico e tecnológico onde vive. Representa também

um espaço de contribuição para a formação de profissionais voltados para o sistema de ensino de nível médio e superior. Neste sentido, o MV oferece programas ou atividades com o objetivo de instrumentalizar o futuro professor para se apropriar do museu como recurso educativo a ser explorado com os seus alunos e estendido à prática da sala de aula. Pode também propiciar experiências e atividades voltadas para a ampliação do seu universo científico, cultural e social, tendo como foco da experiência o sujeito em si, como cidadão. Trata-se de objetivos e opções metodológicas diferentes, mas que não são necessariamente excludentes. Exemplificamos a seguir estas opções, a partir de experiências que o MV vem acumulando há alguns anos.

1) “Museu da Vida/Fiocruz: uma contribuição para a educação formal?”

O Centro de Educação em Ciência – CEC, responsável pela dimensão educativa do Museu, com o objetivo de operacionalizar e avaliar a proposta pedagógica formulada elaborou um conjunto de atividades constituído pelo minicurso Ciência e História através de Diferentes Linguagens, de 15 horas, e as oficinas O Tempo e sua Relação com o Cotidiano e a Ciência; Códigos Numéricos, Propriedades Gerais e Específicas, Funções e Cotidiano; e Ciência & Tecnologia nas Formas de Produzir Iluminação, cada uma com três horas de duração. Essas atividades, cuja finalidade é proporcionar aos participantes uma oportunidade de discutir as relações entre ciência e sociedade em uma perspectiva histórica, foram concebidas tendo como base recursos disponíveis no museu, tais como: patrimônio histórico, painéis, a peça teatral *Galileo, o mensageiro das estrelas*, o Jardim dos Códigos,¹⁵ o acervo videográfico etc.

Participaram do minicurso e das oficinas 209 professores e alunos de cursos de formação, cujos grupos que constituíram o universo da pesquisa foram formados pelas próprias instituições envolvidas, em articulação com o MV, quais sejam: Faculdade de Formação de Professores da Uerj – São Gonçalo (Literatura), Faculdade de Educação da Baixada Fluminense – Uerj, Duque de Caxias (Curso de Pedagogia para Professores de 1ª a 4ª série), UFRRJ e Colégio Estadual Barão de Mauá – Xerém (2º grau e curso Normal).

A dinâmica adotada nas cinco sessões do minicurso e nas oficinas traduz-se em três momentos fundamentais:

- a apresentação do conteúdo/informações por meio de vivências estimuladas e de diferentes recursos e linguagens;
- a discussão do conteúdo apresentado, utilizando estratégias diferen-

ciadas, o que permite que o professor/aluno expresse suas opiniões, seus sentimentos e emoções, bem como o conhecimento que possui em relação ao conteúdo em questão, além de oferecer a oportunidade de manifestar suas dúvidas, formular perguntas e novas questões;

- a avaliação como momento de objetivação e sistematização do conteúdo apresentado e do impacto por ele produzido, realizada de forma individual ou em pequenos grupos.

Por opção metodológica, a prática, as condições de trabalho e de salário do professor/aluno foram colocadas entre parênteses, fazendo-o sentir-se em um clima de tranquilidade e liberdade, com direito à expressão, à informação e ao esclarecimento do especialista.

Assim, criam-se condições objetivas para uma experiência de aprendizagem inovadora e significativa, na qual o professor/aluno redescobre o prazer de aprender, amplia sua visão, modifica sua auto-estima ao se sentir valorizado enquanto cidadão e profissional da educação, o que contribui para a construção de sua autonomia intelectual.¹⁶

A tarefa a que nos propusemos, realizar uma intervenção pedagógica e construir conhecimento sobre seus resultados, fundamenta-se em dois pressupostos articulados: em primeiro lugar, o museu pode ser um *locus* privilegiado para o futuro professor, coletivamente, realimentar e ampliar sua inserção no mundo da cultura e, em segundo lugar, a experiência deve ser vivenciada como destinada a ele – participante – para depois ser ou não incorporada a sua prática pedagógica sem cobranças, mas de acordo com a sua opção.¹⁷

2) Estágio Curricular: MV/Instituto Metodista Bennett

Com o objetivo de contribuir para a formação teórico/prática dos estudantes do Curso de Formação de Professores, instrumentalizando-os para a atuação em educação em Ciência, em Educação Não Formal e/ou Sistema de Ensino, o CEC organizou um programa de estágio para um grupo de normalistas do Bennett, que cursavam a disciplina Didática. A professora responsável se fez presente no Museu, em alguns momentos fundamentais do processo. Este estágio foi realizado de março a dezembro de 2001, com uma carga horária de oito horas semanais, cujo programa foi estruturado por módulos.

No primeiro módulo, desenvolvido e coordenado pelo CEC, o grupo obteve uma visão geral da Fiocruz e do MV e participou de atividades. A dinâmica delas

propiciou que explicitassem suas concepções de ciência, que foram registradas, visando à retomada e à reflexão sobre elas no decorrer do estágio.

O segundo módulo, desenvolvido nos espaços de exposição e coordenado pelo CEC, teve como objetivo identificar e conhecer a temática dos espaços, conteúdos e atividades desenvolvidas. Os participantes fizeram um rodízio nos diferentes espaços, registrando suas observações atentando para: temas trabalhados; recursos utilizados e forma de trabalhar os temas; e a reação do público visitante. Essas observações foram sistematizadas e constituíram material para reflexão e aprofundamento tanto nos encontros semanais como no projeto final.

O terceiro módulo, sob responsabilidade dos espaços de visitação, com acompanhamento do CEC, foi realizado de abril a dezembro de 2001, com os seguintes objetivos: propiciar o estágio prático em uma das áreas temáticas – receber visitantes, participar e desenvolver atividades especialmente para crianças a partir de 4 anos e participar de reuniões com as equipes dos espaços; e possibilitar a reflexão e o aprofundamento da experiência do estágio mediante reuniões, oficinas multidisciplinares sobre construtivismo, participação em reuniões com o circuito de visitação e visita a outros museus. A avaliação final constou também de um trabalho/projeto de cada um dos participantes, considerando a etapa de escolarização e sua inserção nos espaços.

O acompanhamento se deu a partir de duas estratégias: a articulação sistemática com os responsáveis pelos estagiários nos espaços para discutir o processo em andamento e encontros semanais do CEC com o grupo para avaliação da experiência, das atividades específicas e para o aprofundamento do significado e do sentido de conceitos considerados fundamentais para atuação junto a museus. Entre estes conceitos estão: ciência, museu de ciência, divulgação científica, educação, saúde, interatividade, interação, linguagens, recursos, mediação, relação museu-escola etc. As atividades realizadas foram: oficinas, palestra e debates sobre museus e centros de ciência como espaços de educação não formal e sua relação com a educação formal; visita a duas exposições, analisando o potencial educativo e comunicativo de diferentes recursos e linguagens nelas utilizados; vivências de situação de visitante nos espaços com uma visão crítica sobre o acervo e a atuação da equipe; discussão sobre a importância do estético e do lúdico na experiência museal, e sistematização e organização das principais questões e informações que surgiram no decorrer do processo e que contribuíram para elaboração do projeto final. Este

projeto consistiu na elaboração de uma atividade a ser executada no Museu, buscando aplicar a ferramenta metodológica da proposta pedagógica do CEC, que considera: os *objetivos* a serem alcançados pela atividade, o *conceito/conteúdo* a ser trabalhado, os *sujeitos* participantes, o *contexto* em que a atividade se realiza e sua *duração*.

Entendemos que esta experiência representou um esforço de contribuir para a superação das dificuldades do futuro professor de se apropriar do museu como recurso educativo, “que, no decorrer do seu processo de formação, recebe pouca informação, orientação e subsídios relativos às possibilidades educativas que oferecem os espaços extra-escolares, entre eles, o museu”.¹⁸ É coerente também, com a preocupação de Talboys,¹⁹ que, ao falar das dificuldades do professor, afirma que os cursos de formação inicial representam o momento ideal para a aquisição das habilidades básicas necessárias, considerando que os recursos disponíveis no museu podem ser facilmente relacionados e integrados aos estudos relativos ao desenvolvimento infantil, à Psicologia e Sociologia da Aprendizagem, a teorias da Educação etc. e recomenda aos cursos de formação que incorporem os museus como espaços de formação dos alunos, futuros professores.

Estágio curricular

Aos jovens universitários, o Museu oferece um programa de estágio curricular/iniciação científica para atendimento ao público e acompanhamento de pesquisas pontuais.²⁰ Em coerência com suas especificidades, o Museu da Vida possibilita a absorção de jovens oriundos de diferentes áreas do conhecimento e que são inseridos nos diferentes espaços de visitação e nas demais instâncias de sua estrutura.

Considerando as diretrizes orientadoras do MV que preconizam a abordagem histórica e multidisciplinar dos temas científicos apresentadas, para o jovem, a oportunidade de participar de um processo desenvolvido por equipes com profissionais de diversas áreas representa uma oportunidade de ampliar seu universo científico e cultural e de contribuir para a superação de uma formação fragmentada e compartimentalizada que ainda persiste nos cursos universitários.

Durante os estágios curriculares no Museu da Vida, jovens de áreas como Biologia, Física, História, Geografia, Pedagogia, entre outras, têm a oportunidade de aprofundar conhecimentos que são oferecidos ao público a partir da

mediação humana na visita a exposições. No Parque da Ciência, por exemplo, um estagiário tem a responsabilidade de aprender os principais conceitos da exposição para transmiti-los ao público por meio de atividades interativas, como jogos e desafios que são apresentados durante as visitas. Em horários complementares, este jovem aprende a trabalhar na manutenção de exposições interativas, o que envolve o cultivo de acervos vivos (microrganismos), a preparação de experimentos, a concepção de materiais gráficos e outros. Alguns têm a oportunidade de vivenciar práticas de laboratórios junto a cientistas da Fiocruz, com parcerias que nossa equipe tem o cuidado de manter. Estas atividades possibilitam o aprendizado sobre o preparo de lâminas de insetos, ou de tecidos de mamíferos, para serem observadas ao microscópio como parte de nosso acervo. Os relatos destes jovens têm expressado seu reconhecimento diante da oportunidade de adquirir conhecimentos complexos, como a flexibilidade para o atendimento a públicos variados no contexto da sensibilização para questões da ciência e aprendizados variados ao lado de cientistas que desenvolvem pesquisas diversas. Seus trabalhos de monografia de conclusão de curso expressam muitas vezes a qualidade deste aprendizado. Entre elas podemos citar as pesquisas para a construção de um manual de experimentos de químicas para museus e um jogo didático sobre animais peçonhentos, resultados da vivência da parceria museu-escola na formação nossos estagiários.

Curso de Formação de Monitores

Para os alunos do ensino médio, o Museu da Vida oferece o Curso de Monitores para Museus e Centros de Ciências,²¹ visando a formação e capacitação para atuação na recepção do público de museus e centros de ciência. Os jovens participantes vivem em situação de vulnerabilidade social, em comunidades marcadas pela guerra e pelo controle do narcotráfico. Este programa investe na formação profissional em uma área que apenas começa a ser percebida como um potencial para o mercado de trabalho. O curso é direcionado para alunos do ensino médio da rede pública, com idades entre 16 e 21 anos.

Fórum Ciência e Sociedade

O Fórum Ciência e Sociedade é um espaço para diálogos e reflexões, no qual os jovens de escolas públicas podem discutir com pesquisadores temas relacionados à ciência. O Fórum é um projeto desenvolvido pelo Centro de Educação em Ciências desde 2002,²² destinado a jovens de ensino médio de

escolas públicas, abordando temas relacionados à saúde e ao ambiente. O Fórum traz para debate preocupações e reflexões da comunidade escolar sobre pesquisas contemporâneas e as compartilha com pesquisadores, gestores de instituições de pesquisa e profissionais ligados à divulgação científica.²³

Considerações finais

As experiências apresentadas acima indicam o grande potencial que os museus e centros de ciência possuem para contribuir com a formação dos jovens. Essa contribuição pode se dar pelo acesso dos jovens tanto à cultura científica, proporcionada pelas visitas e atividades oferecidas, como a uma perspectiva profissional, caso dos cursos e estágios curriculares.

A grande maioria dos museus oferece estágios para jovens estudantes de diferentes áreas de conhecimento. É fundamental, no entanto, que essas instituições tenham consciência da importância do seu papel na formação desses jovens e que estabeleçam uma política norteadora dos programas de estágio, capaz de integrar teoria e prática, ação e reflexão. Esse processo implica necessariamente o envolvimento dos profissionais do museu na discussão, a elaboração de um programa de estágio e a definição das suas estratégias de realização, acompanhamento e avaliação.

É importante considerar que, sem essa política e a despeito da carência de profissionais nos museus, o jovem corre o risco de se tornar apenas uma força de trabalho necessária ao seu funcionamento, perdendo a oportunidade de aproveitar, explorar e incorporar o potencial educativo que ele oferece.

Um outro aspecto a ser considerado pelos museus que oferecem estágios curriculares é o potencial de articulação e cooperação entre o museu e a universidade. Essa articulação pode contribuir para a reflexão sobre a formação do jovem nos espaços não formais de educação e também para a produção de pesquisas referentes a este processo.

Notas

1. CAZELLI, Sibeles. *Ciência, cultura, museus, jovens e escolas: quais as relações?* Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Departamento de Educação/PUC-Rio, 2005.
2. "Trata-se de uma iniciativa do Projeto Juventude/Instituto Cidadania, com a parceria do Instituto de Hospitalidade e do Sebrae. Foi realizada sob a responsabilidade técnica da Criterium Assessoria em Pesquisas, retomando e ampliando temas e questões investigadas em outubro de 1999 pela Fundação Perseu Abramo. Entre novembro e dezembro de 2003, foram entrevistados 3.501 jovens de 15 a 24

- anos, de ambos os sexos e de todos os segmentos sociais, em 198 municípios, estratificados por localização geográfica (capital e interior, áreas urbanas e rurais) e perfis de porte (pequenos, médios e grandes) contemplando 25 estados do país, mais o Distrito Federal" (ABRAMO, Helena Wendel; BRANCO, Pedro Paulo Martoni (orgs.). *Retratos da juventude brasileira: análise de uma pesquisa nacional*. Apud CAZELLI, Sibeles. *Ciência... Op. cit.* p. 34).
3. Idem. p. 206.
4. GRANGER, Gilles Gaston. *Ciência e as ciências*. São Paulo: Unesp, 1994.
5. GOUVEIA, Guaracira. *A divulgação científica para crianças: o caso da ciência hoje para crianças*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Departamento de Educação/UFRJ, 2000.
6. SANTOS, M. *Por uma outra globalização do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
7. FESHM, P. J. School Science and Public Understanding of Science. *International Journal of Science Education*, v. 21, n. 7, p. 733-763, 1999.
8. PEREIRA, Marcelle et al. Jovens no museu da vida Fiocruz: reflexões e experiências. *Revista Eletrônica Jovem Museologia: estudos sobre museus, Museologia e patrimônio*. Ano 1, nº especial, 1º mai. 2006. Disponível em: <http://www.unirio.br/jovemmuseologia>. Último acesso em 24 set. 2007.
9. MARTIN-BARBERO, Jesús. Jóvenes: Comunicación e Identidad. *Pensar Iberoamérica – Revista Cultura*. Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura y Educación, n. 0, fev. 2002.
10. BRAGANÇA, Gil; LOURENÇO, Marta C. Que cultura para o século XXI? O papel essencial dos museus de Ciência e Técnica. *VI Reunião da Red-Pop*, Rio de Janeiro, 1999 [CD-Rom]. N. da R.: Red-Pop é uma rede interativa que reúne centros, museus e programas de popularização e divulgação de Ciência e Tecnologia na América Latina e no Caribe.
11. Ibidem.
12. Ibidem.
13. GOHN, Maria da Glória. *Educação não formal e cultura política – impactos sobre o associativismo do terceiro setor*. São Paulo: Cortez, 2001.
14. SEIBEL, M. Iloni. Centro de Educação em Ciência do Museu da Vida: atribuições, experiência e dinâmica de funcionamento. In: CRESTANA, Silvério (coord.). *Educação para a Ciência: Curso para Treinamento em Centros e Museus de Ciência*. São Paulo: Editora da Física, 2002.
15. Trata-se de um dos ambientes que integram a área externa do Parque da Ciência, explorando o tema da comunicação (N. da R.).
16. SEIBEL, M. Iloni. O papel da dinâmica em atividades de Educação Continuada de professores em museus. *VI Reunião da Red-Pop*, Rio de Janeiro, 1999.
17. BAETA, A.M. et al. *Museu da Vida/Fiocruz: uma contribuição para a educação formal?* Rio de Janeiro: Fiocruz (relatório de pesquisa), 1999. p. 29.

18. LOPES, M. I. A favor da desescolarização dos museus. *Educação e Sociedade*, n. 40, dez.1991.
19. TALBOYS, Graeme K. *Using Museums as an Educational Resource: an Introductory Handbook for Students and Teachers*. Ashgate, 1996.
20. Programa coordenado pelo Centro de Educação em Ciência, atualmente sob responsabilidade de Suzi Aguiar.
21. O Curso de Monitores é um programa realizado desde 1999 pelo Centro de Educação em Ciências da Fiocruz, coordenado por Isabel Aparecida Mendes.
22. O Fórum Ciência e Sociedade é um programa também desenvolvido pelo Museu da Vida e atualmente é coordenado, em Brasília, por Luciana Sepúlveda e, no Rio de Janeiro, por Vânia Rocha.
23. PEREIRA, Marcelle et al. Jovens... *Op. cit.*

Arruando pelos lugares: as excursões históricas e de Educação Patrimonial

Alexandre Rômulo A. de Amorim*

RESUMO

Este artigo pretende apresentar uma visão sobre um trabalho de Educação Patrimonial, discutindo suas várias perspectivas. Ele é preferencialmente voltado para a escola e tem como referência a cidade de Olinda. O seu sentido é de construir uma percepção da diversidade cultural existente e provocar, a partir da apreensão do conhecimento sobre esse patrimônio, um movimento que nos permita sair da sua contemplação para sua apropriação e seu usufruto, condição essencial para a construção das nossas referências identitárias.

PALAVRAS-CHAVE

Cultura, patrimônio, Educação Patrimonial, ensino de História, identidade.

ABSTRACT

Historical Excursions and Heritage Education


This article intends to present a vision on a work of Patrimonial Education, discussing its several perspectives, focusing on schools and using Olinda as the reference city. Its purpose is to build a perception of the cultural diversity that exists among us and provoke, departing from the knowledge on that heritage, the ability to move from contemplation to one of use and appropriation, essential conditions for the construction of identity references.

KEYWORDS

Culture, patrimony, heritage education, History education, identity.

Esse conjunto de coisas estéticas, como a cor, o ritmo, as construções, vai dando um gosto, um apuro, um entendimento da importância, da necessidade da preservação, da continuidade ou até da mudança [...]. Pois tem coisa do passado que precisa ser modificada mesmo, pois patrimônio não é sinônimo de coisas velhas, que tá [sic] lá imutável, que não tem vida. Não! Ela é uma vida do passado, mas essa vida do passado se constrói com as novidades do tempo contemporâneo. Então, ela muda. O Palácio do Governo construído hoje não seria o mesmo do que foi construído no século XIX. Mas o que seria esse palácio de hoje? O que ele agregaria para ser o hoje e não o passado? Ou, o que o passado pode contribuir com o hoje, de percepção de linha de tempo, de linha estética, um universo enorme. Eu mesmo trabalho com arte e a gente está muito mais aberto para a questão da beleza, do gosto estético, dos sabores.

Professor Bloco de Rual

 depoimento acima transcrito é de um professor e nos coloca diante de alguns aspectos que apontam para a estreita relação que há entre o conhecimento histórico e o nosso patrimônio. Aspectos que se tornam relevantes quando problematizamos esta relação na perspectiva de uma ação coletiva que vai da observação para a apropriação dos nossos bens culturais, em sua singularidade e diversidade, considerando seus espaços e suas temporalidades.

Olhar para esse patrimônio é, portanto, procurar entender as manifestações em seu sentido maior, ou seja, compreender como estas representações caracterizam uma determinada forma de viver do homem, em um lugar, num determinado período, de modo a explicitar a diversidade dessa sociedade, expressá-la nos seus bens culturais, seus saberes e modos de fazer. É a partir disso que conquistamos representatividade para nos afirmarmos, por exemplo, como recifenses, pernambucanos, nordestinos, brasileiros.

Olhar que precisa ser trabalhado para ver os bens culturais e interagir com eles, uma vez que estão carregados de símbolos quem expressam valores

*Professor da Especialização do Ensino de História da Universidade Federal Rural de Pernambuco – UFRPE e da Faculdade de Ciências Humanas de Olinda – Facho. Mestre em Educação. Gerente do Museu de Arte Popular (Prefeitura da Cidade do Recife).

dessa diversidade de vidas. Um trabalho educativo com o patrimônio possibilitará à população desenvolver esse olhar, para implementar ações que lhes possibilite essa observação e apropriação dos bens culturais como elementos de formação de seu patrimônio e de sua identidade cultural.

Este artigo busca apresentar estas idéias e as relações que podemos estabelecer entre o patrimônio e sua ação educativa com o Ensino de História. Ao final, vai promover uma caminhada virtual por alguns lugares de Olinda, numa tentativa de exemplificar um trabalho de Educação Patrimonial e as possibilidades que este apresenta.

Pretende-se explicitar as possíveis relações existentes na formação do dito Patrimônio Cultural da Humanidade com os bens culturais que compõem a cidade, frente a diversidade de suas referências identitárias. Quais as relações que fazem com que determinada visão de patrimônio seja preponderante em detrimento de outras, fruto de um sistema de produção e consumo cultural e das suas formas de transmissão e desenvolvimento cultural?

Podemos percorrer o Sítio Histórico de Olinda guiados por um senso comum que nos diz que esse lugar muito importante, pelo fato de ser histórico. Trata-se de uma História que está representada nas suas igrejas e no Casario, encravados em sete colinas, numa paisagem exuberante, com o mar à sua frente e Recife ao seu lado. Mas podemos ainda ver outros aspectos de Olinda, que vão além do que está ofertado e consagrado como referência cultural da cidade e manter uma relação dialogal com diversos outros bens culturais, de forma a percebermos sua diversidade cultural, que vai além de pedra e cal.

Antes que possamos cair na tentação de eleger um comportamento como melhor do que o outro, vamos justificar esta diferença pela existência do capital cultural de um indivíduo ou de uma comunidade. Este é construído e constituído em função da formação desses indivíduos e comunidades na sociedade, do modo de compreender e de interagir com o mundo, o que leva a formular um certo nível de relacionamento com os locais, pessoas e valores com os quais se interage, num determinado tempo e espaço.²

Nesse sentido, sendo as pessoas indivíduos possuidores de uma historicidade, podemos afirmar existir um capital cultural em Olinda que revela expressões diversas da cultura que simbolizam a formação e a prática social desses indivíduos. Ao falarmos de Olinda como a capital da cultura, é preciso ter o cuidado de não impormos às pessoas um determinado grupo de bens culturais como sendo a expressão cultural da cidade, em detrimento de outros

diversos bens existentes, que refletem diversos valores e são referências para outros grupos sociais da cidade.

Devemos considerar, quando interagimos com o bem cultural, que ele é parte integrante dos sistemas simbólicos de um grupo social e que deve ser percebido como instrumento de conhecimento e de comunicação, com sua historicidade e sua espacialidade.³

Outro aspecto a ser considerado quanto à pretensa universalidade desse patrimônio, para que seja apropriado pela humanidade, sustenta-se na percepção de que esse patrimônio expressa uma certa maneira de viver de um povo, que se ergueu naquele determinado tempo e lugar. Patrimônio que provoca no olhar estrangeiro uma certa familiaridade com a cultura erigida no seu território.

Estas primeiras palavras se apresentam como uma provocação para pensarmos sobre os significados e propósitos que foram atribuídos e que atribuímos ao patrimônio, seja ele em sua natureza Histórica e Artística, seja ele em sua natureza Cultural, Ambiental, Etnográfica, Arqueológica ou Imaterial. Para pensarmos sobre: de que sociedade(s) falamos? Que sociedade(s) queremos? Qual podemos construir? A das bruxas em detrimento da dos sacis? É possível convivermos todos, sacis e bruxas? Que possibilidades um trabalho de Educação Patrimonial pode criar para estas discussões?

Estas palavras carregam um desafio e nos convidam a trabalharmos o patrimônio em uma perspectiva educativa, entendida para além da educação formal e curricular, sempre considerando que:

Os bens reunidos na História, por cada sociedade, não pertencem realmente a todos, mesmo que formalmente pareçam ser de todos e estejam disponíveis para que todos os usem [...]. As desigualdades em sua formação e apropriação exigem estudá-lo também como espaço de luta material e simbólica entre as classes, as etnias e grupos.⁴

Olhares sobre um trabalho entre a História e o patrimônio e a Educação Patrimonial

Esta proposta de interpretação sobre o patrimônio cultural de Olinda que acabo de apresentar é resultante do desenvolvimento de um trabalho de pesquisa⁵ sobre o ensino de História, relacionado com o patrimônio, em um trabalho voltado para a Formação do Professor e para a Educação Patrimonial, o qual, ultimamente, vem se ampliando para estudos sobre Cultura.

Nesse sentido, oferecemos o texto de Guillermo Batalha, citado por Horta, como um ponto de partida para uma reflexão sobre o sentido da compreensão dessa relação.

Se nosso patrimônio cultural tem um sentido, se existe alguma razão inegável para preservá-lo e enriquecê-lo, este sentido e esta razão deverão ser arma insubstituível que nos permita enfrentar a última batalha de nossa total descolonização [...] devemos liberar o pensamento latino-americano, ser capazes de imaginar e de construir um futuro próximo, romper os laços e quebrar nossos óculos opacos de míopes, dar livre curso à nossa autêntica criatividade [...] nesse esforço não podemos contar senão sobre nossa própria decisão e sobre o patrimônio cultural que herdamos e que renovamos quotidianamente...⁶

Consideramos que a ação educativa do professor de História está relacionada com o enfrentamento existente entre o valor que ele atribui ao conhecimento formal e o sentido da sua prática. Nesse sentido, queremos chamar a atenção para o que aponta esta pesquisa por nós desenvolvida, quanto à amplitude que esta postura alcança, quando a relacionamos com as práticas pedagógicas tradicionalistas e consideramos as diversas naturezas do patrimônio, não restringindo nosso olhar aos seus primeiros sentidos, o histórico e o artístico.

A compreensão ampliada sobre o patrimônio possibilitará ao professor exercer uma prática pedagógica direcionada para a construção do conhecimento histórico, pelo aluno, numa perspectiva interdisciplinar, considerando os vários atores sociais e seus embates.

Trata-se de um conhecimento cuja formação direciona a ação educativa para construção da cidadania social, entendida como um conjunto de direitos que vai além dos direitos jurídicos e políticos, e que é exercida numa perspectiva dialética.

Cidadão, em sua dimensão dialética, um sujeito histórico e ativo na cena política, reivindicador e provocador da mutação e transformação do social, envolto nas relações de força que comandam a historicidade das nossas vidas, um sujeito com direito à produção cultural, ao acesso aos bens culturais, à participação nos processo decisórios que envolvam a política cultural do país, no sentido de garantir o direito à memória histórica.⁷

Esse modo de perceber e tratar o patrimônio objetiva levar o aluno à apreensão e ao entendimento de que o conhecimento histórico é de natu-

reza processual, o que possibilita relacioná-lo às problemáticas atuais e pode conferir significado aos seus estudos e aos conteúdos escolares.

Partindo dessas premissas, entendemos que o papel da Educação Patrimonial se relaciona intrinsecamente com a visão que se tem sobre o patrimônio, em sua natureza e função, quanto às possibilidades e intenções da sua ação educativa, a fim de que passemos da mera contemplação e do consumo para a apropriação e produção desses bens culturais, como referências da nossa construção identitária.

As referências teóricas sobre a Educação Patrimonial passaram a enfatizar a importância da apropriação de conhecimentos sobre o patrimônio, com o objetivo de identificar e estudar o que Nora⁸ chama de “lugares da memória”, estruturadores da construção identitária do patrimônio das comunidades.

Consideramos que, para se realizar um trabalho de Educação Patrimonial, é necessário considerar que o patrimônio é a expressão de uma representação social, como se fosse um índice da sociedade. Ou seja, a Educação Patrimonial possibilita apresentar e compreender as várias faces constitutivas do patrimônio cultural, estabelecendo as possíveis relações com os modos de vida de um povo. Possibilita revelar sua cultura, e o patrimônio deve ser percebido como expressão de uma memória, que reflete as mudanças e permanências daquele povo.

Nessa perspectiva, torna-se necessário compreender o patrimônio numa perspectiva crítica, da desconstrução do seu discurso visual, oral e/ou escrito. Para isso, é necessário considerar que o patrimônio expressa uma memória, entendida como uma seleção que um grupo social fez para exaltar seu modo de vida ou para que se lembre de algum fato e de seus personagens. É preciso considerar que o patrimônio expressa o que é significativo para o seu grupo produtor, inclusive porque nem tudo que é registrado sempre aparece ou porque o que desperta o interesse do seu conhecimento carrega uma historicidade.

O papel da Educação patrimonial é o de possibilitar o acesso aos bens culturais, não só na perspectiva do seu consumo como uma forma de enriquecimento cultural, mas como instrumento que permita às populações conhecerem as suas mais legítimas produções culturais, reconhecerem-se e sentirem a necessidade de vivenciá-las.⁹

Educação Patrimonial que deve ser entendida na perspectiva da herança e da transmissão dos valores culturais para as comunidades:

A necessidade de preservar e transmitir às futuras gerações informações

a respeito das experiências acumuladas ao longo de séculos sobre o comportamento humano, regimes políticos e econômicos, indispensáveis para a compreensão de fenômenos que afetam a humanidade no presente e no futuro; a utilização dos bens culturais como fonte de deleite e lazer; a necessidade do homem manter-se ligado aos seus antepassados ou apegar-se a tradições que remontem a épocas de engrandecimento espiritual ou material da humanidade.¹⁰

A Educação Patrimonial¹¹ deve ser um trabalho direcionado para a compreensão do significado das coisas, de modo a possibilitar o desvelamento do “texto cultural” que o patrimônio representa, por meio dos seus signos e possíveis significados, visando habilitar as pessoas para uma leitura de mundo.

Leitura que necessita de uma alfabetização cultural, na medida em que deve possibilitar desvelar estes signos, já que eles expressam e trazem inscritos, em si, mensagens com diferentes significados para cada um que as lê, em função do lugar, do tempo e das experiências que cada um de nós carrega. Signos que permitem aflorar uma série de conhecimentos sobre as relações sociais que produzem tais mensagens.

Alfabetização cultural que possibilita aos indivíduos o conhecimento das condições de sua existência, partindo das conexões que cada um deles conseguiria estabelecer por meio de sua práxis, ou seja:

O patrimônio cultural de um grupo são as palavras – concretas ou não, verbais ou visuais, tangíveis ou intangíveis, com as quais este grupo escreve, compõe e manifesta o seu texto cultural. Um texto que exprime, revela, manifesta este patrimônio, e que nos permite perceber o perfil, a configuração, a identidade deste grupo.¹²

Um trabalho pedagógico que visa estabelecer as relações existentes entre a *memória, identidade e cidadania*:

Trabalho de ativação da memória social, recuperando conexões e tramas perdidas [...] promovendo a apropriação pelas comunidades de sua herança cultural, resgatando ou reforçando a auto-estima e a capacidade de identificação dos valores culturais.¹³

As possibilidades de um trabalho de Educação Patrimonial

O que é isso? Eu não sei. Eu trabalho há quase 30 anos com História e não sei o que é isso. [...] Idéia eu faço. Educação patrimonial é educar

para manter, preservar [...], bens materiais e não-materiais de uma civilização. Seria isso? ¹⁴

As palavras acima expressam um certo distanciamento dos professores de História acerca das questões relativas ao patrimônio, ao mesmo tempo em que mostra existir um germe para o desenvolvimento de um trabalho de Educação Patrimonial.

Trabalho que pode levar, por meio de ações educativas, os indivíduos ao usufruto e à apropriação dos seus bens culturais, a partir da vivência direta, quando da compreensão e apreensão dos seus valores, pela reflexão sobre o papel do patrimônio cultural na construção da nossa identidade.

O que falta, portanto, é um esclarecimento para a população sobre a importância do seu patrimônio e isso nos leva a uma deseducação coletiva quanto ao conhecimento, à valorização e à preservação.¹⁵

Este desconhecimento acontece pela falta de uma ação educativa que leve os indivíduos e seus grupos sociais ao reconhecimento identitário desse patrimônio, inclusive pela explicitação da diversidade cultural que existe como decorrência de uma política cultural que “preservou a Casa-Grande, as Igrejas Barrocas, os Fortes, a Casa de Câmara e Cadeia, como referenciais de nossa identidade histórico-cultural e relegou ao esquecimento as Senzalas, os Cortiços e as Vilas Operárias”.¹⁶

Essa deseducação é fruto, também, da dissociação que se estabeleceu entre a população e os bens culturais que “merecem” ser preservados e cultuados, presentes nas edificações antigas das cidades, nos objetos dos museus e nas artes plásticas que freqüentam as pinacotecas e galerias. Bens que não possuem laços identitários com a população, uma vez que não representam sua maneira de ser e viver.

Para o povo, há, pois, um sentimento de alienação, como se sua própria cultura não fosse, de modo algum, relevante ou digna de atenção. [...] É comum que os grupos dominantes usem seu poder para promover seu próprio patrimônio, minimizando ou mesmo negando a importância dos grupos subordinados, ao forjar uma identidade nacional à sua própria imagem, mas o grau de separação entre os setores superiores e inferiores da sociedade não é, em geral, tão marcado quanto no Brasil. Neste contexto, não é de surpreender que o povo não preste muito atenção à proteção cultural, sentida como se fora estrangeira, não relacionada à sua realidade.¹⁷

É necessário um trabalho educativo que promova a elucidação nas

comunidades quanto à natureza e ao valor dos seus bens culturais e naturais, a fim de que se possa conhecê-los e promover a construção das suas memórias, possibilitando-lhes a afirmação das suas identidades. Elucidação necessária para o entendimento, o reconhecimento e a valorização do que somos e como somos, seja na profissão que exercemos, seja nos costumes, hábitos e crenças que praticamos.

Este trabalho frutificará na medida em que se construírem as condições para a aquisição de conhecimentos, ou seja, quando soubermos o que nos cabe na sociedade, como indivíduos e como um ser coletivo: “[...] o que preocupa não é o que vão conhecer, desconhecendo. O que preocupa é o modo e o porquê se puseram a caminho do conhecer”.¹⁸

É necessário compreender qual é a importância de se preservar o que é considerado como “coisas velhas” e “ultrapassadas”, que nada têm a ver com a nossa vida atual. É necessário ir além da dimensão valorativa e preservacionista, a fim de se conhecer as diversas possibilidades que a Educação Patrimonial pode oferecer para a melhoria do ensino e da aprendizagem do conhecimento histórico.

Assim, a Educação Patrimonial procura entender o significado do patrimônio, ou seja, busca entender como um povo viveu e vive, deseja ver e sentir, concretamente, como foi e como é esta maneira de viver. Educar, nessa perspectiva, é buscar nas lições do passado uma compreensão para as necessidades que levaram os seres humanos a construírem essas diferentes vivências até o presente momento.

O valor da Educação Patrimonial está em possibilitar a alfabetização do olhar sobre a cultura que se procura conhecer para entender. Por isso, esta ação deve estar voltada para o desenvolvimento das habilidades e capacidades, a fim de que esta leitura tenha um caráter histórico e sociocultural do mundo. Pois seu sentido é o de entender o porquê dessa construção, quem a construiu, quando e de que maneira foi construída, como foi utilizada, o que aconteceu neste local, por que tem esta forma, que heranças do passado chegaram ao presente, que influências possuem sobre nosso modo de viver, o que mudou neste local, como foi e é viver neste local.

A Educação Patrimonial permite ver que os conhecimentos estão retratados nas construções civis, religiosas e militares, nas expressões artísticas, como as fotografias, as esculturas, pinturas e grafites, bem como nas manifestações populares.

Bens culturais que traduzem uma série de artefatos construídos pelos seres humanos voltados para a subsistência, ou que podem ser observados como representação e celebração desse povo em um tempo e em um lugar. Além disso, expressam as manifestações diversas das crenças e valores interiores, que caracterizam uma maneira de ser, de ver e de sentir o mundo e os humanos.

A Educação Patrimonial possibilita um trabalho de sensibilização para a valorização dos espaços públicos, a partir da análise das representações dos sujeitos e seus papéis (o imaginário social) e da decodificação dos valores existentes naqueles espaços. Ela leva o aprendiz a perceber, também, as relações de dominação e poder dos grupos.

É nesse sentido que a Educação Patrimonial busca superar as perspectivas sobre a nossa ação frente ao patrimônio para além de uma atitude contemplativa e da sua preservação, na medida em que relaciona os estudos desses bens com o conhecimento sócio-histórico, procurando ampliar no aluno a visão de sociedade, de forma que o patrimônio seja significativo para ele.

Assim, a Educação Patrimonial contribui para a educação do olhar sobre o patrimônio e ajuda a ver que ele é portador de sentido, que existe uma razão inegável para preservá-lo e garantir o acesso das pessoas aos bens culturais e à construção de nossa memória, a fim de sermos...

[...] capazes de imaginar e construir um futuro próximo, romper os laços e quebrar nossos óculos opacos de míopes, dar curso livre à nossa autêntica criatividade... Nesse esforço não podemos contar senão sobre a nossa própria decisão e sobre o patrimônio cultural que herdamos e que renovamos cotidianamente.¹⁹

A Educação Patrimonial pode contribuir para que a História cumpra seu papel de disciplina escolar, cujos objetivos são a compreensão e transformação social, por meio de uma aprendizagem do conteúdo deve se fazer a partir de um processo ativo de aquisição do conhecimento.

Processo que se traduz pela apropriação e valorização da herança cultural, em sua multiplicidade e pluralidade, que nos leve a percebê-la, criá-la e recriá-la, fortalecendo suas dimensões identitária e social.

Isso será possível se estabelecermos um diálogo permanente entre os diversos sujeitos, produtores e consumidores dos símbolos culturais, para além de sua perspectiva contemplativa, buscando estabelecer uma troca de conhecimentos e valores e o desvelar constante dos embates e meandros existentes, que denunciam a visão de dominador e dominado.

O intuito é o de superar uma idealização do passado como de um tempo em que as contradições e diferenças da sociedade aparecessem representadas apenas em duas categorias de indivíduos e de suas relações: os bons e maus, os certos e os errados.

É nesse sentido que se torna imprescindível a adoção de uma ação educativa voltada para a “alfabetização cultural” e para a construção do conhecimento histórico, a fim de deixarmos de percebê-la como algo marginal.

A escola, assim como outros espaços educativos, poderá promover um diálogo entre os dois discursos, o dominante e o popular, considerando as experiências produzidas de modo que os sujeitos se reconheçam e sejam reconhecidos pela sociedade. Esse diálogo deverá estabelecer uma relação significativa para o conhecimento, por meio de um trabalho de sala de aula relacionado à vida do aluno, considerando a sua experiência e possibilitando-lhe apropriar-se dela de maneira significativa.

É necessário entendermos, ainda, que, para a existência desse processo educativo, de fomento e expressão da cultura, é vital que sejam garantidas as condições para que ocorram as trocas e as interações na vida em comum. É preciso estabelecer um processo comunicativo numa linguagem comum aos seus grupos, por meio de suas idéias, seus conceitos e suas representações.

Uma última consideração importante a ser apresentada num trabalho de natureza educativa diz respeito ao amplo conhecimento do contexto em que as questões do patrimônio estão inseridas e as influências a que são suscetíveis.

Nesse sentido, é fundamental buscar compreender como se desenvolvem as relações sociais no tempo das sociedades pós-modernas, tecnológicas e globalizadas, em que a imagem ocupa um lugar central nas formulações das relações.²⁰

Há ainda que se observar um deslocamento no foco da análise cultural, que sai da esfera da produção para a esfera da recepção. Esse deslocamento faz com que as formas de representação sejam determinantes na percepção de uma dimensão do social, a partir dos circuitos do poder da qual emergem.²¹

Considerando esses aspectos, há de se abordar o patrimônio percebendo e desvelando as relações existentes entre a população e os lugares da memória que este patrimônio representa.

Os primeiros “fabricam” e selecionam o produto cultural, determinando, por meio da *mass media*, o que vai ser mostrado para ser consumido, a partir de escalas de valoração cultural desse bem; enquanto à população cabe apenas

o papel de recebê-lo e consumi-lo.

Essa prática acaba por determinar gostos, valores e normas, que são fomentados por meio da *mass media*, pelo critério da sua visibilidade, criando uma situação para a existência e validade social do bem cultural: a sua super-exposição.

Situação por demais perversa quando nos reportamos aos mecanismos dos quais a *mass media* se utiliza para definir como se dão as relações nas sociedades. Ou seja, um fato só existirá quando for escolhido para ser mostrado, e a sua “não escolha” faz que o fato não tenha existido, cria uma espécie de aniquilamento social.

Isso determina que os objetos e saberes que são consagrados o são porque foram gerados pelos grupos dominantes, ou porque estes contam com a formação necessária para compreendê-los e apreciá-los, quer dizer, controlá-los melhor.

Assim, o patrimônio, ao não ser compreendido como um processo social, contribui para alargar, ainda mais, o fosso existente entre classes sociais, o que reproduz diferenças, reforçando preconceitos e resultando, inevitavelmente, numa dificuldade para que os indivíduos se reconheçam nessas memórias e para que construam os seus laços identitários.²²

Olinda: ‘O que é que esse povo vem tanto ver nessas igrejas velhas e feias?’²³

Anualmente, milhares de pessoas visitam o Sítio Histórico de Olinda, uma vez que ela é considerada Monumento Nacional, desde 1980, e Patrimônio Cultural da Humanidade, desde 1982. Foi inscrita na “Lista do Patrimônio Mundial”, como um “bem de valor excepcional”, baseada nos seguintes critérios do Icomos:

Subsistir um conjunto das mais antigas casas e igrejas da América; o essencial do tecido urbano da cidade data do século XVIII; por reunir em suas construções, estágios significativos da História do Brasil e do continente americano”.²⁴

Quando visitamos o Sítio Histórico estamos, na realidade, percorrendo no seu arruado, em uma área de 10,4 km², que foi delimitada para preservação, os caminhos que ali se ergueram em função da vegetação, do mar, das ladeiras e das antigas trilhas indígenas.²⁵

Quando visitamos o seu patrimônio histórico e artístico, onde se encon-

tram cerca de 1.500 imóveis, em uma área tombada de 1,2 km², devemos voltar nossos sentidos para compreender que a pujança desse patrimônio é uma expressão de um lugar que foi a sede da Capitania de Pernambuco, símbolo do desenvolvimento das atividades ligadas ao açúcar.²⁶

Quando a visitamos e nos referimos às suas sete colinas, quando caminhamos por suas ladeiras, como a Ladeira da Misericórdia, com sua extremada inclinação, devemos nos interrogar sobre as razões históricas que levaram os portugueses a erguerem seu sítio neste lugar, e não no que hoje chamamos de Recife Antigo, um lugar plano.

Razão que explica, por exemplo, como foi determinante a tradição portuguesa de ocupação e defesa do território litorâneo, pela ligação entre a parte alta (acrópole) e a baixa, para o uso das suas colinas, e que no litoral brasileiro se reproduziu nas cidades coloniais de Igarassu, Itamaracá, Olinda, João Pessoa, Natal, Penedo, São Cristóvão, St^a Cruz Cabrália, Porto Seguro, Salvador, Rio de Janeiro, entre outras.

É preciso que percebamos no processo de ocupação do território de Olinda, que ela e o Recife desempenharam funções complementares entre uma cidade alta e uma cidade baixa. Em Olinda, com suas sete colinas, ficavam as funções administrativas e se implantaram os principais edifícios religiosos e civis. Em Recife, a parte baixa, ficava o porto, guarnecido por arrecifes naturais, a restinga e uma faixa de Mata Atlântica, onde se desenvolveu o comércio e o armazenamento de produtos. Também se ergueu um arruado entre o mar e o rio, caracterizado por uma arquitetura de sobrados estreitos, de até três andares e sótão, diferentes dos sobrados de Olinda.

Quando passeamos por suas ruas e nos deparamos com seu casario, devemos nos indagar sobre como foram erguidas as suas primeiras construções, quais técnicas construtivas foram implementadas, quem as implementou, por que se utilizaram primeiro da taipa e depois da cantaria.

Podemos ainda perceber que as construções tiveram uma dupla função, pois além de moradia ou local de oração estavam voltadas também para a defesa. Qual estilo arquitetônico apresentam? O maneirismo, o barroco nacional-português, joanino ou rococó. Que relações essas construções expressam com o momento histórico em que foram construídas?

Ou ainda, sobre a utilização de determinado material construtivo: são do local ou não? Por que o barro e a madeira e depois o arenito e o calcário?

Podemos também nos indagar por que da presença de tantas igrejas neste

diminuto território, fazendo um esforço histórico para compreender a Igreja nesse contexto, a fim de a percebermos como centro irradiador da cultura e de organização do território no Brasil Colônia.

Qual a razão da existência das Ordens Terceiras, quanto à sua atuação frente às populações, por meio da assistência material e espiritual, da difusão de normas sociais de conduta e na execução de rituais de consolidação do poder real e religioso?

Para finalizar este arruar pelo Sítio, resta-nos compreender as ausências, sejam físicas, seja pela falta de percepção em olhar, seja pela proposital ausência de representação de bens culturais – talvez por não se enquadrarem num determinado modelo de apresentação e estética que lhes impede de terem uma decantada monumentalidade e importância histórica.

Estamos falando das heranças e influências indígenas e negras na região. Onde estão? Que percepções construímos delas? Que papel destacamos para elas na construção da sociedade? Como elas nos ajudam na construção das nossas referências identitárias?

Por exemplo, como podemos visitar a Igreja da Sé e ignorarmos por completo a presença do Terreiro de Pai Edu, que fica 100 m ao lado dela? Ou falarmos que o Mercado da Ribeira foi lugar de venda de escravos, quando, na melhor tradição portuguesa, um mercado de ribeira é lugar de comercialização de peixes e carnes? Talvez fosse mais interessante nos lembrarmos do negro, questionando quem eram os mestres construtores destas igrejas, das talhas e pinturas, das obras de ferro forjado, das músicas sacras coloniais, de alguns destacados intelectuais e políticos, entre outras profissões, e que a História nos fez desconhecer...

Uma das poucas referências indígenas na cidade, a Avenida dos Bultrins, teve seu nome, inexplicavelmente, modificado para Avenida Chico Science? Por quê? Com que autoridade? Uma profunda desconsideração para conosco, tão carentes de referências identitária indígenas no nosso cotidiano. No caso da Cidade Tabajara, um bairro de Olinda, por exemplo, que referências guarda da presença indígena para ter recebido este nome? Ignoramos até as referências identitárias indígenas que apontamos na proposição apresentada pelo governo brasileiro ao Icomos, a fim de considerar Olinda um Patrimônio da Humanidade: “os caminhos que ali se ergueram em função da vegetação [...] e antigas trilhas indígenas”, que a fez ser considerada um lugar de importância cultural para a humanidade, é ignorado pelos que ali moram e a visitam.

Um último questionamento que sempre me vem à mente quando arruamos por estes lugares ditos históricos e patrimônios é quanto aos outros bens culturais que não nos são ofertados, espetacularizados, ou seja, as manifestações culturais que lhes compõem uma determinada referência cultural. Quem são os seus tipos populares? Por quê? O que comem? Onde moram? Como brincam? O que cantam? O que dançam? Quais seus artefatos e ferramentas? Com que trabalham? Quais saberes e fazeres carregam? E o carnaval? Que significados carregamos desta festa?

Notas

1. Nome atribuído a um dos professores de História da Prefeitura do Recife, por ocasião da sua entrevista ao autor deste artigo, durante sua pesquisa de campo, para formulação da sua dissertação de mestrado. Cf. AMORIM, Alexandre Rômulo A. de. *Educação patrimonial e patrimônio: as representações sociais do professor de História do ensino fundamental, da 5ª à 8ª série, das redes municipais do Recife e do Cabo de Santo Agostinho*. Dissertação de Mestrado em Educação. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2004.
2. COELHO, Teixeira. *Cultura e imaginário. Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
3. BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.
4. CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2000. p. 194.
5. Pesquisa de mestrado realizada com professores da rede municipal do Recife e do Cabo de Santo Agostinho, sobre as representações sociais que elaboraram quanto ao Patrimônio e à Educação Patrimonial no Ensino de História, realizada no Centro de Educação da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, em 2002. Nela, pudemos perceber que o conhecimento sobre o conceito de patrimônio reflete o senso comum da população, ou seja, o de um bem, de natureza material, com características histórica e artística.
6. HORTA, Maria Lourdes P. Fundamentos da Educação Patrimonial. *Ciências & Letras*, Porto Alegre, n. 27, p. 35, jan./jun. 2000.
7. FERNANDES, José Ricardo Oriá. Educação patrimonial e cidadania: uma proposta alternativa para o ensino de História. *Revista Brasileira de História – Memória, história e historiografia*, São Paulo, n. 25/26, p. 273, set.1992/ago.1993.
8. NORA, Pierre. Entre memória e História – a problemática dos lugares. *Revista Projeto de História*, São Paulo, n. 10, dez. 1993.
9. MENESES, Ulpiano Bezerra. Identidade cultural e arqueologia: valorização do patrimônio arqueológico brasileiro. In: BOSI, Alfredo (ed.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.

10. SILVA, Fernando Fernandes da. *As cidades brasileiras e o patrimônio cultural da humanidade*. São Paulo: Peirópolis/Edusp, 2003. p. 173.
11. Cf. HORTA, Maria Lourdes P. Fundamentos... *Op. Cit.*
12. Idem. p. 16.
13. Idem. p. 35.
14. Fragmento do depoimento de um professor de História do Recife, que foi entrevistado pelo autor deste artigo, durante sua pesquisa de campo, para formulação da sua dissertação de mestrado.
15. LEMOS, Carlos A. C. *O que é patrimônio histórico?* (Coleção Primeiros Passos). São Paulo: Brasiliense, 1985.
16. FERNANDES, José Ricardo Oriá. Educação... *Op. cit.* p. 275.
17. FUNARI, Pedro Paulo *Os desafios da destruição e conservação do patrimônio cultural no Brasil*. Disponível em: www.nethistoria.com.br, p. 6. Último acesso em maio 2004.
18. HORTA, Maria Lourdes P. Fundamentos... *Op. cit.* p. 27
19. Idem. p. 35.
20. MARCONDES FILHO, Ciro. *Sociedade tecnológica*. São Paulo: Scipione, 1994.
21. SALIBA, Elias Thomé. Experiências e representações sociais: reflexões sobre o uso e o consumo das imagens. In: BITTENCOURT, Circe (org.). *O saber histórico na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 1998.
22. CANCLINI, Nestor García. Culturas... *Op. cit.*
23. Certa vez, lá pelos idos de 2001, eu estava caminhando pela Ladeira da Misericórdia e ouvi este pensamento de um morador de Olinda, que proferiu esse comentário com um amigo, aparentemente sem entender as razões que levavam tantas pessoas a caminharem por aquele lugar, para verem “essas coisas velhas, felas”.
24. SILVA, Fernando Fernandes da. *As cidades...* *Op. cit.* p. 100.
25. Cf. *site* do Icomos. Disponível em www.icomos.org.br. Último acesso em 19 mar.2005.
26. Idem.

3º DOSSIÊ

CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Apresentação

A química da arte: os materiais na escultura,
pintura e cerâmica do Renascimento

A cooperação entre The Getty
Conservation Institute e Vitae –
Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social,
para a preservação de bens culturais no Brasil

Projeto de conservação fotográfica: o caso
Museu Casa de Cora Coralina

Apresentação

Jussara Faria Cestari



O homem encontrou por meio da arte a forma mais profunda de se expressar no decurso do tempo. Assim sendo, as pesquisas na área de Conservação, Preservação e Restauração sempre deverão contar com métodos técnico-científicos que viabilizem novos processos operacionais para prolongar a vida útil dos bens culturais. A reciprocidade entre todas as áreas científicas e tecnológicas é um aspecto crucial para a obtenção de resultados significativos nas avaliações dos profissionais que trabalham com acervo.

De acordo com as experiências em restauração têxtil, não podemos deixar de mencionar a importância da conservação, uma atitude preventiva que se baseia em prolongar a existência da peça ou evitar seu processo de degradação.

A restauração consiste na intervenção que possibilita a restituição das características de origem que se perderam por ação humana ou pela ação natural do tempo. A metodologia e os critérios que se aplicam em qualquer processo de restauração é o resultado do diagnóstico técnico do profissional qualificado, cabendo ressaltar a necessidade de um compartilhamento de experiências na área de preservação de bens culturais.

O Museu Histórico Nacional foi agraciado com o projeto do The Getty Conservation Institute & Vitae, que viabilizou o trabalho de restauração de viaturas, visando à preservação de um acervo tão significativo para a cultura nacional.

Dessa forma, temos satisfação de apresentar três artigos que contemplam as perspectivas em conservação, preservação e restauração. No primeiro, o trabalho desenvolvido pelo Grupo Beni Culturali, do Departamento de Química da Universidade de Perugia, Itália, no qual os autores abordam pesquisas e técnicas realizadas em obras em pedra, pintura e cerâmica.

No segundo, Gina Gomes Machado relata o trabalho desenvolvido pelo The Getty Conservation Institute & Vitae, em que a premissa dos projetos

é desenvolver o conhecimento e a necessidade de preservação de bens culturais em regiões de clima tropical. Além disso, focaliza a necessidade e a importância da interdisciplinaridade e o compartilhamento das experiências entre os profissionais.

O terceiro artigo, de autoria da conservadora Roberta Lopes Leite, apresenta o projeto Preservação do Acervo Documental da Casa de Cora Coralina. Patrocinado pela Fundação Vitae, teve como objetivo a conservação e o restauro do acervo documental do Museu Casa de Cora Coralina, danificado após a enchente que assolou Goiás Velho em 31 de dezembro de 2001.

Contamos, assim, com três artigos que possibilitam abranger o conhecimento e o interesse do leitor, no desejo de que o mesmo sirva de reflexão para a necessidade da preservação e conservação dos bens culturais.

A química da arte: os materiais na escultura, pintura e cerâmica do Renascimento

Antonio Sgamellotti, Brunetto Giovanni Brunetti
e Costanza Miliani*

RESUMO

O artigo apresenta como a ciência da química dos materiais fornece ferramentas poderosas na resolução de problemas arqueológicos e no estudo de artes históricas. Dessa forma, mostra como ela pode ser usada para indicar procedimentos de conservação e restauração. Os autores analisam dois estudos de caso em obras renascentistas, nos quais foram utilizados dispositivos microeletrônicos e baseados em fibra ótica, para identificação dos materiais utilizados pelos artistas: a escultura Davi, de Michelângelo, e as pinturas de Perugino e Rafael.

PALAVRAS-CHAVE

Conservação de obras de arte, química de arte, materiais do Renascimento, mestres do Renascimento.

ABSTRACT

The Chemistry of Art: The Materials in Renaissance

Sculpture, Painting and Ceramics

The article presents how the science of chemistry materials provides powerful tools in the solution of archeological problems and in the study of historical arts. In this sense it is possible to see how it can be used to indicate conservation and restoration procedures. The authors analyze two case studies of renaissance pieces in which microelectronic devices, based on fiber optics were used to identify the material used by the artists; the sculpture of the David by Michelângelo and the Perugino paintings by Rafael.

KEYWORDS

Art conservation, art chemistry, Renaissance materials, masters of the Renaissance.

A pesquisa descrita neste trabalho tem sido desenvolvida pelo grupo Beni Culturali do Departamento de Química da Universidade de Perugia, na Itália. Tal pesquisa faz parte da atividade do Centro de Excelência SMAArt – Scientific Methodologies applied to Archaeology and Art,¹ um centro multidisciplinar da universidade de Perugia, instituído em abril de 2001 pelo Ministério da Universidade e da Pesquisa Científica e Tecnológica – Murst. O centro atua em estreita sinergia com o Instituto de Ciência e Tecnologia Molecular – ISTM do Consiglio Nazionale delle Ricerche – CNR e com a Unidade de Pesquisa de Perugia do projeto Interuniversitário Nacional para a Ciência e Tecnologia dos Materiais – INSTM, ambos com sede no Departamento de Química.

O Centro SMAArt coordena, no âmbito do VI Programa Quadro, o projeto europeu Eu-Artech Access, Research and Technology for the conservation of the European Cultural Heritage,² constituído de 12 instituições europeias, entre as mais prestigiadas do campo.

A atividade do consórcio Eu-Artech, toda financiada pela União Europeia, articula-se como uma rede de pesquisa conjunta e intercâmbio entre os países associados. O intercâmbio é uma particularidade do consórcio Eu-Artech, que consiste no fornecimento de pesquisadores europeus e dos países associados, acesso a conhecimento tecnológico avançado e a laboratórios equipados de instrumentos de vanguarda.

*Antonio Sgamellotti é professor do Departamento de Química e pesquisador do Centre SMAArt – Scientific Methodologies Applied to Archaeology and Art, da Universidade de Perugia, Itália.

Brunetto Giovanni Brunetti é professor do Departamento de Química e pesquisador do Centre SMAArt.

Costanza Miliani é pesquisadora do CNR-ISTM – Istituto di Scienze e Tecnologie Molecolari, do Departamento de Química da Universidade de Perugia, Itália.

O primeiro dos acessos refere-se ao laboratório Aglae – Accélérateur Grand Louvre d'Analyse Élémentaire do C2RMF, situado no Palais du Louvre em Paris, e oferece a possibilidade de estudos específicos não-invasivos por meio do uso das técnicas de análises PIXE, PIGE, RBS e outras.

O segundo acesso refere-se ao Molab – Mobile Laboratory, um laboratório móvel constituído de um conjunto único de instrumentos de vanguarda, pertencentes a quatro instituições italianas: Centro SMAArt de Perugia, CNR-ICVBC, CNR-INOA e L'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. O laboratório MoLab permite efetuar medidas com métodos não-invasivos *in situ*, isto é, no mesmo local onde a obra de arte é conservada – por exemplo, uma sala de museu, um monumento a céu aberto, um andaime para uma intervenção de restauração ou um sítio arqueológico. O elenco de equipamentos do Molab, alguns protótipos e outras consagradas ferramentas, é descrito na tabela a seguir.

LISTA DOS EQUIPAMENTOS DISPONÍVEIS NO LABORATÓRIO MÓVEL, MOLAB	
1	Scanning colour IR reflectography, at high resolution (CNR-INOA)
2	Laser profiler (CNR-INOA)
3	System for image fluorescence (OPD)
4	vis spectroscopy (colorimetry) with optic fibres (SMAArt)
5	UV-vis Fluorimetry with optic fibres (SMAArt)
6	near-FTIR Spectrometer with optic fibres (SMAArt)
7	mid-FTIR Spectrometer with optic fibres (SMAArt)
8	micro-Raman Spectrometer with optic fibres (SMAArt)
9	Spectrometer for X-Ray fluorescence (SMAArt)
10	NMR-MOUSE profiler (SMAArt)
11	Video-microscope (SMAArt)
12	AFM portable Microscope (SMAArt)
13	System for micro-drilling (CNR-ICVBC)

O desenvolvimento de tais equipamentos, nas formas leves e funcionais, só foi possível nos últimos anos porque foi recente a disponibilidade de fibras óticas capazes de transmitir radiações na região do infravermelho, da utilização de reveladores mais eficientes e da constante miniaturização dos componentes eletrônicos.

O Molab completou o seu segundo ano de atividade na Europa e efetuou,

até o momento, 12 intervenções, obtendo resultados de grande relevância – por exemplo, os realizados em algumas pinturas de Leonardo (*Vergine delle Rocce*, na National Gallery, Londres), de Bronzino (*Lamentazione su Cristo Morto*, Musée des Beaux Art e Archeologie, em Besançon, França) e de Paul Cézanne e Pierre-Auguste Renoir (no Courtauld Institute of Art, Londres) em cerâmicas de Mastro Giorgio Andreoli (no Victoria and Albert Museum, Londres) e em alguns manuscritos em miniaturas do séc. XV mantidos no Monastério de Putna, na Romênia.

Além das intervenções transnacionais no território europeu, o laboratório móvel de Perugia fez numerosos estudos na Itália, entre os quais podemos citar o diagnósticos no *David*, de Michelângelo (Galleria dell'Accademia, Florença), o estudo das numerosas pinturas de Perugino (Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia), o estudo da *Pala Baglioni*, de Rafael (Galleria Borghese, Roma), da *Madonna dei fusi*, de Leonardo³, da *Madonna dei cherubini*, de Mantegna⁴ (Pinacoteca di Brera, Milão) e do *Codice Cospi*, um manuscrito do México pré-colombiano (Biblioteca Universitária, Bolonha).

Com a intenção de demonstrar a potencialidade dos instrumentos de espectroscopia portátil no estudo não-invasivo dos trabalhos de arte, os casos seguintes podem ser apresentados: os estudos para diagnósticos realizados sobre a escultura *David*, de Michelângelo, em ocasião da recente restauração; sobre as pinturas do Perugino e Rafael, em ocasião de duas grandes exposições; e sobre cerâmicas renascentistas *a lustro*, testemunho raro da competência tecnológica dos mestres ceramistas nos trabalhos com terracota e vidro.

O estado de conservação de obra em pedra: o caso do *David*, de Michelângelo

O critério fundamental seguido para o exame do monumento foi o da não invasão, limitando as análises microdestrutivas ao exame de alguns pequeníssimos fragmentos já disponíveis, em consequência dos atos de vandalismo ocorridos em 1991, no segundo dedo do pé esquerdo de *David*.

As investigações científicas, conduzidas pelo Opificio, seis institutos do CNR e quatro universidades, utilizaram numerosas técnicas analíticas, como *mid-FTIR* em reflexão, fluorescência de raio X, fluorescência UV-vis, metodologias físicas de microprofilometria superficial e controle do microclima e das condições estáticas. Todos os dados coletados foram publicados recentemente pela Editora Giunte em *Exploring David: diagnostic tests and*

state of conservation,⁵ que constitui o “ponto zero” de um futuro programa para guiar a conservação da obra ao longo do tempo e prevenir eventuais modificações futuras.

A primeira fase do estudo consistiu de um acuradíssimo relevo digital tridimensional da escultura, conduzido pelo CNR-ISTI – Istituto per la Scienze e Tecnologie Informatiche de Pisa, em colaboração com a Universidade de Stanford. O objetivo foi fornecer aos historiadores da arte um meio para o estudo à distância da obra (como a identificação dos sinais deixados pelo cinzel de Michelângelo), efetuar medidas digitais ou restaurações virtuais e produzir um apropriado sistema de referência para o arquivos de dados físicos e químicos, medidos em numeroso pontos sobre a superfície da escultura.

Um aspecto crucial da pesquisa refere-se ao estudo da distribuição dos contaminantes e da alteração sobre a superfície da obra, conduzidas com técnicas de imageamento (fluorescência UV-vis resolvida no tempo) e pontuais (espectroscopia *mid-FTIR*, fluorescência ao raio X e fluorescência UV-vis estacionário).⁶ O uso da espectroscopia *mid-FTIR*, em particular, conduzido *in situ* pelo grupo Bens Culturais, da Universidade de Perugia, permitiu evidenciar, sobre a superfície de mármore, a presença de oxalato de cálcio, cera natural e gesso.

A FTIR – Fourier Transform Infrared Spectroscopy é uma técnica investigativa freqüentemente aplicada ao estudo de materiais orgânicos e inorgânicos nas obras de arte. Os instrumentos comumente usados (micro-FTIR) têm como características suas grandes dimensões e formas específicas do compartimento da amostra, que permitem trabalhar apenas sobre fragmentos traumaticamente retirados da obra de arte. Para aplicações não-invasivas *in situ*, é necessário utilizar espectrometros leves, compactos e dotados de fibra óticas com calogênios. Estas fibras, só recentemente introduzidas na espectroscopia, têm a capacidade de ser transparentes à radiação infravermelha em uma ampla região espectral do mid-IR (entre 900 e 4000 cm^{-1}). O instrumento usado no estudo de *David* consiste em um espectrofotômetro compacto (50 cm x 50 cm x 50 cm) de peso de cerca de 30 kg, dotado de uma sonda de fibra ótica de comprimento de cerca de 1,5 metro. A figura 1 mostra uma fase das medidas realizadas com o *mid-FTIR* na Galleria dell'Accademia sobre o andaime construído para uma restauração apropriada.

Com esta técnica, o oxalato de cálcio foi identificado pela presença das bandas características em 1.320 e 1.620 cm^{-1} . Uma distribuição heterogênea



Figura 1 – Aparato experimental in situ para o espectrômetro mid-FTIR utilizado no estudo do David, de Michelangelo

de oxalato foi observada sobre a superfície da escultura, com um adensamento prevalente na parte inferior, em especial nas pernas e nos pés. Tais formações são, provavelmente, o produto final de alterações dos materiais orgânicos utilizados antigamente como protetores, ou, então, como consequência dos ataques biológicos por parte de fungos ou líquens.

Além da presença de oxalatos, em alguns espectros foram identificadas bandas atribuídas a resíduos de substâncias orgânicas. Neste caso, a identificação molecular não foi simples, devido às intensidades fracas de cada banda e às interferências do carbonato de cálcio do mármore e da presença de oxalato e sulfato. Todavia, os espectros obtidos, quando acuradamente confrontados com outros padrões preparados em laboratório, permitiram indicar, mesmo que em um número limitado de zonas examinadas, a presença de cera de abelhas. Essa presença poderia ser atribuída a uma intervenção de proteção anterior que não foi significativamente alterada no tempo, em virtude da elevada estabilidade deste material.

O gesso, identificado com base nos sinais de estiramentos dos íons $\text{SO}_4^{=}$ a 1.145 cm^{-1} , mostrou-se presente em todas as partes, mesmo que com uma distribuição heterogênea. As quantidades relativas de gesso são, em média, maiores nas zonas mais baixas da escultura em relação àquelas mais altas. Não foi possível determinar exatamente a quantidade absoluta, todavia, mediante calibrações com oportunos padrões, estimou-se que o gesso na superfície se agrupava mediantemente com qualquer centena de microgramas/ cm^2 . O depósito de gesso – provavelmente resíduo do molde realizado em 1873, quando o *David* foi transferido da Piazza della Signoria para a Galleria dell'Accademia – foi seletivamente removido durante um processo de restauração.

A intervenção no *David* foi completada com um método suave de limpeza à base de impactos de sepiolite e água destilada, que deixou inalterada a pátina de oxalatos. Esta pátina não só é inócua, mas também pode constituir um extrato protetor eficaz, dada sua compactação e resistência a ambientes ácidos. O uso *in situ* da espectroscopia mid-FTIR em refletância foi muito eficaz não só pelo exame da natureza química dos materiais superficiais da escultura, como também para avaliação da adequação dos meios de limpeza. A partir de medidas repetidas dias depois das aplicações de sepiolite e água destilada, foi possível efetivamente estabelecer o número de ciclos ótimos para assegurar uma remoção total dos sulfatos, deixando algumas vezes os oxalatos não alterados na mesma área.

A técnica de pintura dos grandes mestres renascentistas: os casos de Perugino e Rafael

A Universidade de Perugia coordenou dois *workshops* sobre a técnica de pintura de Perugino e Rafael. Um deles, organizado no âmbito do LabS-TECH (5º programa), foi realizado em abril de 2003, em Perugia, e o outro aconteceu em novembro de 2004, em Londres, como parte do projeto Eu-Artech (6º programa). Tais *workshops*, em que participaram todos os grupos de pesquisa europeus que conduziram as investigações científicas mais significativas sobre as obras dos dois pintores renascentistas, foram realizados em ocasião de importantes mostras em Perugia, na Galleria Nazionale dell'Umbria (*Perugino, o divino pintor*), e em Londres, na National Gallery (*Rafael: de Urbino a Roma*).

Nos *Anais* de tais *workshops*, são reportados e discutidos os resultados obtidos no estudo, mediante o uso de numerosas técnicas científicas, de cerca de 60 pinturas de Perugino⁷ e 30 de Rafael.⁸

Dos artigos publicados obtêm-se que Perugino e Rafael usaram com a mesma maestria os materiais à sua disposição, como os pigmentos e laca, com disposição precisa em camadas. Por exemplo, para a tonalidade azul, utilizavam a segunda técnica, lápis-lázuli (cujo principal componente é a lazurita, mineral constituído de silicato de sódio e alumínio contendo enxofre como cromóforo) ou mesmo azurita (carbonato básico de cobre) ou ainda *smalto* (um pó de vidro colorido por adição de íons cobalto).

Para obter o efeito desejado, freqüentemente estes pigmentos vinham dispostos em camadas sucessivas. Por exemplo, na pintura *Lo sposalizio della Vergine*, conservada no Musée des Beaux Arts di Caen, para pintar as vestes azuis de uma figura feminina no primeiro plano ao lado da Virgem, Perugino utilizou diversas camadas de materiais de diferentes cores: sobre um fundo de laca vermelho, sobrepôs uma camada de azurita, seguida de uma de lápis-lázuli, obtendo uma tonalidade azul rara e quente.⁹

Para pintar o céu azul na pintura de um mural na Igreja de Santa Maria delle Lacrime, em Trevi, Perugia, representando *La adorazione dei Magi*,¹⁰ não usou lápis-lázuli – provavelmente por causa do alto custo – e optou também por não usar a azurita, pigmento mais barato, por saber que no ambiente básico do afresco a azurita seria rapidamente transformada em um verde malaquita (carbonato básico de cobre). Por outro lado, utilizou o *smalto*, azul de cobalto em vidro, que é um pigmento muito mais estável nas condições ambientes das pinturas de muros. Isso comprova que os antigos mestres não só conservavam os bens materiais, como também o comportamento deles nos vários ambientes e no tempo.

Além do conhecimento do uso das técnicas e dos materiais tradicionais do Renascimento, os investigadores científicos identificaram o uso de materiais singulares em “pinturas de fundo” vermelho, cinza e marrons. Ao examinar as áreas de laca vermelha de todas as pinturas do Perugino realizadas a partir de 1490, observou-se a presença de manganês – bem identificado a partir da técnica XRF.¹¹ A presença de cada elemento não é facilmente explicável, considerando-se que as lacas são de pigmentos de origem artificial, preparados inicialmente com um colorante natural (de origem vegetal, por exemplo, a laca de robbia, baseada em alizarina e purpurina; ou de origem animal, como laca cocciniglia, baseada em ácido carmínico), o qual é fixado sobre um suporte inorgânico, quase sempre hidróxido de alumínio em pó.

A seção estratigráfica, obtida a partir de uma amostragem microscópica

de uma área vermelha da manta do Arcanjo Rafael, na obra *Pala della Certosa di Pavia*, conservada na National Gallery, em Londres, quando observada pela luz visível em um microscópio ótico mostra sucessivas camadas de laca vermelha em uma base de *vermilion* (sulfeto de mercúrio).¹² A análise em ultravioleta da mesma seção revela a presença de micropartículas, distribuídas de forma irregular nas camadas da pintura, que não mostram fluorescência.

Essas micropartículas, facilmente observadas em imagens obtidas com um microscópio de varredura eletrônica, mostram as típicas fraturas conchoidais de vidro mostradas na figura 2. Uma análise com a técnica EDS mostra a típica composição de vidro alcalino incolor renascentista, caracterizada pela presença de magnésio a 3%, cujo óxido era utilizado como descolorante. O sinal do manganês na laca vermelha, revelado por meio do XRF, é, portanto, um indicativo do pó de vidro – o qual foi adicionado, de acordo com alguns tratados do século XVII, sobre os materiais da pintura, para atribuir maior transparência às camadas de pintura e também por sua função secativa diante de óleo.

Microfragmentos de vidro incolor aparecem também em áreas vermelhas analisadas em várias pinturas de Rafael. A composição dessas partículas é muito similar a das encontradas nas pinturas de Perugino, mas o fato de ter dimensões maiores, em torno a 30 ou 40 μ , facilita a sua identificação mesmo em microscópios óticos.

Além da poeira de vidro, as avaliações científicas mais recentes têm revelado que tanto Rafael como Perugino usavam paletas com pigmentos pretos e cinzas incomuns com relação aos pintores da Renascença.¹³ A seção

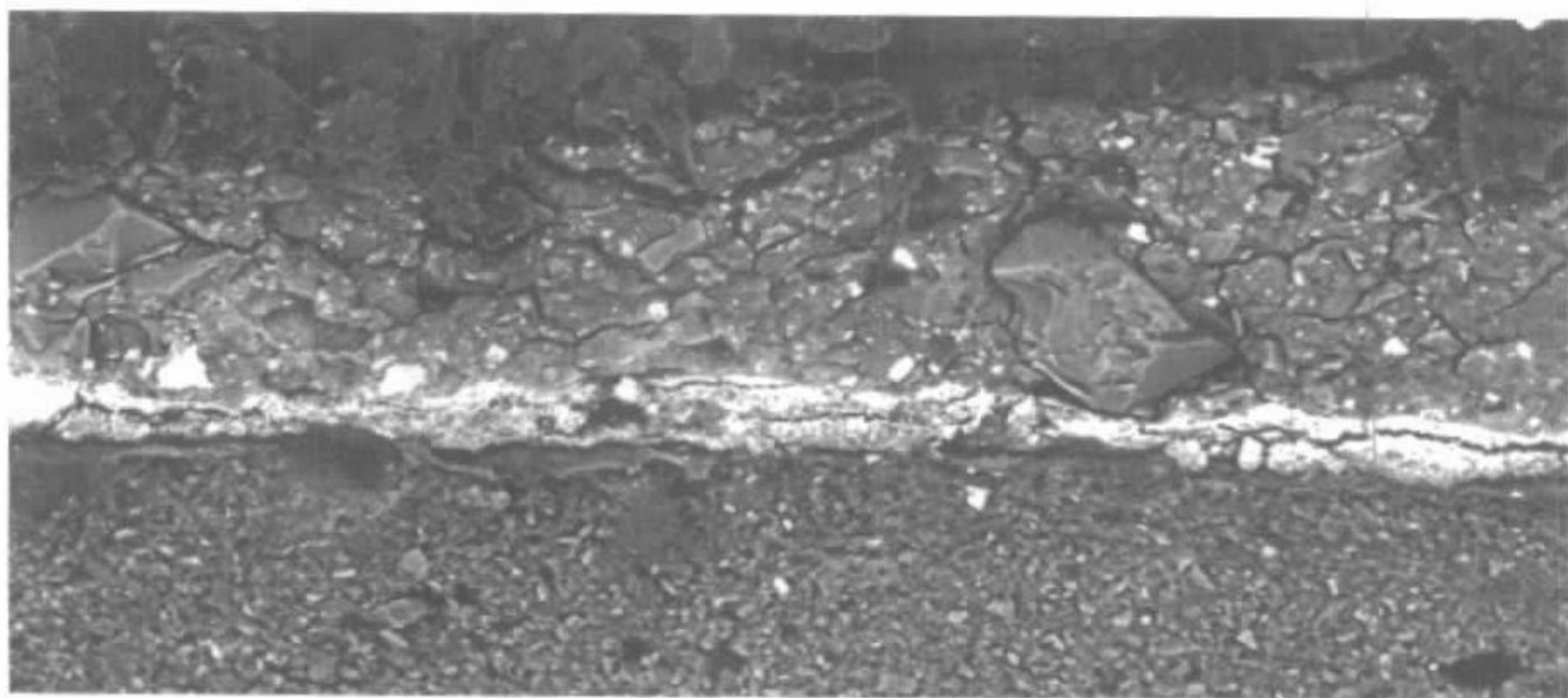


Figura 2 – Imagem SEM (back scattering) de uma seção de área rosa da obra *San Sebastian*, de Perugino, Galleria Nazionale dell'Umbria. Pode-se ver um fragmento de vidro dentro de uma camada de tinta

estratigráfica obtida de uma amostragem microscópica cinza-azulado da armadura de Arcanjo São Miguel na obra *Pala della Certosa di Pavia*, de Perugino (National Gallery, Londres) revela a presença de minúsculas partículas com reflexo metálico, constituídas de bronze. A composição da liga é particular porque mostra uma notável quantidade de estanho (33-40%), enquanto que a composição típica em esculturas de bronze fica em torno de 10-15%. No século XVI, conhecia-se o uso de bronze com uma grande quantidade de estanho, para a fundição de sinos e molduras; esse bronze especial tinha a característica de ser mais frágil e menos maleável que o bronze utilizado na fundição de esculturas e, portanto, era mais facilmente reduzido a pó. Isso era suficiente para que ele fosse empregado com pigmento para simular as características metálicas de uma armadura.

Além do bronze, outros materiais eram utilizados para obter tonalidades entre o cinza e o preto. Por exemplo, Rafael, na *Madonna Ansdei* (National Gallery, Londres), utilizou poeira de bismuto para fazer o tom cinza-claro da arquitetura presente na pintura, enquanto que, para fazer os tons escuros das sombras das arquitetônicas, utilizou o carbono. Perugino, ao contrário, segundo a necessidade de tonalidades escuras, usava carbono negro, pó de bronze e manganês negro.

Pode-se concluir que esses grandes mestres da Renascença tinham um profundo conhecimento dos materiais que foram utilizados para obter tonalidades e efeitos específicos: uso de pó de metal, como bismuto, estanho e bronze, de minerais de brilho metálico, como galena (sulfeto de chumbo), e pó de vidro, usados pelos mestres vidreiros ou dos ceramistas nas vidrarias, são fortes evidências do intercâmbio de conhecimento entre os mestres renascentistas que operavam nas diferentes áreas. É provável também que os pintores, vidreiros, ceramistas e ferreiros utilizavam as mesmas fontes de materiais – por exemplo, os monges da Confraternidade dos Jesuítas em Florença e em Veneza.

Ao longo dos anos, diversas pinturas de Perugino, afrescos, lonas ou painéis, foram examinados com técnicas não-invasivas e mais de 700 espectros XRF foram coletados.¹⁴ Naturalmente, esse grande número de informações tem permitido significantes observações estatísticas. Em particular, nota-se que as áreas marrons das pinturas na última fase artística de Perugino, além da óbvia presença de ferro, devido aos óxidos férricos da terra, apresentam também zinco. Este elemento é normalmente característico de pigmentos

modernos e só raramente associado àqueles usados na Renascença. A coleção de dados mostra uma boa correlação entre zinco e ferro: a proporção em peso entre os óxidos é sempre cerca de 25%, demonstrando que o zinco era um componente constante dos minerais utilizados nas áreas marrons, e não necessariamente oriundo de uma adição específica.

Uma estatística confiável baseada nos dados obtidos evidencia a presença de zinco em terras ricas em ferro nas pinturas de Perugino após 1510 – mais especificamente, no final do período artístico de sua carreira, seguido pelo término definitivo do seu trabalho em Florença, em 1511, e por seu retorno a Perugia. É muito provável que essas terras, usadas como pigmentos marrons, tinham origens simples em materiais comuns encontrados nas redondezas do seu ateliê: isso sugere que, nos subúrbios de Perugia, existam jazidas de ocre marrom, com teor constante de zinco e não negligenciável.

A presença de zinco nas áreas marrons é um critério relevante, que as investigações científicas podem oferecer aos historiadores da arte para datação das pinturas de Perugino.

Em 1511, Perugino foi forçado a fechar o seu ateliê em Florença, o que diminuiu o interesse por seu trabalho e a procura por suas pinturas. A acusação mais recorrente era a do uso excessivo das mesmas formas, com as mesmas expressões, nas representações das figuras humanas. O personagem histórico e artístico de Perugino é descrito de maneira negativa no livro de Vasari *Le vite de più eccellenti pittori, scultori ed architettori*.¹⁵ Vasari descreve Perugino como “orgulhoso”, “cabeça de porco”, de “pouca religião”, que “faria qualquer coisa por dinheiro” e que “não confiava em ninguém”.

Expressa-se explicitamente a crítica sobre o excessivo uso das mesmas formas e do estilo repetitivo nas considerações sobre a pintura *Deposizione della Croce*, conservada na Galleria dell'Accademia, em Florença. Originalmente, a pintura foi encomendada a Filippino Lippi para a igreja florentina SS. Annunziata, mas, devido à morte de Lippi, em 1504, a obra ficou incompleta e Perugino ficou encarregado de finalizar as partes inferiores da pintura. Vasari descreve o momento em que a obra foi exposta da seguinte forma: “[...] quando ela foi descoberta, foi severamente criticada por todos os novos artistas”, devido ao fato “Perugino ter utilizado figuras que ele já havia utilizado antes”.¹⁶ A acusação explícita é que Perugino reutilizou os modelos, de forma a ganhar tempo e dinheiro, mesmo que isso tenha reduzido a qualidade artística da obra.

Entre as várias investigações científicas, a refletografia de infravermelho é capaz de evidenciar os rascunhos sob as camadas de tintas, revelando, assim, os tipos de desenho utilizados na composição da obra. De fato, as camadas de tintas são transparentes à radiação infravermelha, enquanto que a base (geralmente gesso ou cola animal) possui alta refletividade.

Freqüentemente, os esboços são feitos na superfície da camada de preparação utilizando técnicas gráficas que contêm materiais que absorvem a radiação infravermelha (tal como o carbono do grafite).

O contraste entre a absorção e a não absorção desses materiais faz com que os rascunhos da obra sejam visíveis.

O instrumento utilizado, instalado no Istituto Nazionale di Ottica Applicata – Inoa, é um dispositivo óptico que grava, com alta resolução espacial e sem distorção, imagens digitais na região do infravermelho.

Um reflectograma relativo à parte inferior de uma pintura de Perugino (ver figura 3) mostra claramente que nenhum desenho pré-definido foi utilizado: o desenho preparatório é feito à mão livre com ponta dura. Várias linhas de reforço e correções são evidenciadas na figura 3, em particular, na



Figura 3 – *Deposizione della Croce*, de Pietro Perugino. Galleria dell'Accademia, Florença. Detalhes do esboço de Maddalene visíveis na região do infravermelho

figura de Madalena, que foi movida, por motivo de composição, da posição original designada por Lippi.¹⁷

Com isso, podemos concluir que as repetições nas obras, argumento utilizado por Vasari para estigmatizar duramente Perugino, não se justificam pela contínua reutilização de formas pré-definidas, mas têm origem no uso recorrente de módulos, estilos e tipologias, que eram comuns a todos os pintores florentinos do século XIV.

A decoração das cerâmicas italianas renascentistas: o caso do lustro

Cerâmicas lustradas são cerâmicas envernizadas, com decorações caracterizadas por brilhantes reflexos metálicos, iridescência com efeitos de mudanças de cor, tal como amarelo-ouro, cobre-vermelho e vermelho-rubi. Essas cerâmicas são típicas produções históricas da Umbria renascentista.

Cerâmicas lustradas foram produzidas pela primeira vez no mundo islâmico, provavelmente no Iraque, durante o século IX, mas tiveram uma ampla difusão no período medieval na bacia do Mediterrâneo. Em particular, partindo do Iraque, Pérsia e Egito (séculos IX a XI), seguindo a difusão da cultura islâmica ao longo da costa meridional do Mediterrâneo, a técnica do lustre chegou à Espanha no século XII, onde foi aplicada, com grande sucesso, durante os séculos XIV e XV, em Paterna, Manises e outros centros nas redondezas de Valência. A partir da Espanha, ela foi sucessivamente introduzida na Itália (provavelmente, devido a embarcações provenientes de Maiorca, de qual o termo maiólica é derivado), e lá foi intensamente desenvolvida em Deruta e Gubbio, que produziram esplêndidas cerâmicas lustradas de formas policromáticas nos séculos XV e XVI. Essas obras renderam fama aos dois centros úmbrios por causa de artistas como o mestre Giorgio Andreoli de Gubbio e Giacomo Mancini de Deruta, hoje com obras conservadas em coleções italianas e em prestigiados museus, tais como o Louvre, em Paris, o Metropolitan, de Nova York, e o Hermitage, em St. Petersburg.

Recentes investigações científicas sobre as cerâmicas lustradas renascentistas de Deruta e Gubbio revelaram que a composição e a estrutura do lustre são análogas às de alguns novos materiais, definidos como avançados, que utilizam aplicações do estado da arte na criação de materiais sintéticos.

De fato, o lustre é uma característica de materiais que contêm compostos vitro-metálicos nanoestruturados, como prata metálica nos lustres amarelo-

ouro e cobre metálico nos lustres vermelho-rubi.

Materiais modernos, conhecidos como compostos nanoestruturados vitrometálicos, consistem de uma matriz de silício amorfa (vidro), na qual partículas metálicas (normalmente prata ou cobre) de dimensões nanométricas são dispersas. A presença de nanopartículas dispersas confere ao material características óticas, eletrônicas e magnéticas particulares. Em especial, esses materiais, devido a suas capacidades peculiares de absorver, refletir e difundir a luz, são proeminentes para aplicações na área de dispositivos optoeletrônicos, pois podem ser adaptados para criar mecanismos capazes de reagir, em transmissões via fibra ótica, como interruptores, desviadores ou processadores, com velocidades superiores às dos mecanismos eletrônicos tradicionais.

Como reportado por Cipriano Piccolpasso, funcionário da cidade de Perugia, em sua monografia dedicada a arte dos ceramistas publicada entre 1556-1559, o lustre era preparado a partir de um processo que consiste na deposição, durante o terceiro cozimento, de uma sutil camada de filme metálico na superfície anteriormente cozida e esmaltada. A deposição era aplicada utilizando-se uma escova com uma mistura de sais e óxidos de cobre e prata, junto com ocre e argila na superfície do verniz. O objeto era, então, colocado em um forno a 600°C , e se produzia uma atmosfera redutora, adicionando ginestre, o que dava origem a uma fumaça densa e acre.

Hoje sabemos que, nessas condições, o esmalte fica macio, e o cobre e a prata podem, então, penetrá-lo e subitamente transformá-lo em uma sutil camada metálica – o lustre –, que fica retida quando o esmalte esfria.

Informações científicas mais detalhadas¹⁸ demonstram que o lustre consiste de um filme heterogêneo contendo partículas de prata e cobre, dispersas na primeira camada do esmalte, com dimensões nanométricas e formato quase sempre esférico, de diâmetros de 5 a 100 nm. Mesmo sendo, de forma geral, heterogênea, a distribuição de nanopartículas é algumas vezes homogênea em regiões específicas, sendo caracterizada por dimensões e densidades constantes (figura 4).

A ressonância de plasma superficial (SPR) é uma propriedade ótica típica de compostos metálicos nanoestruturados, que consiste na absorção de certos comprimentos de luz visível. Tanto a ressonância de plasma superficial associada ao cobre como a associada à prata foram observadas no lustre. Essas ressonâncias, junto com as relativas quantidades de prata e cobre, são precisamente a principal causa das diversas cores que um lustre pode assumir. A

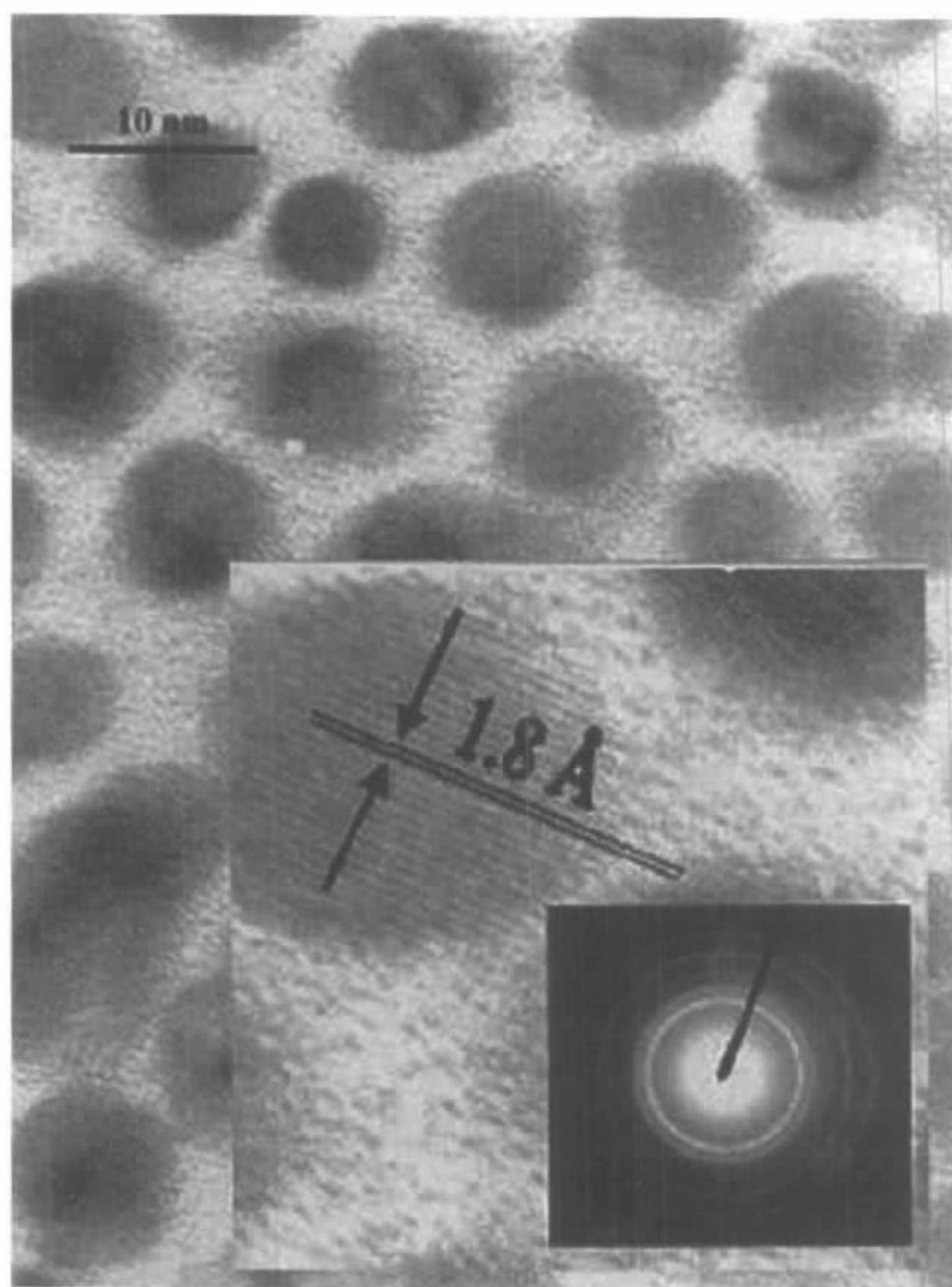


Figura 4 – Nanocristais de cobre com cerca de 10 nm de diâmetro em uma região de homogeneidade local, depositados em uma camada do lustre. O segundo plano mostra uma ampliação de um cristal de 7 nm de diâmetro, com franjas da rede de cobre visíveis. O padrão de difração eletrônica identifica os cristais como cobre metálico (primeiro plano)

natureza química, a forma e a porcentagem das nanopartículas determinam a intensidade, a forma e o comprimento de onda da ressonância – isso sem mencionar o índice de refração da matriz vítrea.

O resultado interessante não é somente a descoberta de que o lustre possui as mesmas propriedades estruturais e óticas dos materiais sintéticos modernos, mas sim observar que a técnica da síntese desses materiais modernos são bem parecidas com as técnicas utilizadas pelos antigos mestres ceramistas da Renascença medieval.

De fato, as técnicas modernas de produção de compostos metálicos nano-estruturados baseadas em cobre e prata¹⁹ têm diversas fases muito similares às técnicas de preparação do lustre. A primeira fase consiste na deposição de íons, a partir de sais metálicos, na matriz vítrea através de radiofrequências

de plasma, implantações iônicas ou deposições a partir de processos sol-gel. A segunda fase consiste no aquecimento (em torno de 600 °C) em atmosfera reduzida. A terceira fase é a transformação espontânea, no ambiente aquecido em atmosfera reduzida, dos íons de prata e cobre na forma de metais de dimensões nanométricas dispersos na matriz vítrea. A analogia é evidente: em ambos os casos, o processo de formação das nanopartículas metálicas deve-se a altas temperaturas e atmosfera reduzida, como foi demonstrado de forma altamente acurada pelas investigações com espectroscopia de luz síncrotron EXAFS.²⁰

O artigo que reporta os resultados das medidas coletadas no European Synchrotron Radiation Facility, de Grenoble, França, foi capa da revista *ESRF Newsletter*, de dezembro de 2003, mostrando um prato de Deruta decorado com um lustre amarelo-ouro (figura 5).

Os resultados das pesquisas sobre o lustre trazem duas surpresas. Em primeiro lugar, demonstram que, curiosamente, já na época medieval e no período da Renascença, os métodos para produzir as substâncias que hoje são consideradas novas tecnologias avançadas já existiam. Além disso, notou-se que as propriedades do lustre, que foram durante muito tempo cercadas de mistério, como uma fantasia popular, dependem da formação de minúsculas partículas metálicas, que não podiam ser vistas no passado porque a tecnologia necessária para distingui-las da matriz vítrea ainda não existia. De fato, graças à tecnologia de microscopia eletrônica de transmissão de alta resolução, com ampliações superiores a milhões de vezes, é possível estudar e visualizar essas nanoestruturas.

É sugestivo pensar que as modernas tecnologias de hoje estão utilizando métodos e materiais que foram utilizados em um passado distante. É também sugestivo pensar que o lustre, típico artefato histórico da Umbria, constitui o primeiro filme fino metálico de alta densidade feito pelo homem.

Sob a luz do que foi mostrado, podemos dizer que o lustre, uma técnica de ontem utilizada hoje, de forma mais sofisticada, não simplesmente representa uma interessante técnica onde o passado e o futuro se encontram, mas sim a criação de uma ponte ideal entre o empirismo do passado e a ciência moderna e entre a tradição histórica e as tecnologias do futuro.

Agradecimentos

Agradecemos a todos os que contribuíram de forma valiosa para as pesquisas aqui apresentadas: L. Cartechini, B. Doherty, F. Presciutti e F. Rosi

N° 38 • DECEMBER 2003

ESRF Newsletter



Nanoparticles were made by Renaissance artisans



European Synchrotron Radiation Facility
<http://www.esrf.fr/UsersAndScience/Publications/Newsletter>

Figura 5 – Capa da ESRF Newsletter, dezembro de 2003, mostrando um prato de Deruta (S. Antonio), decorado com um lustre amarelo-ouro

– do grupo “Beni Culturali” do Departamento de Química da Universidade de Perugia –, a C. Seccaroni, do Enea – unidade técnica e científica para materiais e novas tecnologias –, e a C.R. Casaccia. Agradecemos também a R. Bellucci e C. Frosinini, por permitirem a publicação das imagens nas figuras 3, citadas na referência 6, e a V. Garibaldi, superintendente do I Beni Architettonici, il Paesaggio, Il Patrimonio Storico, Artistico ed Etno-antropologico per l’Umbria, pela atenção e disponibilidade com relação às atividades do Centro SMAArt.

Notas

1. *Website*: www.smart.it. Último acesso em 22 out.2007.
2. *Website*: www.eu-artech.org. Último acesso em 22 out.2007.
3. KEMP, M.; ACIDINI, C. (eds.). *Leonardo da Vinci: the Madonna of the yarnwinder*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
4. OLIVARI, M. (org.). *Andrea Mantegna. La Madonna dei cherubini*. Milão: Electa, 2006.
5. BARACCI, S. *et alii* (eds.). *Exploring David: diagnostic tests and state of conservation*. Florença: Giunti, 2004.
6. SGAMELLOTTI, A. *et alii*. In situ non-destructive identification of surface species on marble substrates by fiber optic mid-FTIR reflectance spectroscopy. *Talanta*, n. 69, p. 1.221, 2006.
7. BRUNETTI, B. G.; SECCARONI, C.; SGAMELLOTTI, A. (eds.). *The Painting Technique of Pietro Vanucci, called il Perugino*. Firenze: Nardini, 2003. p. 29-41.
8. ROY, A.; SPRING, M. (eds.). *Raphael's Painting Technique: Working Practices before Rome*. London/ Firenze: National Gallery of London/Nardini (no prelo).
9. MARTIN, E.; RIOUX, J. P. Comments on the technique and the materials used by Perugino, through the study of a few paintings in French collections. In: BRUNETTI, B.G.; SECCARONI, C.; SGAMELLOTTI, A. (eds.). *The Painting... Op. cit.*
10. SGAMELLOTTI, A. Fiber-optic mid-FTIR reflectance spectroscopy: a suitable technique for *in-situ* studies of mural paintings. *Applied Spectroscopy*, n. 61, p. 293, 2006.
11. BORGIA, I. *et alii*. Four anomalous pigments in Perugino's palette: statistics, context, hypotheses. In: BRUNETTI, B.G.; SECCARONI, C.; SGAMELLOTTI, Antonio. (eds.). *The Painting... Op. cit.* p. 29-41.
12. SPRING, M. Perugino's painting materials: analysis and context within sixteenth-century easel painting. In: BRUNETTI, B.G.; SECCARONI, C.; SGAMELLOTTI, A. (eds.). *The Painting... Op. cit.*
13. *Ibidem*.
14. *Ibidem*.
15. VASARI, Giorgio. *Le vite de più eccellenti pittori scultori ed architettori*. Florence: Gaetano Milanesi, 1881.

16. Idem.
17. SGAMELLOTTI, A. *et ali. The Perugino's palette: integration of an extended in situ XRF study by Raman spectroscopy. Journal of Raman Spectroscopy*, n. 35, p. 616, 2004.
18. SGAMELLOTTI, A. *et all.* Heterogeneous distribution of metal nanocrystals in glazes of historical pottery. *Applied Surface Science*, n. 185, p. 206, 2002.
19. MIOTELLO A. Clustering of silver atoms in hydrogenated silver-sodium exchanged glasses. *Applied Physics A*, n. 70, p. 415, 2000.
20. PADOVANI, S. XAFS study of copper and silver nanoparticles in glazes of Medieval Middle-East lustreware (10th – 13th century). *Applied Physics A*, n. 83, p. 521, 2006.

**A cooperação entre The Getty
Conservation Institute e Vitae –
Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social,
para a preservação de bens culturais no Brasil**

Gina Guelman Gomes Machado*

RESUMO

O presente texto tem por objetivo narrar o trabalho cooperativo desenvolvido pelo The Getty Conservation Institute e pela Fundação Vitae, entre 1998 e 2006, para a capacitação de profissionais e desenvolvimento de projetos visando à preservação de bens culturais no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE

Fundação Vitae, The Getty Conservation Institute, conservação/restauração, patrimônio, climatização.

ABSTRACT

The Cooperation between The Getty Conservation Institute and Vitae – Supporting Culture, Education and Social Promotion for the Preservation of Cultural Goods in Brazil

The paper narrates the cooperative work developed by The Getty Conservation Institute and the Vitae Foundation, between the years of 1998 and 2006, for the qualification of professionals and the development of projects that seek the preservation of cultural goods in Brazil.

KEYWORDS

Fundação Vitae, The Getty Conservation Institute, conservation/restoration, heritage, climatization.

Este relato tem por objetivo registrar o trabalho cooperativo desenvolvido pelo The Getty Conservation Institute e a Vitae, entre 1998 e 2006, para a capacitação de profissionais e o desenvolvimento de projetos visando à preservação de bens culturais no Brasil.

Recebi inúmeras sugestões para fazer este registro, a partir da participação do dr. Alberto Tagle no *Seminário Internacional do Museu Histórico Nacional*, entre 2 e 5 de outubro de 2006, cujo tema foi *Museus, Ciência e Tecnologia*. Nessa ocasião, o dr. Tagle apresentou uma conferência sobre métodos científicos como ferramenta de auxílio a museus, a qual tive o prazer de mediar. É sempre um prazer renovado reencontrá-lo e ter a oportunidade de compartilhar de sua experiência e seu entusiasmo. Tive a oportunidade de conhecê-lo na sede do The Getty Conservation Institute, em Los Angeles, onde participei de uma reunião no âmbito do programa *Collections in Hot and Humid Climates*, como gerente de projetos da área de Cultura de Vitae. Esse programa teve início no GCI em 1996, quando dr. Tagle dirigia o Departamento Científico, com o objetivo de desenvolver conhecimentos ajustados às necessidades de preservação de bens culturais em regiões de clima tropical. Fomos acolhidos já nas novas e sofisticadas instalações do Getty Center, projetadas por Richard Meier, que reuniu em um só complexo os então dispersos departamentos, institutos e o museu, mantidos pela fundação J. Paul Getty Trust. A reunião, realizada entre 10 e 12 de março de 1998, teve por objetivo promover os entendimentos iniciais para a realização de um seminário piloto no Brasil visando à aplicação de um modelo desenvolvido pelo GCI para o diagnóstico de conservação de coleções de museus em clima quente e úmido, considerando de forma integrada o edifício e as coleções. A reunião contou

*Gerente de projetos da área de Cultura da Vitae (1986-2006) e consultora de Projetos Culturais – Linha d'Água Difusão Cultural.

também com a participação de Luiz Souza, do Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais, que havia participado de um estágio no GCI, como *research fellow*, e de Eugênio Ávila Lins, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia e então diretor do Museu da Arte Sacra, vinculado a essa universidade. No The Getty Conservation Institute, além do dr. Tagle, um grande incentivador dessa iniciativa, participaram ativamente da programação Kathleen Dardes, coordenadora sênior de Programas de Conservação Preventiva, James Druzik, cientista sênior, Kerstin Elert, pesquisadora, Cecily Grzywacz, cientista associada, Shin Maekawa, cientista sênior, David Scott, cientista sênior, e Giora Solar, gerente executiva de programas de Patrimônio Cultural. A convite do GCI, participaram também os arquitetos norte-americanos da área de Preservação Michael Henry e Samuel Harris, e Ciro Caraballo, da Universidade de Caracas. Ao final da reunião, foram detalhados os termos do compromisso entre o CGI e Vitae para a realização de um seminário no Museu de Arte Sacra da Bahia, em agosto de 1998, no qual seria desenvolvido um diagnóstico de conservação do edifício e das coleções. Com essa iniciativa, construiu-se uma profícua e sólida parceria, com resultados positivos tanto para a qualificação de profissionais como para o desenvolvimento de soluções sustentáveis de preservação de edifícios e coleções patrimoniais. Cabe mencionar o firme apoio, desde o início, do então diretor do GCI, Miguel Angel Corzo, e de seu sucessor, Timothy Whalen.

O Museu de Arte Sacra da UFBA reunia condições ideais para abrigar o seminário. Está instalado em um edifício histórico de referência, reúne uma coleção de arte sacra de relevância e está localizado em uma região tipicamente quente e úmida. Eugênio Lins, então diretor do Museu, com sólida formação na área de Preservação, entusiasmou-se em levar adiante a iniciativa, dedicando a ela muito do seu tempo e energia, mobilizando equipe de profissionais para dar apoio ao GCI na produção de materiais necessários à etapa preparatória.

O trabalho desenvolvido em Salvador foi muito estimulante. Pela primeira vez, o tema foi tratado de forma tão abrangente entre nós, com equipe interdisciplinar formada por arquitetos, especialistas em controle ambiental, conservadores, restauradores, museólogos, biólogos e químicos. O GCI destacou Kathleen Dardes e Jim Druzik para a coordenação e orientação do seminário. O engenheiro Michael Henry, especialista na área de Controle Ambiental,

integrou-se à equipe como consultor. Do lado brasileiro, integraram a equipe de coordenação os professores Luiz Souza e Eugênio Lins. Na equipe técnica brasileira que participou da elaboração do diagnóstico de conservação estavam as arquitetas Griselda Pinheiro Kluppel, Márcia Rebouças Freire, Mariely Cabral de Santana e Silvia Pimenta d'Affonseca, responsáveis pelo levantamento dos dados do edifício e de suas condições ambientais; Maria Hermínia Oliveira Hernandez, Yacy Yara Froner Gonçalves e Maria das Graças de Souza Teixeira, da área de Conservação; Sílvia Puccioni, engenheira do Iphan; Túlio Vasconcelos Cordeiro Almeida, restaurador da Escola de Belas Artes da UFBA; e uma equipe técnica composta de museólogos e restauradores vinculados ao Museu de Arte Sacra. As questões relativas à conservação do edifício e das coleções foram focalizadas em todos os espaços do Museu e em de seu entorno, resultando em um relatório de 85 páginas, cujo sumário, com quatro partes, focalizou (1) o macroambiente climático de Salvador; (2) o edifício do Museu – comportamento em relação a entorno, umidade, eflorescência salina, luz natural, estrutura, poluição e degradação biológica, segurança física, prevenção de incêndio, recomendações de manutenção e de gerenciamento de curto, médio e longo prazos; (3) a coleção museológica – uso e administração das coleções, sensibilidade das coleções às causas climáticas de deterioração, entre as quais a temperatura e umidade relativa, radiação, contaminação por poluentes, biodegradação por microorganismos e por infestações de insetos, roedores e pássaros, riscos (de fogo, vendaval, raios) e segurança. A parte final, que constava em anexos, incluía plantas do edifício, tabela de iluminância, tabelas de diagnóstico de conservação, com levantamento completo de cada área, sua descrição e problemas detectados tanto na edificação como nas coleções.

A questão da infestação por cupins, devido à sua extensão, gerou desdobramento à parte. Jim Druzik buscou meios de trazer o consultor Mark Giklbert, dos Estados Unidos, um especialista em controle de pragas vinculado ao National Park Service, para ajudar a identificar o problema e suas possíveis soluções. Mark Gilbert reunia interessante experiência de gerenciamento integrado de infestações por cupins no conjunto histórico de New Orleans, com novo método de aplicação de iscas, sem uso de pesticidas. Para esse diálogo técnico, a Vitae convidou especialistas do Instituto de Pesquisas Tecnológicas de São Paulo, liderados pelo pesquisador Antonio Tadeu de Lelis. Impressionou a diversidade de espécies de cupins que infestavam os

elementos estruturais do edifício e os bens integrados, como retábulos da igreja e detalhes ornamentais. Isso resultou em um levantamento completo das infestações por cupins no Museu de Arte Sacra, realizado pelo IPT com financiamento da Vitae, de grande utilidade em vista da confirmação da situação crítica em algumas áreas da edificação. Infelizmente, pela diversidade de espécies encontradas, não foi possível aplicar a tecnologia de controle por iscas, cuja eficiência está comprovada para apenas poucas espécies. Este é ainda um grande desafio a ser vencido.

Como resultado desse diagnóstico, algumas ações foram empreendidas pelo Museu de Arte Sacra para a melhoria das condições físicas e o aprimoramento das ações museológicas, como correção de problemas encontrados no telhado para controle de umidade; controle de radiação solar sobre obras expostas do acervo – trabalho realizado por Griselda Kluppel –; instalação de nova reserva técnica, projetada por Griselda Kluppel e Maria Hermínia Oliveria Hernandez; instalação de sistema informatizado de documentação e gerenciamento do acervo, com *software* compartilhado pelo Museu Nacional de Belas Artes; e instalação de sistema de segurança, entre outros.

O acompanhamento e a viabilização da experiência piloto do diagnóstico de conservação de modo foram concebidos de maneira a serem realizados apenas por dois profissionais experientes: um arquiteto, para o edifício, e um conservador, para as coleções. No entanto, houve a preocupação de democratização das informações, com a distribuição da versão em língua portuguesa do modelo do diagnóstico de conservação para cerca de 300 museus participantes das chamadas anuais de projetos do Programa de Apoio a Museus da Vitae.

A experiência no Museu de Arte Sacra da Bahia sinalizou para a importância da qualificação e da atualização de profissionais, para que possam atuar de maneira integrada na elaboração e realização de projetos de conservação preventiva. Na época, o Departamento Educacional do GCI estava também fortemente envolvido com o desenvolvimento Consórcio Latino-Americano, programa direcionado para a qualificação de recursos humanos e compartilhamento de experiências na área de preservação de bens culturais, tendo um *website* como ferramenta de trabalho.¹ Isso resultou em novo seminário organizado pelo GCI sobre edifícios de museus e suas coleções, realizado no Centro de Conservação Restauração de Bens Culturais Móveis da Universidade Federal de Minas Gerais, entre 14 a 19 de maio de 2001.

O seminário no Cecor-UFMG, diferentemente do realizado no Museu

de Arte Sacra da Bahia, não tinha por objetivo realizar um projeto piloto de diagnóstico de conservação em uma instituição museológica, mas sim trabalhar, com uma equipe interdisciplinar, na conceituação, reflexão e adoção de instrumentos de análise para o desenvolvimento de projetos que visassem a adoção de medidas adequadas e sustentáveis para a preservação de coleções e edifícios. Participaram do seminário, como instrutores, May Cassar (University College, Londres), Kathleen Dardes (The Getty Conservation Institute), Michael Henry (arquiteto-conservador, colaborador do GCI), Luiz Antônio Cruz Souza (Cecor-UFMG), Griselda Klüppel (Faculdade de Arquitetura da UFBA) e Franciza Toledo (arquiteta e conservadora; na época, desenvolvendo programa de *research fellow* no GCI). O número de participantes foi significativamente maior (22 profissionais, entre conservadores, museólogos, arquitetos e especialistas em Controle Ambiental) e de maior abrangência, incluindo a participação de profissionais da Argentina, da Colômbia e de Cuba. Entre os 17 brasileiros participantes, havia representantes do Cecor-UFMG (Vívian Patricia Pinto Diniz, Moema Nascimento Queiroz), da Faculdade de Arquitetura/UFMG (Eleonora Saad de Assis), do Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais – Iepha/MG (Flavio de Lemos Carsalade), da Faculdade de Arquitetura da USP (Beatriz Mugayar Kühl, Antonio de O. Mello Jr., Marcelo de Andrade Romero), do Museu Paulista da USP (Tereza Cristina Toledo de Paula), da Faculdade de Arquitetura da UFBA (Mariely Cabral de Santana, Maria Hermínia Olivera Hernandez), da Escola de Belas Artes da UFBA (Maria das Graças de Souza Teixeira), da Escola de Museologia da UFBA (Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha), da Fundação Casa de Rui Barbosa – Ministério da Cultura (Claudia Suely Rodrigues de Carvalho e Laís Ângela Lopes Tavares), do Arquivo Nacional – RJ (Adriana Cox Hollós), da Associação Brasileira de Encadernação e Restauro – SP (Norma Cianflone Cassares) e do Museu de Arte de Belém (Rosa Arraes).

O seminário foi organizado em torno dos seguintes tópicos: introdução a edifícios de museus e suas coleções; materiais de edifícios e coleções; museus e seus contextos; e patologias de edifícios e coleções – identificação e diagnóstico, medição e monitoramento, definição de objetivos de manejo ambiental interno e estratégias de controle. As atividades diárias focalizaram questões teóricas, metodológicas e exercícios de análise em torno da premissa de que, para mitigar o potencial latente de deterioração em edifícios e coleções, os programas de conservação preventiva requerem identificação, avaliação, sele-

ção e desenvolvimento de uma ou mais estratégias de tratamento e que, para melhorar o controle ambiental interno em edifícios e coleções, as estratégias de intervenção possíveis precisam ser realizadas utilizando desde tecnologias relativamente simples até intervenções complexas, que envolvem sistemas mecânicos em grande escala para o controle completo das condições ambientais no espaço interno. No contexto dos museus, as estratégias de tratamento podem ser afetadas por diversas questões pragmáticas, aparentemente não relacionadas com a conservação. Entre esses fatores podem ser incluídos o custo operativo, o impacto irreversível de intervenções no edifício, muitas vezes histórico e/ou de arquitetura notável, e a capacidade da equipe técnica da instituição de assumir a coordenação e a continuidade de projetos. Frequentemente, essas condições resultam em necessidades que concorrem entre si ou em objetivos conflitantes e, para que a conservação preventiva seja efetiva, é importante selecionar uma estratégia de tratamento que satisfaça os objetivos, reduza realmente o processo de deterioração e os fatores que o produzem, seja apropriada tanto para a coleção como para o edifício e possa ser desenvolvida e mantida facilmente, utilizando recursos econômicos e humanos da instituição. As atividades diárias do seminário propiciaram o reconhecimento de uma gama de soluções estratégicas disponíveis para o controle ambiental, seus benefícios e desvantagens e a melhoria relativa de controle ambiental que podem oferecer.

A identificação de equipes técnicas e instituições no Brasil interessadas em desenvolver projetos com a adoção dessas metodologias e estratégias e a confirmação da parceria da Vitae para o financiamento de consultorias especializadas e de recursos para a implementação de projetos resultaram em uma nova etapa de cooperação com o CGI, desde novembro de 2001. Desta vez a coordenação ficou sob responsabilidade do cientista sênior Shin Maekawa. Ele contou com a colaboração direta da arquiteta e conservadora Franciza Toledo, que reunia uma experiência conjunta de trabalho do tempo em que atuara como *research fellow* no GCI. Quatro instituições se beneficiaram significativamente dessa cooperação: o Museu Nacional – Universidade Federal do Rio de Janeiro, o Museu Nacional de Belas Artes – Ministério da Cultura; o Museu Paraense Emílio Goeldi – Ministério da Ciência e Tecnologia; e o Museu Casa de Rui Barbosa – Ministério da Cultura. Destacamos a significativa contribuição para esses projetos de profissionais que participaram dos seminários no Museu de Arte Sacra da Bahia e/ou no Cecor-UFMG: Yacy Ara

Froner Gonçalves, no Museu Nacional; Claudia Carvalho, no Museu Casa de Rui Barbosa; Rosa Arraes, no Museu Paraense Emílio Goeldi. Colaboraram também no projeto do Museu Nacional as arquitetas Griselda Kluppel e Claudia Carvalho.

O projeto do Museu Nacional demandou grandes investimentos, esforço e dedicação. Entre os consultores internacionais, além de Shin Maekawa, colaborou significativamente com o projeto a dra. Carolyn Rose, então conservadora-chefe do Museu de História Natural de Washington, de quem saudosamente nos lembramos. O Museu Nacional reúne grandes e significativas coleções científicas de História Natural, Antropologia e Arqueologia, com cerca de 12 milhões de itens. Sem instalações adequadas, as coleções estavam dispersas em espaços do antigo Palácio Imperial da Quinta da Boa Vista e seus anexos, expostas a inúmeros riscos. Após a realização de um diagnóstico de conservação inicial, com levantamento do estado de conservação e de guarda de cada uma das coleções do Museu, organizado por Yacy Ara Froner, foram iniciadas ações direcionadas inicialmente para as coleções de Arqueologia e de Botânica, que enfrentavam problemas agudos de conservação. No Departamento de Botânica, o herbário tinha sérios problemas de infestação por insetos, sendo utilizadas grandes quantidades de naftalina em pó para contornar o problema, sem efetividade e com efeitos nocivos sobre a saúde da equipe técnica responsável. A idéia inicial de desinfestação de milhares de exemplares do herbário com atmosfera modificada, a partir da aplicação de nitrogênio – metodologia sistematizada por Shin Maekawa –, parecia de difícil gestão devido aos altos custos e à falta de pessoal. O dr. Maekawa recomendou a orientação do entomologista britânico David Pinner, que recebeu para um *workshop* nos Estados Unidos o Ruy Valka, diretor do Departamento de Botânica, orientando-o a adotar uma metodologia de desinfestação com aplicação de calor controlado em estufas, adequada a esse tipo de coleção, de baixo custo e fácil aplicação. A metodologia foi aplicada com sucesso, associando-se a ela o trabalho de higienização e substituição de invólucros de proteção, confeccionados com papel ácido por pastas de papel alcalino; e o acondicionamento do acervo para guarda em caixas organizadoras de material inerte, cujo microclima foi analisado antecipadamente para avaliação das condições de umidade que pudessem ser eventualmente prejudiciais à coleção. Os trabalhos no Departamento de Botânica tiveram continuidade com a concepção de um sistema de ventilação, elaborado com

equipamentos de baixo custo e baixo consumo de energia para a nova reserva técnica, que deverá abrigar o herbário, cujas instalações estão previstas em novo edifício, em construção, na Quinta da Boa Vista.

Nova iniciativa foi realizada no Departamento de Arqueologia do Museu Nacional, para a preservação de um conjunto de múmias egípcias com sinais de deterioração, que recebeu importante contribuição de Shin Maekawa. O trabalho de acondicionamento das múmias foi realizado com base na longa experiência do dr. Maekawa na preservação de acervos dessa natureza no Museu do Cairo. Para essa coleção em particular, foram criadas condições para estacionar o processo de degradação, com a preparação de invólucros em ambientes de atmosfera modificada planejados, para permanecer estáveis por longo período. O The Getty Conservation Institute disponibilizou materiais para o projeto, como filmes especiais de alta barreira e absorvedores de oxigênio produzidos pela Mitsubishi, não disponíveis no mercado brasileiro. Esse trabalho também teve o efeito demonstrativo da técnica de aplicação de gases inertes para a desinfestação de coleções, o que pode ser feito no Brasil sem maiores dificuldades, pois há materiais disponíveis para tanto e toda a orientação pode ser buscada na publicação de Shin Maekawa sobre o assunto.²

Os trabalhos desenvolvidos no Museu Nacional em cooperação com o GCI ocorreram concomitantemente com um grande projeto financiado pela Vitae, visando à preservação do conjunto das coleções, que teve a participação de diversos consultores e somas significativas de recursos.

Ao mesmo tempo em que foi dado andamento ao projeto do Museu Nacional, foram gradualmente desenvolvidos novos projetos por Shin Maekawa, com apoio de Franciza Toledo, em mais três instituições brasileiras, sempre de forma sistemática e integrada, com foco em diversos aspectos inerentes à preservação das coleções:

- Projeto para a nova reserva técnica da Coleção Etnográfica do Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém do Pará, que resultou em desafiante projeto de pesquisa para o GCI, tendo em vista a necessidade de encontro de soluções de baixo custo e baixo consumo de energia em região, cuja temperatura e umidade são normalmente muito altas.
- Projeto para ampliação e modernização da reserva técnica de pintura, escultura, desenho e gravura do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Por sua localização, em área de subsolo do edifício e com vulnerabilidade de infestação por poluentes de tráfego intenso de veí-

culos, buscou-se uma solução de climatização com melhor desempenho de equipamentos mecânicos, tanto para custos de instalação como para de consumo de energia – um item que hoje pesa significativamente no orçamento das instituições.

• O projeto para o Museu Casa de Rui Barbosa também resultou em interessante projeto de pesquisa para a melhoria da ventilação interna dos espaços da casa histórica, com mínimas intervenções no imóvel, visando contemplar a estabilidade de temperatura e umidade tanto para a preservação do acervo como para o conforto humano da equipe técnica e dos visitantes. Contribuiu sistematicamente para esse projeto, além de Shin Maekawa e Franciza Toledo, a arquiteta Claudia Carvalho, vinculada à Fundação Casa de Rui Babosa, cuja formação na área de Conforto Ambiental e de Preservação de Edifícios Históricos foi enriquecida em seminários e cursos desenvolvidos em cooperação com o The Getty Conservation Institute no Cecor-UFMG, em 2001, e na University College London/The Bartlett Faculty of The Built Environment – Centre for Sustainable Heritage, em 2003. A equipe do projeto trabalhou em grande sintonia para alcançar os resultados, considerados sob todos os aspectos excelentes.

Além dos projetos mencionados, mais detalhados no artigo de Shin Maekawa sobre os projetos do The Getty Conservation Institute nesta publicação, cabe destacar sua generosa contribuição, como consultor, a inúmeras outras instituições no Brasil, para as quais foi chamado a visitar em suas viagens e ofereceu valiosas orientações. Entre elas, destacamos, no Rio de Janeiro, o Museu Eva Klabin; em Belém, o Museu de Arte Sacra e Museu de Arte do Estado; e, em São Paulo, o Centro Cultural São Paulo, a Casa da Marquesa de Santos, a Biblioteca Mário de Andrade, o Museu de Arte de São Paulo e a Pinacoteca do Estado.

O GCI, em sua missão de desenvolver conhecimentos e capacitar recursos humanos em conservação/restauração de bens culturais, orienta seus programas educacionais tendo em vista a formação de profissionais multiplicadores. Ainda no âmbito do trabalho realizado para edifícios e coleções, porém com outra perspectiva, não menos importante, foi realizado, em Santiago do Chile, em maio de 2000, um seminário sobre planos de prevenção de sinistros, sempre na perspectiva interdisciplinar. Na oportunidade, a Vitae concedeu bolsas a Rosária Ono, arquiteta e professora da área de Tecnologia da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo; Gedley Braga,

conservador das coleções do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo; e Deise Lustosa, arquiteta então vinculada ao Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. Os três profissionais deram contribuições a suas instituições e a atividades multiplicadoras, destacando-se particularmente nesse aspecto Rosária Ono, que vem orientando inúmeras instituições no desenvolvimento de planos de segurança.

Verificamos, ao longo desses trabalhos, que pouco nos valem os conhecimentos disponíveis para a preservação de bens culturais, assim como ainda somos incipientes no desenvolvimento de atividades interdisciplinares. Em várias áreas do conhecimento, há profissionais nas universidades, nos institutos de pesquisa e nas empresas habilitados e dispostos a dar apoio se forem chamados a contribuir de forma estruturada. Para tanto, necessitamos implantar rotinas para o desenvolvimento de projetos de pesquisa e para a contratação de consultoria independente, capaz de orientar e apoiar as instituições culturais na contratação de serviços e aquisição de materiais e equipamentos adequados às suas reais necessidades.

Esperamos que os trabalhos com o The Getty Conservation Institute e outras instituições congêneres tenham continuidade, por tudo o que promovem e contribuem em projetos de pesquisa, capacitação profissional e compartilhamento de experiências em benefício do avanço em ações de preservação de bens culturais.

Notas

1. A iniciativa lamentavelmente foi interrompida por falta de estruturação de mecanismos de coordenação entre profissionais da América Latina, e recentemente tive o grato prazer de receber uma mensagem de um colega da Colômbia, informando que o consórcio deverá ser reativado. Esperamos que seja mais uma iniciativa promissora.
2. Disponível em PDF no *website* do Getty Conservation Institute: www.getty.edu.

Projeto de conservação fotográfica: o caso Museu Casa de Cora Coralina

Roberta Lopes Leite*

RESUMO

O projeto Preservação do Acervo Documental da Casa de Cora Coralina, patrocinado pela Fundação Vitae, surgiu da necessidade de conservar/restaurar o acervo documental do Museu Casa de Cora Coralina, danificado após a enchente que assolou Goiás Velho em 31 de dezembro de 2001. A enchente destruiu parte do centro histórico da cidade e afetou drasticamente a coleção fotográfica, os móveis, livros, manuscritos e demais pertences da poetisa. O presente artigo trata desse processo.

PALAVRAS-CHAVE

Fotografia, conservação fotográfica, Museu Casa de Cora Coralina, Centro de Conservação e Preservação Fotográfica, Fundação Nacional de Arte.

ABSTRACT

Project of Photographic Conservation: The Case Study of the Museu Casa de Cora Coralina

The project Preservação do Acervo da Casa de Cora Coralina, sponsored by the Fundação Vitae, came about from the necessity of conserving/restoring the documental files of the Museu Casa de Cora Coralina that were damaged after Goiás Velho was flooded on December 31st, 2001. The flood destroyed part of the city's historical center, drastically effected the photographic collection, the furniture, books, manuscripts and other belongings of the poet. This article discusses this process.

KEYWORDS

Photography, Photographic conservation, Museum Casa de Cora Coralina, Center of Photographic conservation and preservation, Fundação Nacional de Arte (National Art Foundation).

*Infelizmente a deterioração das imagens
pode redundar na perda total de sua beleza
e até de toda a informação que elas contêm.*

Anne Cartier-Bresson

A conservação de acervos fotográficos está crescendo em importância em nosso país e cada vez mais a fotografia ganha reconhecimento dentro das instituições. Como exemplo desta afirmação, este trabalho desenvolve uma análise do tratamento técnico de conservação/restauração de 105 fotografias pertencentes ao acervo fotográfico do Museu Casa de Cora Coralina, situado na cidade de Goiás Velho (GO). O trabalho foi realizado pelo Centro de Conservação e Preservação Fotográfica – CCPF – da Fundação Nacional de Arte – Funarte –, sob responsabilidade da conservadora de fotografia Sandra Baruki, coordenadora deste Centro.

Em 31 de dezembro de 2001, menos de um mês após ter recebido o título de Patrimônio Mundial da Humanidade, no dia 13 de dezembro, em Helsinque, Finlândia, Goiás Velho sofreu a pior enchente de sua História, que destruiu parte do centro histórico da cidade e afetou drasticamente o Museu e, junto com ele, sua coleção fotográfica, seus móveis, livros, manuscritos e demais pertences da poetisa. Devido ao sinistro, foi elaborado o projeto Preservação do Acervo Documental da Casa de Cora Coralina, patrocinado pela Fundação Vitae. Tal projeto surgiu da necessidade de se conservar/restaurar o acervo documental do Museu Casa de Cora Coralina, danificado após a enchente.

De acordo com Marlene Vellasco, presidente da Associação Casa de Cora Coralina:

O projeto visou implementar ações, complementando as de caráter emergencial, para a recuperação, conservação, inventário, indexação e acondicionamento do acervo documental do Museu Casa de Cora Coralina, em especial o acervo de originais atingido pela enchente. No início dos trabalhos de reorganização da exposição, conduzidos pela museóloga

*Museóloga e conservadora fotográfica.

Célia Corsino, foi constatado que o acervo documental necessitava de tratamento urgente. Algumas ações foram implementadas em caráter provisório e emergencial: identificação sumária e separação do acervo documental: textual e fotográfico; definição de um plano de arranjo; e higienização parcial com equipamento. A necessidade de elaboração de um projeto específico para o tratamento do acervo documental ficou, assim, evidenciada logo no início dos trabalhos.²

Conseqüentemente, em caráter de urgência, e por se tratar de um centro de referência nacional e internacional no estudo da conservação fotográfica, gerador, produtor e socializador de informações sobre o patrimônio fotográfico



Cora Coralina (antes)

brasileiro, o CCPF/Funarte, por intermédio de Lygia Guimarães, responsável pelo setor de conservação de papel do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), 6ª Superintendência Regional, foi contatado para realizar o tratamento técnico de conservação/restauração de parte do acervo fotográfico do Museu Casa de Cora Coralina. A equipe do CCPF/Funarte se deslocou ao Iphan, a fim de realizar documentação fotográfica para elaboração do projeto específico de recuperação das fotografias.

O acervo fotográfico do Museu Casa de Cora Coralina é composto por 845 fotografias em diversos formatos e processos fotográficos de época (albuminas, platinas, gelatinas/prata),³ além de fotografias coloridas. Desse total, apenas 105 imagens foram contempladas com o tratamento de conservação/restauração, realizado nos ateliês de conservação do CCPF/Funarte, sob supervisão técnica da conservadora/restauradora Nazareth Coury, colaboradora do CCPF e integrante da equipe desde 1988.

Segundo entrevista com Marlene Vellasco e Lygia Guimarães, o critério de seleção das imagens a serem tratadas se deu de acordo com o estado de conservação das mesmas após a enchente. O restante do acervo que permaneceu no Museu recebeu tratamento de conservação e troca de acondicionamento.

Em fase preliminar à transferência do acervo para os ateliês onde foram tratadas as fotografias, foi realizada visita técnica às instalações do Iphan no Rio de Janeiro, onde se encontrava o acervo oriundo do Museu Casa de Cora Coralina.

A visita técnica teve como princípio identificar o estado de conservação das fotografias para elaboração do projeto. Primeiramente, realizou-se a contagem do acervo, a medição das dimensões das imagens e uma breve



Conferência do acervo com Lygia Guimarães



identificação dos processos fotográficos, com suas causas de deterioração. A partir dos dados levantados, foi possível determinar os materiais utilizados, os profissionais necessários para realização do trabalho e o tempo de execução do mesmo. A seguir, o acervo foi conferido e preparado para a transferência ao Arquivo Nacional, onde o CCPF/Funarte funcionava temporariamente.⁴ Em 6 de fevereiro de 2004, iniciou-se o trabalho da equipe, que consistiu na compra dos materiais de consumo necessários para o trabalho de conservação.

A coleção é composta, na sua maioria, por fotografias em estúdio, retratos e algumas imagens de crianças mortas, costumes muito comuns no início do século XX, além de imagens contemporâneas, fotografias coloridas que retratam um evento em que provavelmente Cora Coralina está sendo homenageada e uma fotografia em preto e branco de Cora Coralina e Jorge Amado. Para realizarmos uma “leitura” da coleção, seria necessário conhecer todas as imagens que ela possuía. Isso não foi possível, visto que apenas 105 fotografias foram deslocadas para tratamento no CCPF/Funarte.

Segue a descrição da coleção, que se deslocou para tratamento no CCPF/Funarte, na cidade do Rio de Janeiro.

50 FOTOGRAFIAS FORMATO DE ÉPOCA: CARTE DE VISITE

Descrição das imagens: retratos, fotografias em estúdio, crianças mortas.

Processos identificados: 49 fotografias albuminadas e 1 fotografia em gelatina/prata.

Formato: aproximadamente 10,3 x 6,5 cm.

Estado de conservação: entre todas as fotografias, estes processos de época apresentaram menor problema de deterioração – esmaecimento, delaminação dos cantos, emulsão fotográfica atacada por insetos, perfurações provenientes do ataque dos mesmos, manchas amareladas irreversíveis, excremento de insetos, resíduos de papel aderidos no verso das imagens, pequenas perdas de emulsão fotográfica, impressão da casa fotográfica no verso e abaixo da imagem na lateral inferior do cartão.

07 FOTOGRAFIAS EM FORMATO DE ÉPOCA: CARTE CABINET

Descrição das imagens: retratos, fotografias de família, todas realizadas em estúdio.

Processos identificados: 4 fotografias albuminadas, 2 platinotipias, 1 gelatina/prata.

Formato: aproximadamente 17,0 x 11,3 cm.

Estado de conservação: este foi o grupo com maior comprometimento de conservação. Uma fotografia estava rompida e unida por fita adesiva na área de imagem, esmaecimento, amarelecimento, excremento de insetos, inscrições com tinta ferrogálica no verso, marcas de retoques originais, delaminação do suporte, manchas diversas e irreversíveis, fraturas diversas, perda de suporte primário e secundário, varias áreas de perfuração, perda de emulsão fotográfica e da camada de barita por ataque de insetos, impressão da casa fotográfica no verso.

48 FOTOGRAFIAS AVULSAS

26 fotografias em processo gelatina/prata em diversos formatos – a maior medindo 28,7 x 19,9 cm.

1 fotografia albuminada medindo 19,0 x 23,0 cm.

17 fotografias coloridas em papel resinado com gelatina/prata e corante.

4 fotografias em gelatina/prata de pequeno formato.

As fotografias foram conferidas e acondicionadas provisoriamente em *folders* individuais. A etapa seguinte foi a identificação dos processos fotográficos (albumina, platina, gelatina/prata). Essa etapa é preliminar e determinante para o tratamento de conservação a ser realizado, já que cada processo é constituído de diferentes elementos, o que determinará as reações aos procedimentos técnicos aplicados. O diagnóstico de cada fotografia, com a sua respectiva identificação, foi registrado no próprio folder, assim como o tratamento apropriado para cada imagem e para cada processo fotográfico.

Em seguida, as fotografias foram separadas por lotes, determinados pela equipe de reprodução fotográfica segundo parâmetros técnicos de similaridade de densidades. Os lotes foram constituídos por aproximadamente dez fotogra-

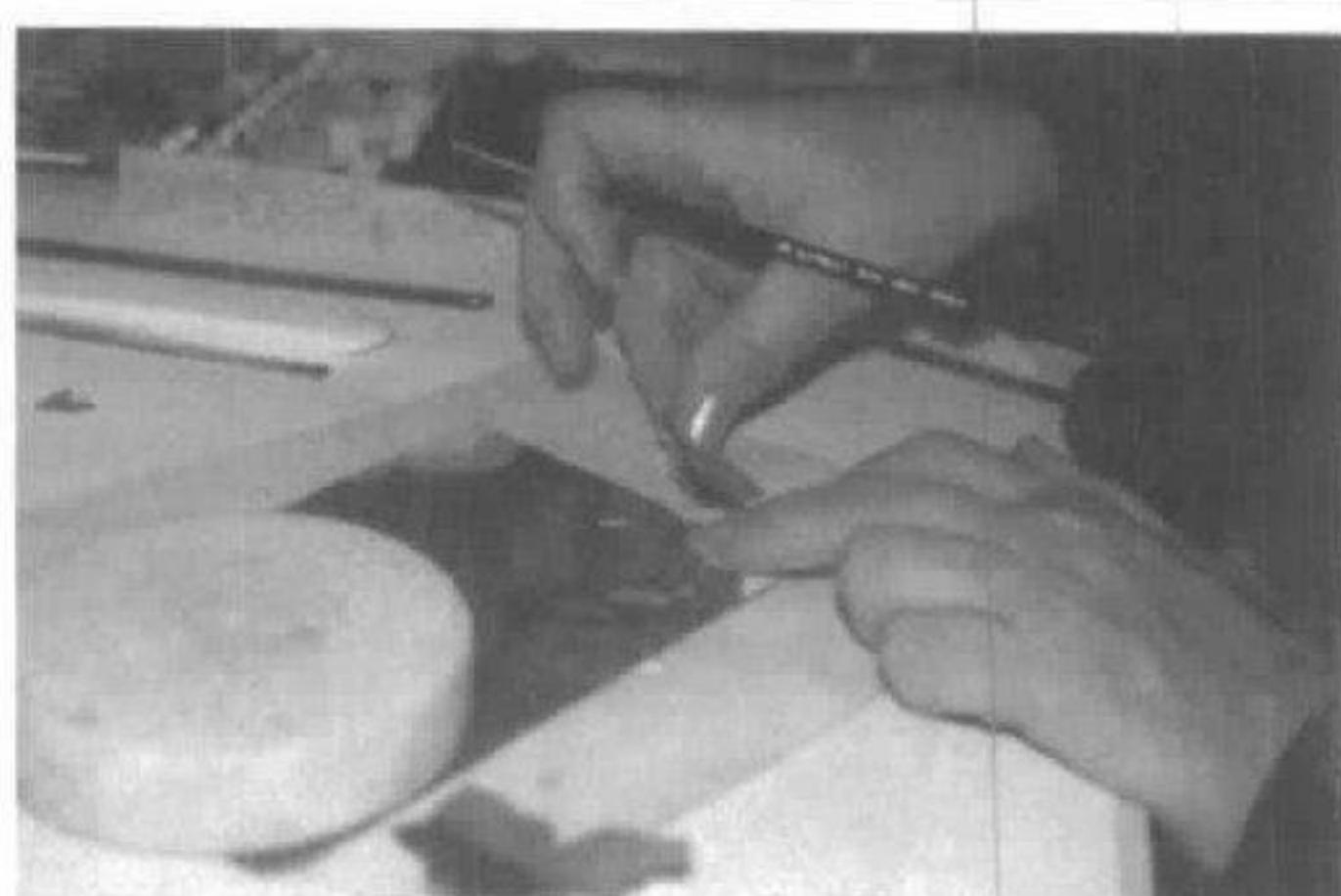
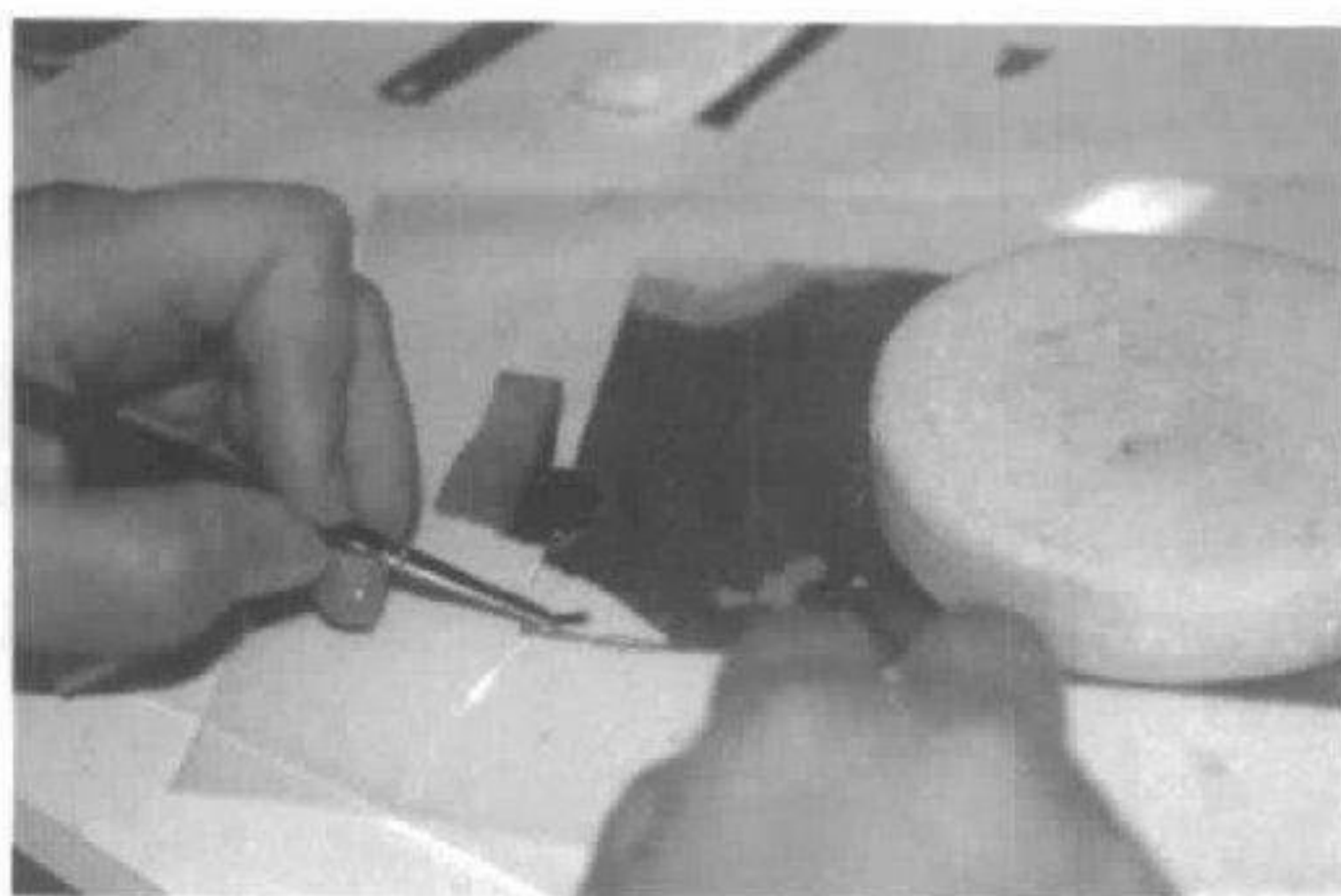
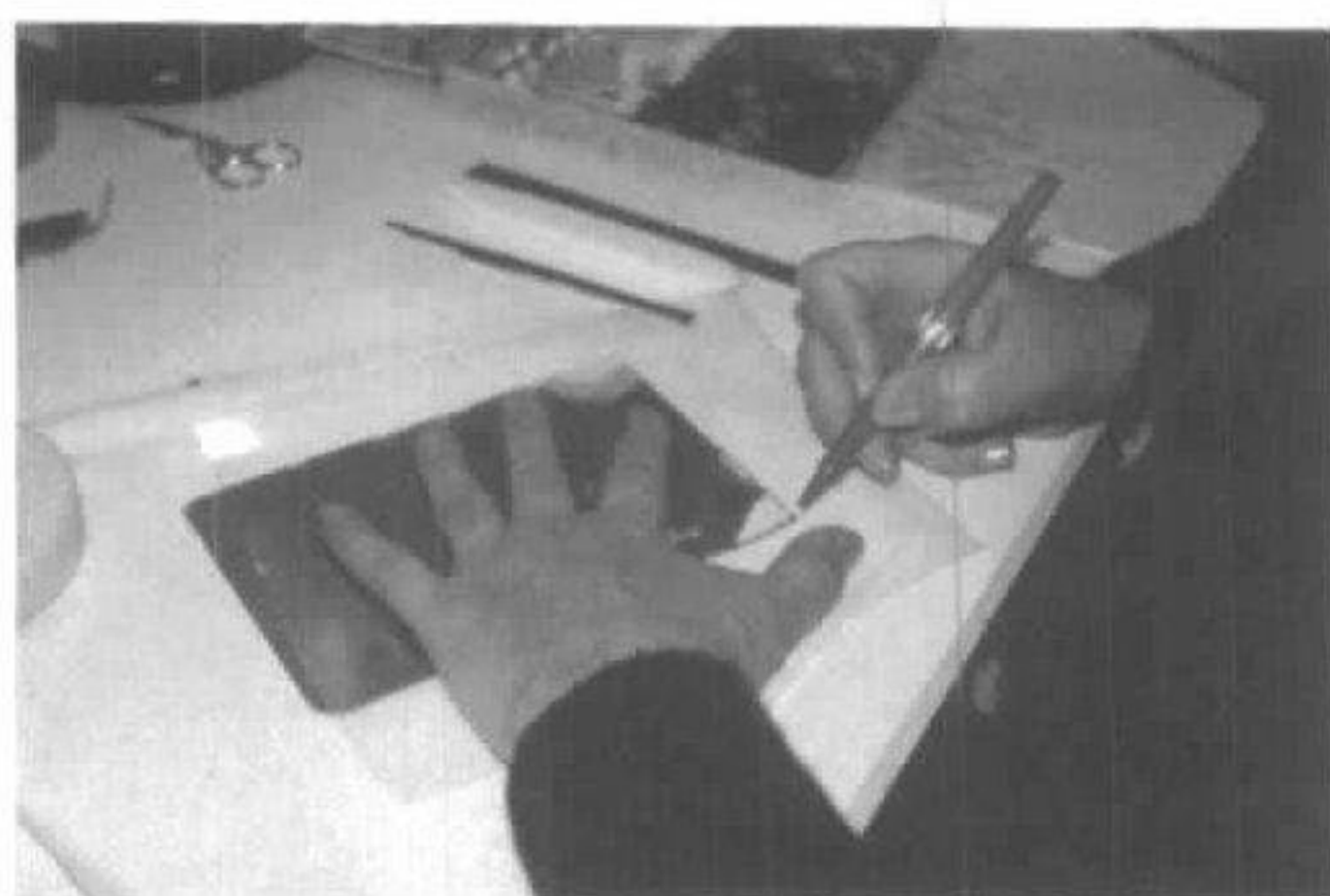
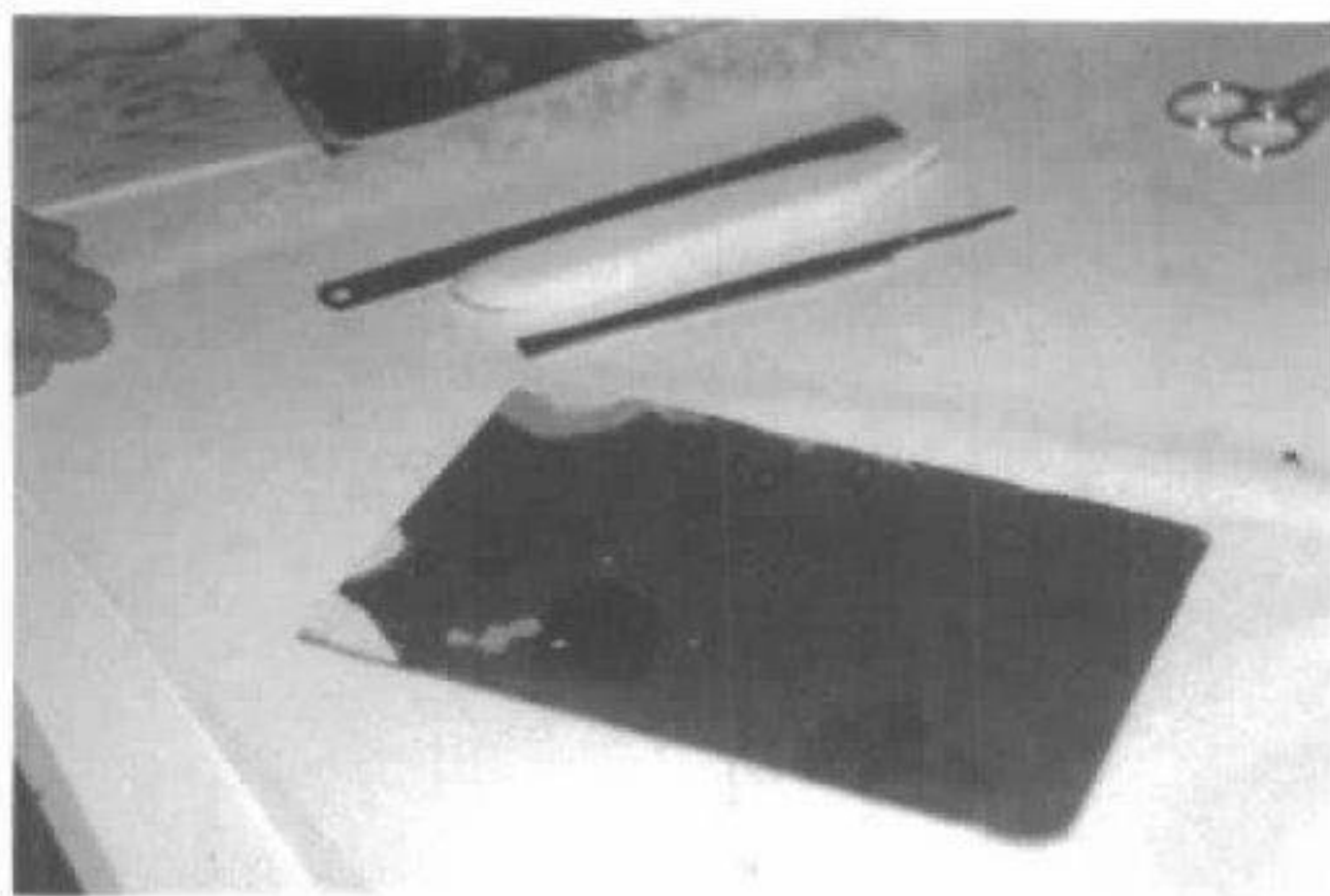


Folder com diagnóstico e proposta de tratamento

fias cada, levando-se em consideração o estado de degradação das imagens por meio de análise visual. Desta maneira, foram priorizadas duas ações de trabalho: uma para as fotografias em bom estado e contraste normal e outra para as fotografias esmaecidas ou em processo de esmaecimento. Esses procedimentos tiveram por finalidade aperfeiçoar o ritmo de trabalho, mantendo a qualidade e a regularidade técnicas do início ao fim do projeto.

Após a realização do diagnóstico e a separação dos lotes, iniciou-se o tratamento de conservação/restauração das fotografias propriamente dito: higienização, estabilização, reprodução fotográfica e acondicionamento do acervo e do material gerado na reprodução. Adotaram-se os conceitos sobre restauração que respeitavam o estado original da obra, levando em conta os processos fotográficos e as marcas do tempo. Nas palavras de Luiz Pavão, conservação fotográfica é o

Conjunto de ações que visa assegurar a preservação e a boa utilização de uma coleção de fotografias. Estas ações englobam a observação e identificação, a organização, a numeração, a instalação em embalagens, o controle de ambiente e o restauro.⁵



Processo de consolidação e enxerto no verso da imagem

Ao realizar este trabalho de conservação/restauração, foi necessário fazer um acompanhamento documental, constituído por relatórios analíticos e documentação fotográfica em todos os procedimentos realizados, quais sejam: materiais utilizados, técnicas empregadas e análise do “antes e depois” do tratamento empregado.

De acordo com Baruki e Coury, “em função do estado de conservação das fotografias é determinada a técnica de limpeza a ser empregada. A higienização pode ser mecânica ou química”.⁶ Desta forma, no caso das fotografias com suporte fragilizado, foi realizada uma limpeza mecânica no verso da imagem com borracha química e, naquelas com suporte mais rígido, foi usado o pó de borracha. Antes e depois do uso da borracha, foi utilizada uma trinchinha de pêlos macios, para retirar a poeira e os resíduos superficiais que ainda se encontravam no suporte. Havendo excrementos, era necessário o uso de bisturi para removê-los, tanto no verso como na imagem.

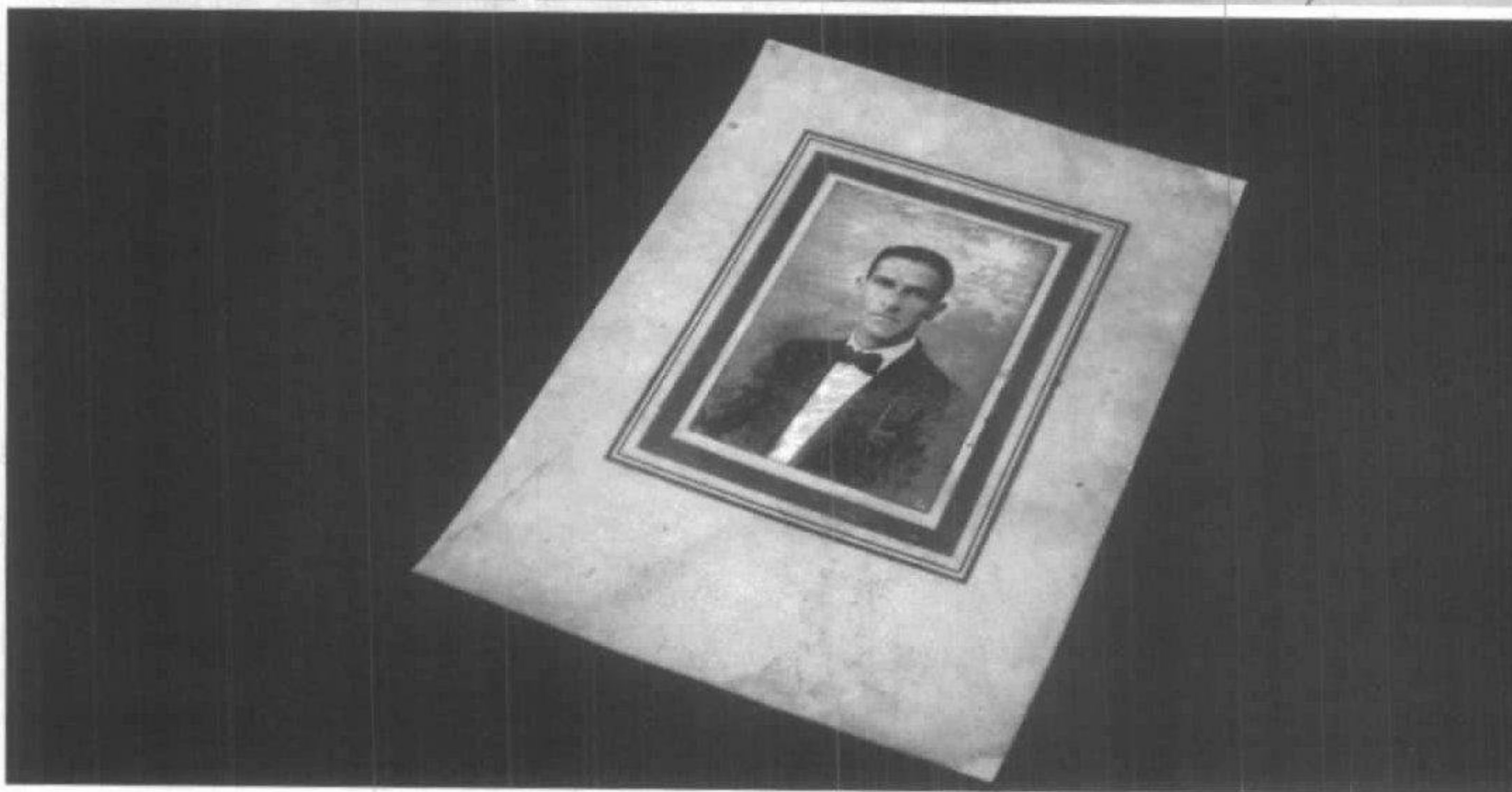
A área de imagem foi higienizada com pincel de cerdas macias, para remoção de sujidades superficiais, e algodão, para remoção de sujidades de maior aderência. Já a higienização química, que é um tratamento de meio aquoso e, na maioria dos casos, pressupõe a utilização de solventes, foi adotada com a finalidade de remoção de manchas, fungos, fitas adesivas, resíduos de cola ou qualquer excremento ou sujidade que não havia sido possível remover com o uso do bisturi. É um tratamento que requer conhecimento aprofundado das técnicas, já que seu uso indeterminado pode causar danos irreversíveis para as fotografias. O uso da capela de exaustão foi fundamental quanto à utilização de produtos com toxicidade, garantindo a segurança da equipe.

É necessário ter em mente que qualquer informação que contenha o objeto, qualquer inscrição a lápis ou caneta não deve ser retirada, pois faz parte da historicidade do objeto.

A estabilização consiste em interromper o processo de instabilidade físico-química gerada pela má conservação das fotografias, seja pelo manuseio inadequado, pela guarda inapropriada ou principalmente pelas oscilações de temperatura e umidade do ambiente em que se encontram armazenadas. Na coleção em questão, o acervo passou por um sinistro, a enchente, o que fez com que o material sofresse mais danos do que os já presentes. Segue a descrição dos procedimentos de estabilização adotados.

A consolidação, que consiste no acréscimo ou aplicação de reforço, foi empregada, com o objetivo de assegurar durabilidade e integridade física ao

suporte. Para o reforço, foram utilizadas tiras de papel japonês no verso da imagem, a fim de garantir maior rigidez nas áreas de fratura, vinco e dobra-dura. Foram realizadas obturações, com emprego de polpa de papel artesanal para preenchimento de perfurações e enxertos e papel de gramatura semelhante ao original para o preenchimento de áreas faltantes, para proporcionar maior estabilidade e harmonia das áreas de perda do suporte primário ou secundário.



Velatura

Como parte do processo de consolidação, foi empregada a velatura: utilização de um suporte em papel japonês aplicado em toda extensão do verso da fotografia, para garantir maior estabilidade.

O processo de reintegração visual foi realizado nos casos em que a perda de emulsão era significativa, dificultando a leitura da imagem e criando problemas durante o processo de reprodução fotográfica. Só foi realizada após discussão técnica e autorização dos responsáveis pelo acervo.

Reintegração visual: antes e depois

Vale ressaltar que a opção pela reintegração visual no referido projeto se deu após reunião da equipe técnica com a conservadora Lygia Guimarães. A pedido da equipe responsável pelo acervo, optou-se pela utilização de tal prática, com o objetivo de harmonizar as perdas significativas da emulsão fotográfica, além de minimizar as perdas no processo da reprodução fotográfica.

De acordo com Kossoy,

Uma reprodução fotográfica – qualquer que seja o seu conteúdo – remete a um objeto-imagem de segunda geração, mesmo que sejam empregados em sua confecção procedimentos tecnológicos, análogos aos da época em que a foto foi tomada. Uma reprodução é, pois, uma força secundária. O objeto-imagem de uma primeira geração – o original – é essencialmente um objeto museológico e, como tal, tem sua importância específica para a história da técnica fotográfica, além de seu valor histórico intrínseco, enquanto de segunda geração – a reprodução sobre os mais diferentes meios é em função da multiplicação do conteúdo (particularmente quando publicado), fundamentalmente um instrumento de disseminação da informação histórico cultural é em função desta multiplicação da informação que a fotografia alcança sua função social maior.⁷

Após o tratamento de conservação, a etapa de reprodução fotográfica foi de suma importância, pois, graças ao material gerado, as imagens puderam ser disponibilizadas para o público e os pesquisadores. O método empregado foi a geração de filme duplicata, procedimento tradicional que garante a sobrevida da informação por muitos anos. Para a reprodução fotográfica, foi utilizado o filme Kodak TMax 120 mm e foram confeccionadas cópias-contato dos referidos filmes, sem a produção de cópias individualizadas. Esses negativos de segunda geração, assim como as cópias-contato garantem acesso à imagem sem a necessidade do contato com o original, preservando, assim, sua inte-



Reintegração visual (antes e depois)

gridade física. Posteriormente, esses negativos e o restante do acervo foram digitalizados, para agilizar o acesso dos consulentes aos documentos.

Levando em conta o avançado estado de deterioração do acervo, optou-se por um sistema de acondicionamento em jaquetas de poliéster dentro de caixa-gaveta, para as fotografias em menor formato, e dentro de caixa portfólio, para as de maior formato. O material gerado pela reprodução fotográfica, pelas cópias-contato e pelos negativos foi acondicionado com material semelhante; os contatos foram acondicionados em pasta-fichário e os negativos, em envelopes porta-negativo e caixa própria para os mesmos. A escolha adequada do material de acondicionamento utilizado possibilita retardar o processo de deterioração das fotografias, evitando o contato das mesmas com a poluição, o manuseio inadequado e a variação de luz, umidade relativa e temperatura. Logo, o material que entra em contato direto com as imagens deve obedecer aos padrões internacionais de conservação, com PH neutro ou alcalino (entre 7.2 e 9.5): “[...] os papéis e cartões devem ter um alto teor de alfa-celulose (acima de 87%) e serem livres de lignina, enxofre, colagem ácida, cera, plastificantes e resíduos metálicos”.⁸ Os plásticos (poli-

éster, polietileno, triacetato de celulose) não devem possuir recobrimento e precisam ter boa estabilidade.⁹

Conclusão

Após entrevista com o responsável pelo Setor de Pesquisa e Documentação do Museu Casa de Cora Coralina, Clovis Britto, observei que o trabalho realizado pela equipe cumpriu sua função museológica: disponibilizar ao público todo material referente à vida e obra da poeta maior da cidade de Goiás: Cora Coralina.

Também foram tomadas algumas medidas de prevenção sob orientação da museóloga Célia Corsino, responsável pelo projeto, da conservadora Lygia Guimarães e da diretoria do Museu, a fim de evitar futuros acidentes. Primeiramente, a circulação do Museu foi modificada. Anteriormente, o acesso à Casa ocorria pela porta próxima ao Rio Vermelho. Os documentos originais não se encontram mais em exposição e foram substituídos por cópias fixadas em painéis, presas a roldanas e cabos de aço, para que, no caso de haver outro acidente, possam ser alçadas, não acarretando danos ao material. Seguindo normas de conservação, o material documental, composto de aproximadamente 10 mil itens, entre correspondências, originais de livros, manuscritos, fotografias, jornais e diplomas, foi devidamente higienizado e acondicionado.

Quanto ao material fotográfico – que permaneceu no Museu após a higienização –, foram seguidos critérios de acondicionamento diferentes dos adotados pelo CCPF/Funarte, mas nem por isso inadequados. Segundo Britto,

As demais fotos do acervo foram acondicionadas da seguinte forma: grupos de 3 (três) fotos, de acordo com o formato, em envelopes em cruz ou folders, confeccionados em papel neutro; cada dois envelopes colocados em envelopes com abas e arquivadas em caixas-arquivo de cartão rígido, revestidas com material sintético. Todas as fotos foram entrefolhadas com papel neutro. Todas as caixas foram acondicionadas em armários de aço e não serão manuseadas por pesquisadores. Estes consultarão as cópias e as imagens digitalizadas no banco de dados.¹⁰

Ao entrevistar Clovis Britto, ative-me à questão da digitalização do acervo, tendo em vista que tal procedimento havia sido contemplado no projeto Preservação do Acervo Documental da Casa de Cora Coralina. Todas as fotografias já se encontram digitalizadas, dentro de banco de dados, com fichas



de identificação contendo: autoria, data, locais, dimensões, temas, além de seu estado de conservação e procedência. Ao fim do projeto, restava digitalizar parte do acervo textual e, como medida de segurança, a cópia do arquivo digital seria destinada a outra instituição com atuação na área da Preservação do Patrimônio Documental e museológico do Estado de Goiás.

Mas fica uma questão importante: será que a reprodução fotográfica analógica ainda será necessária, tendo em vista a dificuldade de oferta de papéis fotográficos no mercado e as facilidades que a reprodução digital proporciona?

Embora a questão seja polêmica, acredito não haver dúvidas de que seja fundamental a preservação da informação imagética contida em uma fotogra-



Cora Coralina (depois)

fia. No entanto, o objeto museológico é seu suporte primário, de onde se retira mais de um tipo de informação. Há a informação necessária para o registro do processo histórico e há a informação da própria história intrínseca ao objeto. Nenhuma das diferentes formas de “ver” o objeto pode ser colocada como medida de valor em se tratando de preservação. O meio digital possibilita a disseminação da informação, preservando-a; já as técnicas de conservação e restauração preservam a natureza primária do objeto original.

Notas

1. Todas as imagens deste artigo são de autoria do fotógrafo Márcio Ferreira, colaborador do CCPF/Funarte e responsável pelas duplicações fotográficas no referido projeto.
2. Entrevista concedida à autora por *e-mail*, em agosto de 2004. Disponível em LEITE, Roberta Lopes. *Conservação fotográfica: estudo de caso da coleção do Museu Casa de Cora Coralina*. Monografia de conclusão de curso. Rio de Janeiro: Escola de Museologia/Universidade do Rio de Janeiro – Unirio, 2006 (mimeo).
3. Os processos fotográficos descritos são os seguintes: (1) *Platina (Platinotipia)* – inventada em 1873, é o processo de impressão fotográfica, ou seja, obtém-se a imagem a partir de um negativo fotográfico, no qual se conseguem cópias em tinta de impressão. Isso faz com que não se necessite de ligante. A imagem se fixa dentro das fibras do papel, utilizando sais de ferro, sensíveis à luz. É o processo mais caro e luxuoso do início do século XX. Possui uma variação tonal de cinzas que lhe proporciona maior nitidez. Seu maior problema é o suporte, que se torna amarelo; no entanto, sua imagem não esmaece; (2) *Albumina* – substância composta de proteína, extraída da clara do ovo. Os primeiros negativos em vidro datam de 1848. Foi utilizada como meio ligante dos sais de prata ao vidro. Necessita de um longo período de exposição das chapas, não se prestando ao retrato. Por isso mesmo, este ligante foi rapidamente substituído pelo colódio. As fotografias em albumina possuem duas camadas: uma do suporte, outra do meio ligante, onde se fixa a imagem; (3) *Gelatina/prata* – Richard Leach Maddox, em 1871, espalhou sobre o vidro uma solução de gelatina com sais de prata, com predominância do brometo de prata, o que se chamou de emulsão. Depois de seca, a emulsão adere ao vidro, mantendo-se inalterada por bastante tempo. Ao ser processada, a camada de gelatina inchava, abrindo os poros e permitindo que a solução penetrasse e reagisse com os sais. Depois de seca, a gelatina endurecia, voltando ao seu estado inicial. Alcançando menor tempo de exposição, permitiu o registro de movimento nas imagens e possibilitou a invenção do cinema. As fotografias em gelatina em papel de fabricação industrial possuem três camadas: o suporte (papel), a camada de barita e o ligante – no caso, a gelatina, onde se fixa a imagem.
4. Neste período, a casa-sede do CCPF/Funarte estava sendo restaurada. Ameaçada de desabar, 7 das 10 vigas que sustentam a casa se encontravam infestadas de cupim, ameaçando sua integridade. Para

não interromper os trabalhos que se realizavam na época, o Arquivo Nacional, em cooperação com a Funarte, cedeu suas dependências para a instalação provisória da equipe do CCPF/Funarte.

5. PAVÃO, *Conservação de coleções fotográficas*. Lisboa: Dinalivros, 1997. p. 343.
6. BARUKI, Sandra; COURY, Nazareth. Treinamento em conservação fotográfica: a orientação do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica da Funarte. *Cadernos técnicos de conservação fotográfica*, Rio de Janeiro, Funarte, n. 1, 1997.
7. KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 42.
8. MELLO, Márcia; PESSOA, Maristela. *Manual de acondicionamento de material fotográfico*. Rio de Janeiro: Funarte/Ibac, 1994. p. 9.
9. Ibidem.
10. Entrevista concedida por Clovis Carvalho Britto, em maio de 2006, à autora deste artigo.

4º DOSSIÊ

ACERVOS

Apresentação

Coleções e museus

As políticas de aquisição do MHN (1922 x 1996):
do protagonismo das elites ao discurso dialético
da diversidade da representação social brasileira

'Typos de pretos no estúdio do photographo':
Brasil, segunda metade do século XIX

Um plástico industrial do século XIX: o Bois Durci

Acesso, uso e valor dos documentos de arquivo:
algumas considerações sobre o acervo
do Arquivo Nacional

Apresentação

Aline Montenegro Magalhães

Vale a pena, em certas horas do dia ou da noite, observar objetos úteis em repouso: rodas que atravessaram empoeiradas e longas distâncias, com sua enorme carga de plantações ou minério; sacos de carvão; barris; cestas; cabos e as alças das ferramentas de carpinteiro... As superfícies gastas, o gasto inflingido por mãos humanas, as emanções às vezes trágicas, sempre patéticas, desses objetos dão à realidade um magnetismo que não deveria ser ridicularizado. Podemos perceber neles nossa nebulosa impureza, a afinidade de grupos, o uso e a obsolescência dos materiais, a marca de uma mão ou de um pé, a constância da presença humana que permeia toda a superfície. Esta é a poesia que nós buscamos.

Pablo Neruda¹

Um dos principais pressupostos da formação de coleções em museus de História é expor ao olhar “objetos úteis em repouso”, marcados pela passagem do tempo e pela ação de quem os produziu, utilizou e legou. Vestígios materiais são reunidos por serem considerados dotados de valores e, assim, tornam-se capazes de ligar o visível ao invisível, o presente ao pretérito, os vivos aos mortos.

Ângela Guedes, autora do primeiro artigo que apresentamos neste dossiê, faz uma belíssima digressão sobre a origem das coleções. Articula o surgimento das modernas instituições de memória, como museus, bibliotecas e arquivos, ao desejo ancestral do ser humano de ser imortalizado pela lembrança. É esse desejo que o leva a colecionar para legar às futuras gerações suas memórias.

Coleções são formadas desde a Antigüidade Romana, por meio de recolhimento em ruínas ou como butim de guerras de conquista. Os homens colecionavam por prazer estético, por curiosidade de conhecer as realizações humanas ou por ver nessa prática um meio de vida, vide o comércio que então já existia. Entretanto, foi a partir do século XV que o ato de colecionar passou a ter uma conotação histórica, uma vez que se estabeleceu como produto da consciência da passagem do tempo; da noção de ruptura entre uma época distante e o mundo contemporâneo. Os humanistas passaram a colecionar fragmentos da Antigüidade greco-romana por amor àquele passado, visto como ideal e como um período que deveria “renascer” por meio de suas heranças. Cole-

cionar era um meio de reter algo daquele tempo que não mais existia como experiência humana, mas que poderia ser acessado e reinventado de alguma forma no contato com os materiais nele e por ele produzidos.

Em finais do século XVII e princípios do XVIII, o colecionismo humanista aliou-se à pesquisa erudita, muito cara ao Iluminismo. Junto aos vestígios da Grécia e Roma clássicas, passaram a ser valorizadas as antigüidades nacionais, que deveriam conferir o mesmo grau de cultura e civilidade daquelas sociedades às nações européias. Assim, nascia a tradição antiquária, que buscava o conhecimento sobre o passado por meio de sua produção material, considerada mais confiável do que a produção escrita.

É na tradição antiquária que encontramos os alicerces das futuras instituições de guarda e preservação de coleções. Museus, arquivos e bibliotecas, guardiões da memória dos Estados nacionais, muito se apropriaram do conhecimento erudito dos antiquários para selecionar, organizar e pesquisar suas coleções. O recolhimento de acervos dessas entidades, por exemplo, esteve durante muito tempo atrelado a critérios muito próprios dos antiquários, como autenticidade, antigüidade e raridade – valores que atestavam a capacidade de o vestígio material falar sobre o passado o mais verdadeiramente possível. Nesse aspecto, podemos dialogar com Antonio Cláudio, autor do segundo artigo que ora apresentamos. Sua análise é dedicada à política de aquisição de acervos do Museu Histórico Nacional em dois momentos distintos e distantes: o primeiro, entre 1922 e 1924, consiste no período da criação e consolidação da Instituição e o segundo, a partir de 1985, é relativo ao processo gradual de mudança conceitual do Museu e de sua política de aquisição, formalizada em 1996, no denominado “processo de revitalização do Museu Histórico Nacional”.

Fruto dessas políticas de aquisição, o Museu Histórico Nacional conta atualmente com cerca de 300 mil itens, entre acervos bibliográficos, arquivísticos, numismáticos e museológicos. Essas coleções, além de disponibilizadas em exposições temporárias e de longa duração, são constantemente estudadas por técnicos da Casa e por pesquisadores externos. Às vezes, os estudos se filiam à antiga tradição antiquária, principalmente quando referentes à análise intrínseca do objeto e à sua catalogação, nas quais as disciplinas oriundas dessa tradição – como a Numismática, dedicada ao estudo de moedas, medalhas e condecorações – são imprescindíveis. Outras tratam de reflexões que têm o acervo como documento a ser interpretado em uma

narrativa histórica ou como objeto de pesquisa. As duas linhas de produção do conhecimento convivem em harmonia, dialogando e complementando uma a outra, de modo a contribuir para a consolidação dos museus como lugares de construção de memória e de saber.

No presente dossiê, apresentamos três trabalhos dedicados a documentos aqui preservados. Sandra Koutsoukos problematiza as representações de negros impressas em fotos produzidas em estúdios no Brasil na segunda metade do século XIX. Reflete sobre as finalidades, os usos e a circulação das imagens que contribuíram para a criação de estereótipos dos negros brasileiros, assim como para os estudos científicos que visavam comprovar a inferioridade dos negros em relação aos brancos. Parte das referidas fotografias, especialmente as de autoria de Cristiano Júnior, integra o acervo do Arquivo Histórico do MHN.

No campo da Numismática, contamos com os trabalhos de Gerson Lessa e Marici Martins Magalhães. O primeiro debruça-se sobre a medalha de Pedro II pertencente ao acervo do Departamento de Numismática do Museu Histórico Nacional, analisando sua origem, datação e principalmente seu material e processo de fabricação. Realiza, assim, um interessante estudo sobre o Bois Durci, um plástico industrial do século XIX, muito raro, do qual foi feita a referida medalha. Já Magalhães também aborda acervo numismático do MHN, apresentando um catálogo comentado de moedas provenientes da Itália Meridional (a chamada Magna Grécia) e da Sicília, relativas à Antigüidade Romana.

Finalizando nosso dossiê, temos o artigo de Maria do Carmo Rainho, trazendo uma outra perspectiva sobre preservação, acesso, usos e valores do acervo: a perspectiva arquivística, com a referência da história do Arquivo Nacional. A autora reflete sobre como a instituição, a partir de suas políticas de tratamento e difusão do acervo, deixa de ser um lugar de trabalho exclusivo para historiadores responsáveis pela escrita da História Nacional, para se tornar um espaço aberto aos profissionais de outras áreas de atuação e aos cidadãos que buscam seus direitos.

Agradecendo aos autores pelas suas contribuições, que tanto enobrecem nossos *Anais*, desejamos aos leitores uma prazerosa e produtiva leitura das páginas que se seguem. Que, assim, encontremos nos acervos e nos estudos a eles dedicados a poesia que buscamos.

Notas

1. NERUDA, Pablo. Passions and impressions. Apud STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx. Roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 40.

Coleções e museus

Angela Cardoso Guedes*



RESUMO

O artigo aborda a origem das coleções e dos museus, que, como os arquivos e as bibliotecas, estão ligados ao desejo ancestral do ser humano de sobreviver à própria morte, de transcender ao tempo e de transmitir informações às futuras gerações por meio de objetos que o relembrem e o celebrem ao longo dos tempos.

PALAVRAS-CHAVE

Museu, coleção, memória.

ABSTRACT

Collections and Museums

The article discusses the origins of collections, museums, archives and libraries. These origins are linked to man's ancestral desire to survive his own death, to transcend time and transmit information to future generations. This is accomplished through objects that remind and celebrate those who left them behind.

KEYWORDS

Museum, collection, memory.



s estúdios de Walt Disney lançaram em 2000 o desenho animado *Toy Story II*, no qual todos os personagens são brinquedos. Gerou-se a história em torno de um dilema: devem permanecer nas mãos de seus pequenos donos – e, dessa forma, estar condenados, com o passar do tempo, ao abandono e à destruição – ou integrar uma coleção de museu, durar para sempre e ser adorados através do vidro por crianças de várias gerações?

No dilema dos brinquedos, uma aspiração muito humana: sobreviver à morte, ser lembrado, celebrado...

“O morto em posição fetal, deitado sobre um leito de flores; ossos pintados com ocre ou despojos protegidos com pedras (e, mais tarde, acompanhado de armas e alimentos)”.¹ Os túmulos mais antigos que conhecemos, os neanderthaleses, revelam-nos mais do que um simples enterramento para proteger os vivos da decomposição. Crença no renascimento? Cerimônia fúnebre? Funeral consecutivo a um rito canibalesco ou à decomposição do cadáver? Crença na sobrevivência do morto sob a forma de espectro corporal, com as mesmas necessidades dos vivos? Já se descortina no neanderthalese a morte concebida como transformação de um estado em outro estado; a presença do tempo no seio da consciência; a irrupção do imaginário na percepção do real e a irrupção do mito na visão de mundo.

Nossos museus, assim como os arquivos e as bibliotecas, não estariam ligados a esta origem ancestral, ao desejo de sobreviver à morte, de transcender ao tempo, de transmitir, por meio de seus objetos, informações às futuras gerações? Não seria o ato de colecionar, tão antigo quanto o homem, uma

*Graduada em Comunicação Social. Mestre e doutora em Ciência da Informação pelo Instituto Brasileiro de Informação Científica e Tecnológica, em convênio com a Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é assessora de Comunicação do Museu Histórico Nacional.

tentativa de vencer a morte?

Pomian ressalta que os instrumentos, inclusive os musicais, as armas, os objetos de toalete, as jóias, os ornamentos, as tapeçarias e até mesmo os brinquedos já constavam das escavações realizadas em túmulos, desde aquela feita na cidade mais antiga até agora descoberta: Çatal Höyük, na Anatólia, que existiu entre 6.500 e 5.700 a.C.²

Registre-se a preocupação em proteger as tumbas contra as pilhagens, para evitar uma reutilização terrena daquilo que estaria destinado a ficar para sempre com os mortos no além:

[...] o mobiliário funerário não deve ser utilizado: a sua função é a de ser perpetuamente olhado e admirado... O objeto oferecido ao deus e recebido por ele segundo os ritos torna-se hieron ou sacrum, e participa da majestade e da inviolabilidade dos deuses. Subtraí-lo, deslocá-lo ou desviá-lo do seu uso ou apenas tocá-lo são atos sacrílegos.³

Assim como os objetos funerários, as oferendas, uma vez integradas num recinto sagrado, passam para um campo rigorosamente oposto ao das atividades utilitárias. Além de irem aos templos para orar aos deuses, os peregrinos tinham também como objetivo admirar a coleção de oferendas.

Interessante destacar alguns aspectos que nos remetem a procedimentos usuais em nossos museus da atualidade: o registro e o inventário das oferendas (peças do acervo); o descarte de oferendas (peças do acervo) deterioradas (metais eram fundidos e recolocados no templo, e outros objetos eram enterrados); a pilhagem (roubo ou desvio de peças do acervo), considerada sacrilégio, e o eventual “empréstimo” (venda, permuta ou cessão de peças do acervo) dos deuses à cidade em tempos de necessidade, desde que a mesma se compromettesse a devolver os recursos cedidos.

Também não são mera coincidência as similaridades entre o comportamento do peregrino, que, em reverência, extasiava-se com as oferendas expostas nas igrejas, e aquele do visitante contemporâneo dos museus, ao contemplar com admiração as obras expostas.

Não apenas nos templos acumulavam-se objetos mantidos fora do circuito das atividades econômicas; também nas residências dos detentores do poder reuniam-se presentes, tributos e despojos: embaixadores e generais vindos de conquistas traziam estes objetos como troféus a serem exibidos às multidões.

Quer na Grécia, quer em Roma, já eram conhecidas as relíquias, “objetos que se crê que tenham estado em contato com um deus ou com um herói, ou

que se pense que sejam vestígios de qualquer grande acontecimento do passado mítico ou simplesmente longínquo".⁴ A difusão delas em muito deveu-se ao Cristianismo, com as relíquias de homens santos. Às relíquias, atribuíam-se a cura dos doentes, a proteção das cidades e a vitória sobre os inimigos.

As igrejas tornaram-se, além de local de culto, espaço para expor as relíquias e, sobretudo, as oferendas: cálices, altares, candelabros etc. A exemplo dos nossos museus, os doadores faziam conservar a sua memória, colocando seus rostos e os de seus parentes nas pinturas e nos quadros que deveriam permanecer no local.

Quase todos os príncipes, reis e monarcas recolheram objetos, impossíveis de ser reduzidos a um simples entesouramento: parte destes objetos era recolhida em cofres e armários seguros, de onde saíam apenas em circunstâncias especiais para serem expostos ao olhar público.

Mobiliário fúnebre, oferendas, tributos, troféus, despojos, relíquias: objetos que perdem o seu uso cotidiano e, oferecidos aos mortos e aos deuses, são perpetuados, sacralizados; expostos ao olhar dos humanos, procedem a comunicação com o invisível, com as terras longínquas, trazem a memória das pessoas e dos acontecimentos de um tempo que já passou, revelam a capacidade extraordinária de artistas e desafiam a curiosidade e imaginação de quem os vê e, acima de tudo, integram o processo de transmissão cultural.

Ora, chegamos aqui a definição genérica de museu:

[...] qualquer estabelecimento permanente criado para conservar, estudar, valorizar pelos mais diversos modos e, sobretudo, expor para o deleite e educação do público, coleções de interesse artístico, histórico e técnico.⁵

E o conceito de museu está intrinsecamente ligado ao de coleção:

[...] qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial, num local fechado, preparado para este fim, e expostos ao olhar do público.⁶

O museu é uma instituição típica da modernidade – o primeiro data de 1675 – e substitui o papel desenvolvido pela Igreja e pela monarquia em relação à função das coleções no imaginário do ser humano. Correspondendo à ascensão de uma nova classe, a dos cientistas, surgiram os museus enciclopédicos – resumos do mundo, destinados a especialistas e demais espíritos ilustrados, como os humanistas e artistas também emergentes. Com as Gran-

des Navegações, acumularam-se objetos exóticos, vindos de terras distantes; incrementou-se a produção científica, artística, literária e formaram-se novos grupos sociais, cuja razão de ser era o monopólio que possuíam sobre certos conhecimentos e capacidades.

Dos mortos, deuses, príncipes subtraiu-se o poder das coleções, transferindo-o, sobretudo, a partir do século XIX, para o Estado-nação. Seus novos membros ansiavam por celebrar um culto comum, a apresentação da sociedade para si mesma do espetáculo de sua origem, a partir do “patrimônio histórico constituído pelos acontecimentos fundadores, os heróis que os protagonizaram e os objetos fetichizados que os evocam; os ritos legítimos são os que encenam o desejo de repetição e perpetuação da ordem”.⁷

Controlando, pelo poder do dinheiro, aqueles que produziam a arte e os conhecimentos científicos, o Estado-nação utiliza a força das coleções para fins políticos e de propaganda. Um exemplo clássico é a transformação na França, após a revolução que derrubou Luís XVI, dos palácios e das igrejas em museus, como o Museu do Louvre, que, sem dúvida, contribuiu para elevar a civilização francesa à condição de herdeira dos valores da humanidade.

Neste contexto, formaram-se as novas disciplinas, destinadas a “descobrir novos objetos e a construir as teorias que permitem classificá-los, datá-los e tirar deles informações de toda a espécie: a Arqueologia, com seus múltiplos ramos, a Paleontologia, a História da Arte, a Etnografia”.⁸

À medida em que se firmaram os Estados-nação, ao longo dos séculos XIX e XX, ao mesmo tempo em que declinava o prestígio da Igreja tradicional, sobretudo junto às populações urbanas, verifica-se em todo o mundo – inicialmente na Europa e, depois, na América – o crescimento do número de museus, cada vez mais reverenciados.

O novo culto que se sobrepõe, assim, ao antigo, incapaz de integrar a sociedade no seu conjunto, é de fato aquele de que a nação se faz ao mesmo tempo sujeito e objeto. É uma homenagem perpétua que ela rende a si própria, celebrando o passado em todos os seus aspectos, reconhecendo a contribuição dos vários grupos sociais, territoriais e profissionais que a compõem e exaltando os grandes homens nascidos no seu seio e que deixaram obras duradouras em todos os campos. Os objetos que vêm de outras sociedades ou da natureza ilustram também a nação que os recolheu, enquanto, por intermédio de seus artistas, dos seus sábios, dos seus exploradores e até de seus generais, soube reconhecer-lhes o valor

e eventualmente fazer sacrifícios para os adquirir. Exatamente porque o museu é um depósito de tudo aquilo que de perto ou de longe está ligado à História nacional, os objetos que aí se encontram devem ser acessíveis a todos; e pela mesma razão devem ser preservados.⁹

A criação dos museus, portanto, está inserida no projeto democratizador do movimento da modernidade, que, segundo Canclini, “confia na educação e na difusão da arte e dos saberes especializados para chegar a uma evolução racional e moral”.¹⁰

Para uma melhor compreensão do papel dos museus na atualidade, não podemos deixar de lembrar Bourdieu. Para ele, a formação do mercado de bens simbólicos remetia à “constituição progressiva de um campo intelectual e artístico, ou seja, à autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos”.¹¹

O mercado de bens simbólicos se desenvolveu a partir da modernidade, quando as artes deixaram de ter na realeza o seu mecenas e as ciências deixaram de ser julgadas pela Igreja; é resultado da autonomização dos campos de bens simbólicos. A produção cultural passou a funcionar com produtores e consumidores. Ao mesmo tempo em que o campo de bens simbólicos autonomizava-se, ele também “fechava-se”, decidindo quem iria ou não a ele pertencer. Instituíam-se as regras do jogo, cabendo aos membros conservadores manter “esticadas as rédeas” do campo e aos novos agregados inovar, promover rupturas, simplesmente porque ainda não estavam acostumados às regras... No entanto, todos os atores sociais envolvidos mantêm ao longo dos anos a estrutura do campo, e mesmo aqueles que o contestam, concorrem para reforçá-lo...

O mercado de bens simbólicos contribui para a manutenção dos demais campos da sociedade, da divisão entre dominantes e dominados, da reprodução da ordem vigente. Estrutura social arbitrária, transmite a idéia de que tudo acontece de uma maneira natural, como se o mundo fosse naturalmente dividido entre dominantes e dominados... Portanto, por meio do mercado de bens simbólicos se exerce a violência simbólica, que garante a reprodução tranqüila da sociedade, como uma imensa e harmoniosa orquestra regida por um maestro invisível.

A maioria de nós sabe o lugar que nos cabe na sociedade e o aceitamos naturalmente. Somos socializados para isso, inicialmente em nossa própria família e, depois, na escola. Aprendemos a ser filhos respeitosos, alunos exem-

plares, receptores pacientes, ouvintes educados, telespectadores passivos, consumidores ávidos.

Aprendemos a separar a cultura em artesanato, arte popular, arte erudita e aprendemos a atribuir valores a cada uma dessas classificações. Tal como na antiga catedral da Idade Média, aprendemos a adorar as obras de arte, os ícones do conhecimento expostos nos museus, bibliotecas, arquivos, universidades, academias... Tal como num mercado, aprendemos a investir nosso capital simbólico em diplomas, certificados, chefias, cargos, posições, prestígio... Em cada campo formado, existem pessoas investindo seus capitais, apostando nas regras do jogo e, conseqüentemente, mantendo coesa a nossa estrutura social.

Para Bourdieu, no campo da produção cultural erudita, os museus são concebidos para preservar o “capital de bens simbólicos legados pelos produtores do passado e consagrados pelo fato de sua conservação”,¹² cabendo ao sistema de ensino assegurar os esquemas de percepção e apreciação destes bens simbólicos, consagrando como digna de ser conservada a cultura que tem o mandato de reproduzir.

A cultura, portanto, é legitimada pela estrutura das relações de forças simbólicas, por meio de instituições específicas, como os próprios museus, as academias, as sociedades eruditas e o sistema de ensino. “O sentimento de estar excluído da cultura legítima é a expressão mais sutil da dependência e da vassalagem pois implica a impossibilidade de excluir o que exclui, única maneira de excluir a exclusão.”¹³

Para Bourdieu, os membros das classes desprovidas da cultura legítima concebem a si mesmos como heréticos, e não como cismáticos. O reconhecimento implícito da legitimidade cultural transparece sobretudo a partir de dois tipos de conduta, aparentemente opostos: a distância respeitosa dos consumos mais legítimos e a negação envergonhada das práticas heterodoxas.

Embora possa ser inteiramente desmentido pela prática, o reconhecimento das obras e do consumo legítimo acaba sempre por se exprimir de algum modo. “Os indivíduos chegam a enumerar quatro ou cinco nomes de grandes mestres da pintura sem jamais ter entrado em um museu”.¹⁴

A hierarquização arbitrária da cultura também é vivida como natural: “A consagração cultural submete os objetos, as pessoas e as situações sob sua alçada a uma espécie de promoção ontológica, que faz lembrar uma transubstanciação”.¹⁵

Constatamos uma grande afinidade entre Bourdieu e Canclini, com relação à formação dos museus e de seus públicos. Para Canclini, o tradicionalismo introduzido no movimento da modernidade aciona toda uma indústria cultural, na certeza de que há uma coincidência ontológica entre realidade e representação, sociedade e coleções de símbolos que a representam. De acordo com o autor, as noções de patrimônio e de identidade pretendem ser instancias representativas de uma essência nacional.¹⁶ E, sobretudo nas sociedades onde o Estado assume um caráter centralizador, as festas cívicas e religiosas, as comemorações patrióticas e restaurações revestem-se de um acento dramático, revelando uma visão metafísica do “ser nacional”, cujas manifestações superiores, procedentes de uma origem mítica, só existiriam hoje nos objetos que as rememoram. Segundo Canclini, a conservação dos bens arcaicos teria pouco a ver com sua utilidade atual, sendo a preservação de um lugar histórico, de certos móveis e costumes uma tarefa sem outro fim senão o de guardar modelos estéticos e simbólicos; sua conservação inalterada testemunha que a essência do passado glorioso sobrevive às mudanças.

Ser culto, então, é aprender um conjunto de conhecimentos, em grande medida icônicos, sobre a própria História, e também participar dos palcos em que os grupos hegemônicos fazem com que a sociedade apresente para si mesma o espetáculo de sua origem.¹⁷

Neste contexto, cabia aos museus o papel de simular a existência de uma origem, uma substância fundadora, em relação à qual deveríamos atuar hoje.

O museu é a sede cerimonial do patrimônio, o lugar em que ele é guardado e celebrado, onde se reproduz o regime semiótico organizado pelos grupos hegemônicos. Entrar em um museu não é simplesmente adentrar um edifício e olhar obras, mas também penetrar em um sistema ritualizado de ação social.

Em suma, a ritualidade do museu histórico, de uma forma, e a do museu de arte moderna, de outra, ao sacralizar o espaço e os objetos e ao impor uma ordem de compreensão, organiza também as diferenças entre os grupos sociais: os que entram e os que ficam de fora; os que são capazes de entender a cerimônia e os que não podem chegar a atuar significativamente... O mundo é um palco, mas o que deve ser representado já está escrito.¹⁸

Canclini prossegue observando que o patrimônio, interpretado como repertório fixo de tradições, condensadas em objetos, precisa de um palco-depósito, que o contenha e o proteja, e um palco-vitrine, para exibi-lo, sendo

também a escola um palco fundamental para a teatralização do patrimônio. Se, para Bourdieu, a possibilidade real de visitar um museu está relacionada à “necessidade cultural”, decorrente do *habitus*, da escola e do capital cultural adquirido, para Canclini...

[...] as práticas e os objetos valiosos se encontram catalogados em um repertório fixo. Ser culto implica conhecer esse repertório de bens simbólicos e intervir corretamente nos rituais que o reproduzem. Por isso, as noções de coleção e ritual são fundamentais para desmontar vínculos entre cultura e poder.¹⁹

Toda a arte supõe a confecção dos artefatos materiais necessários, a criação de uma linguagem convencional compartilhada, o treinamento de especialistas e de espectadores no uso desta linguagem e a criação, experimentação ou mistura destes elementos para construir obras particulares. A montagem de um museu não foge a estas e outras regras, como os itinerários rígidos e os códigos de comportamento, que, no fundo, são rituais de ingresso a esta instituição da modernidade, verdadeiro templo laico que converte objetos da História e da arte em monumentos cerimoniais.

Desde meados do século XX, os agentes encarregados de administrar a qualificação do que é artístico – museus, bienais, grandes prêmios internacionais – reorganizam-se em relação às novas tecnologias de promoção mercantil e de consumo, determinando, inclusive, que “o artesanato ia para as feiras e concursos populares; as obras de arte, para os museus e bienais”.²⁰

A expansão do mercado artístico de um pequeno círculo de *amateurs* e de colecionadores para um público amplo, freqüentemente mais interessado no valor econômico do investimento do que nos valores estéticos, altera as formas de avaliar a arte. Apesar da intenção de democratizar o saber, verificamos que, na realidade, a arte moderna e os museus estão longe, em sua formação, de serem acessíveis a todo e qualquer cidadão...

Nas sociedades modernas, onde não há superioridade de sangue ou de títulos, o consumo se torna uma área fundamental para instaurar e comunicar as diferenças. Para apreciar a arte moderna, é preciso ter uma “disposição estética”,²¹ quase um dom natural, que, na realidade, é fruto de recursos econômicos e educativos; um capital de bens simbólicos que permita ao indivíduo distinguir as diferentes escolas artísticas. Ao mesmo tempo, é necessária a divulgação para aumentar o mercado e o consumo de bens, bem como a distinção – que faz do freqüentador do museu um ser único, inserido numa

determinada classe social. Este talvez seja o maior dilema atualmente enfrentado pelos museus.

É preciso, portanto, estar consciente de que a incorporação de um objeto ao acervo de um museu não é uma seleção isenta de juízos de valores, de influências sociais, políticas, econômicas e culturais de cada época e dos processos de luta e de violência simbólica. Nem são as exposições discursos imparciais, desvinculados das forças que atuam no mercado de bens simbólicos.

Notas

1. MORIN, Edgar. *O paradigma perdido – a natureza humana*. Portugal: Publicações Europa-América, 1973. p. 93.
2. POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: RUGGIERO Romano (dir.). *Enciclopédia Einaudi* (v. I – Memória/História). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1977. p. 55.
3. Ibidem.
4. Idem. p. 59.
5. HOLANDA, Aurélio B. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 1.174.
6. POMIAN, Krzysztof. Coleção. *Op. cit.* p. 53.
7. CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1988. p. 163.
8. POMIAN, Krzysztof. Coleção. *Op. cit.* p. 81.
9. Idem. p. 84.
10. CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas...* *Op. cit.* p. 21.
11. BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 99.
12. Idem. p. 117.
13. Idem. p. 132.
14. Ibidem.
15. Idem. p. 150.
16. CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas...* *Op. cit.*
17. Idem. p. 162.
18. Ibidem.
19. Ibidem.
20. Idem. p. 21.
21. Idem. p. 37.



As políticas de aquisição do MHN (1922 x 1996):

do protagonismo das elites ao discurso dialético da
diversidade da representação social brasileira*

Antonio Cláudio Lopes Ribeiro**

*Este texto é parte ligeiramente modificada da monografia de conclusão do curso de pós-graduação *lato sensu* em Literatura, Memória Cultural e Sociedade do Cefet Campos, sob orientação da prof^a Dr^a Vera Raimunda Amério Asseff.

RESUMO

O presente artigo busca confrontar a política de aquisição do Museu Histórico Nacional existente na época de sua criação (1922/1924), que se estendeu por décadas, à política de aquisição construída a partir de meados dos anos 1980 e formalizada em 1996, que representa a superação do discurso fundador do Museu. O objetivo é estabelecer uma diferenciação das duas políticas de aquisição como propostas de uso dos objetos para representação do passado. Para tanto, realiza-se um estudo comparativo para se identificar nos discursos de cada uma delas: (1) a filiação histórica; (2) as exclusões operadas e/ou reparadas; e (3) a memória que se intentava construir a partir das aquisições de objetos e, conseqüentemente, da exposição dos mesmos.

PALAVRAS-CHAVE

Museu Histórico Nacional, política de aquisição, memória, representação social brasileira, estudo comparativo.

ABSTRACT

Acquisition Policies of the MHN (1922x1996): From the Protagonism of the Elite to the Dialectic Discourse on the Diversity of Brazilian Social Representation

The present article tries to bring face to face the acquisition policy of the National Historical Museum at the time of it's creation (1922/1924) and extended for decades, versus the acquisition policy built by the middle of the 80's and formalized in 1996, overcoming the Museum's founding approach and aiming to establish a differential between the two policies regarding the use of the objects to represent the past. Therefore it is a comparative analisys trying to identify in each approach the historical affiliation, the exclusion or repairs and the "memory" intended to be built from the acquisition of the objects and their on resulting exhibition.

KEYWORDS

Museu Histórico Nacional, acquisition policy, memory, Brazilian social representation, comparative study.

Introdução

A proposta do presente artigo consiste em analisar a política de aquisição do Museu Histórico Nacional – MHN em dois momentos distintos: o primeiro, de 1922/1924 – período da criação e da consolidação da Instituição – e o segundo, a partir de 1985 – período referente ao processo gradual de sua mudança conceitual e, conseqüentemente, de sua política de aquisição, formalizada em 1996, no chamado “processo de revitalização do Museu Histórico Nacional”.

Para tanto, discorre sobre as ações adotadas pela Instituição, com a finalidade de superar o discurso da política de aquisição quando de sua fundação. Nesse momento, o Museu afirmava valores referentes a um sentimento de patriotismo e de tradição forjados pela aquisição de relíquias pertencentes a grandes personagens e acontecimentos monumentais da História brasileira, na qual objetivava cultivar uma memória nacional gloriosa e, desta maneira, ensinar o povo a amar um passado imponente.

A escolha do tema em questão faz parte de um esforço de compreensão da realidade institucional, no qual me insiro profissionalmente, contribuindo, dessa forma, para o aprofundamento das questões teórico-conceituais referentes aos discursos históricos presentes nas políticas de aquisição vigentes em museus de História brasileiros.

**Graduado em Arquivologia pela Unirio. Atualmente é técnico do Arquivo Institucional do Museu Histórico Nacional.

De museu militar a Museu de História Nacional

Desde a década anterior à criação do Museu, artigos haviam sido escritos para justificar a necessidade da criação de um museu, capaz de abrigar, proteger e difundir as relíquias referentes aos personagens e acontecimentos gloriosos do Brasil. Mas os antecedentes de sua gênese, segundo textos de autoria de Gustavo Barroso, que viria a dirigir o Museu Histórico Nacional no período de 1922/1959, mostravam que se pretendia, na verdade, erguer um museu militar.

O pleito de um museu militar que fosse digno das glórias nacionais recentes apoiava-se nos exemplos de países como a França e seu Museu dos Inválidos – uma espécie de museu militar nacional –, a Espanha com o seu Armeria Real e Portugal com o Museu de Artilharia.

Dumans afirmava então que chegara o tempo de se procurar “religiosamente as nossas relíquias para guardá-las com carinho e legá-las aos nossos descendentes”.¹ A criação do Museu Histórico Nacional, neste momento, não mais retrataria a concepção de um museu militar, como proclamado inicialmente, mas o símbolo de um período em que seriam superadas as mais profundas indiferenças em relação ao valor das peças históricas.

Neste sentido, Abreu constata:

Antes de estabelecer uma linha evolutiva, o museu estabelecia seu discurso sobre a base do chamado “espaço de experiências”, onde histórias excepcionais, extraordinárias, exemplares eram contadas e associadas às relíquias históricas com o objetivo de solidificar os laços entre os indivíduos em torno da identidade nacional.²

Para contextualizar o que foi afirmado até aqui, é indispensável compreender melhor o ideário subjacente ao surgimento do Museu Histórico Nacional e ter ciência de qual memória Barroso pretendia preservar – e, conseqüentemente, do que pretendia esquecer.

Barroso apoiava-se na concepção de História introduzida por Varnhagen, qual seja: um desenrolar de fatos imponentes, recheados de personagens pomposos e de feitos heróicos. Magalhães destaca que...

[...] a monumental História idealizada por Barroso apresentava-se sem rupturas ou conflitos, uma sucessão de fatos linearmente organizados, em que são valorizadas as ações dos grupos dominantes, das Forças Armadas e do Estado, como mantenedores da ordem.³

Esta concepção de História, defendida por Barroso, sustentava as ações

de aquisição de acervo do Museu, que assinalava o “Brasil ideal um país católico, sendo a Igreja concebida como um dos aliados do Estado no processo de integração e civilização da nação”.⁴

Estes seriam os pilares, as costuras necessárias para alinhar ou sustentar solidamente os símbolos nacionais, com a intenção de se construir uma memória das glórias nacionais e de difundi-la. O que estava estabelecido era a visão da crucial superioridade branca sobre o atraso representado por negros, índios e mestiços. Tal idéia se amparava nos conceitos de civilidade trazida pelos europeus – no caso, os portugueses – para o Brasil: lei, ordem, religião e autoridade, identificadas como fatores essenciais para a formação do Estado nacional brasileiro. A admiração exagerada à dedicação de uma memória esplendorosa aos personagens do Império emparelhava com o que Varnhagen preconizava:

[...] o discurso varnhageniano, além de instituir uma memória, pretendia motivar uma ação e uma prática política entre os seus contemporâneos, que tinha como pressuposto principal a fidelidade e o respeito à instituição monárquica.⁵

Implicitamente está clara a idéia de Barroso de que o “Estado imperial é que teria forjado a nação brasileira [...]. As tradições de cultura que deveriam ser preservadas eram as do Império”.⁶

A construção desta memória grandiosa tornava-se possível pelo protagonismo do Estado ocupado pelas elites, tendo a Igreja e as Forças Armadas como elementos adjuvantes nesta construção, que tinha por tarefa: inspirar, por meio dos acervos advindos desses próprios grupos, sentimentos patrióticos e cultuar a saudade de tempos gloriosos e monumentais.

A prevalência da idéia do que preservar e difundir como memória nacional, conseqüentemente, afiançou um discurso de esquecimento, deixando à margem negros, índios e mestiços e relegando a eles papéis secundários e/ou auxiliares para uma compreensão dos grandes feitos históricos da elite branca que se fazia necessária, o que se constata ao se observar as peças escolhidas para compor o acervo da Instituição, na qual...

[...] não foi encontrado nada que pudesse representar negros, índios e mestiços como agentes sociais da nação. O que de alguma forma poderia representar esses grupos tinha seu sentido atrelado às ações dos setores dominantes, a sala “abolição e exílio” [...] expunha alguns instrumentos de tortura de escravos que, embora comprados pelo próprio Barroso, estavam

vinculados às representações das ações benéficas do Estado monárquico, entendidas como uma missão do processo de extinção da escravidão. O nome da sala [...] foi dado em alusão ao que se considerava o último grande feito da monarquia.⁷

A política de aquisição fundadora do Museu Histórico Nacional

A constituição dos acervos de uma instituição museológica é resultado material inequívoco de uma política de aquisição institucional, formalizada nas ações técnicas do museu. No processo de sua formação, o Museu Histórico Nacional procurou adquirir peças que se adequassem aos propósitos de sua política de aquisição.

Mesmo informal, a política vigente naquele momento (1922/1924) “estava subentendida na conceituação geral da Instituição e em suas linhas gerais de ação”.⁸ A aquisição de peças estava atrelada à idéia de privilegiar objetos que trouxessem de imediato significados simbólicos ligados ao sentimento patriótico, traçando os caminhos lineares dos grandes heróis e realizações nacionais. Deveriam estar associados aos grandes vultos ou passagens memoráveis para, desta forma, ilustrar sua grandeza e importância na formação do Brasil.

Prestavam-se, coerentemente, como “ferramentas” ou “antídotos” daquilo que Dumans observava como sendo algo prejudicial ao país: “[...] sempre tivemos no mais profundo indiferentismo o valor das relíquias históricas”.⁹

A busca e aquisição de tais objetos deveriam ser realizadas com o intuito de provocar sentimentos de profunda identificação e orgulho no visitante do Museu, por meio dos circuitos de exposição. Legar aos descendentes tais objetos está ligado diretamente ao discurso construído em torno de uma memória gloriosa, linear.

Outro aspecto a se destacar da política de aquisição neste período é a constatação do espaço central ocupado pela tradição. Barroso, certa vez, afirmou: “[...] não pode haver pátria sem tradição”.¹⁰ Neste sentido, a tradição estaria diretamente ligada à idéia de um determinado passado, que, devido à filiação historiográfica de Barroso, estaria ligado aos vultos do Império. Por esse motivo, a aquisição dos objetos relíquias deveriam ser representativos desse período, o que possibilitaria cunhar certa legitimidade na relação peça/acontecimento/personagem histórico. Este processo assemelha-se ao que Hobsbawn afirma sobre a invenção de tradições “essencialmente um processo

de formalização e ritualização, caracterizado por se referir ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição”.¹¹

A aquisição destes objetos e, por conseguinte, a exposição destes ao público, cumpriria o papel de fazer uma aproximação do visitante com os símbolos nacionais, símbolos estes reconhecidos intrinsecamente nestas peças a partir de suas denominações. Isso permitiria ao público a visualização cabal da “personificação da ‘nação’ por meio de símbolos ou imagens oficiais”.¹²

Mas é preciso enfatizar que este movimento, a aquisição de peças, caracteriza-se como uma ação de seleção, arbitrária, daquilo que se quer convencionar como memória nacional. O manuseio do discurso das tradições se apresenta como uma “liga” na solidificação desta memória, tornando-a legítima, grandiosa e eloqüente. Contém, segundo o ideário de Barroso, elementos imprescindíveis para criar sentimentos patrióticos e cultuar o passado e seus grandes heróis e feitos nacionais, e se enquadra na seguinte observação de Hobsbawn:

[...] o elemento de invenção é particularmente nítido nesse caso, já que a História que se tornou parte do cabedal de conhecimento ou ideologia da nação, Estado ou movimento não corresponde ao que foi realmente conservado na memória popular, mas àquilo que foi selecionado, escrito, descrito, popularizado e institucionalizado por quem estava encarregado de fazê-lo.¹³

Assim configurada, a política de aquisição era operacionalizada com o objetivo de tornar possível a preservação, por meio de um recorte, de uma grandiosa História do Brasil. Havia uma extensa lista de peças que se encaixavam nesta proposta, elencadas como prioridades para aquisição por Barroso, entre as quais:

[...] no Arquivo Nacional há a cadeira ou o trono em que o imperador se sentava no Senado, um capacete da Imperial Guarda de Honra de D. Pedro I e outras relíquias; na Igreja da Cruz dos Militares se acham feixes de bandeiras tomadas aos paraguaios; no Museu Naval estão os canhões do forte do príncipe da Beira; nas estrebarias do Ministério da Guerra existe o velho carrinho em que Osório fazia suas campanhas.¹⁴

Por outro lado, esta lista cristaliza aquilo que ficou marginalizado, que não teria espaço nas galerias do Museu: (1) grupos raciais subalternos na edificação nacional – negros, índios e mestiços; (2) grupos sociais classificados como agentes secundários, de origem popular, entre outros. Logo, seria tudo aquilo que estivesse vinculado a estes grupos, sociais e raciais, entendidos

como subalternos na visão prática estabelecida na política de aquisição do Museu. Bittencourt mostra que

Barroso filiava-se de forma explícita a uma linha conceitual que separava rigidamente as coisas da História das coisas do Folclore. [...] Em um artigo publicado nos *Anais do Museu Histórico Nacional* de 1942, definia Ergologia como uma das subdivisões da Demopsicologia ou Folclore: “a parte da vida popular que envolve valores úteis ou artes de utilidade: cozinha, ofícios manuais, profissões rústicas etc.”. Ou seja: esses itens, ligados às classes trabalhadoras, não seriam alvo de interesse dos conservadores em museus de História, que deveriam empenhar-se em recolher objetos ligados aos fatos e a figuras relevantes.¹⁵

As peças atreladas ao mundo do trabalho também não encontravam acolhimento no Museu se estivessem associadas às classes trabalhadoras e, assim, deveriam encontrar lugar naquilo que Barroso nomeava de museu ergológico e, de maneira alguma, um museu de História Nacional deveria se ocupar de tais objetos. Logo, a História contada por meio das peças adquiridas pelo Museu representaria “a idéia de que a reverência pelo passado nacional era um componente vital da nação moderna”¹⁶ e mais:

[...] os objetos históricos continuariam a se caracterizar pela ligação com fatos e personagens relevantes, e a representação de tais fatos nos museus mostrava um país em que elites tradicionais e aristocráticas formariam um grupo coeso e forte, destinado naturalmente ao topo da pirâmide social e à condução do processo.¹⁷

Neste primeiro momento, foi possível identificar o esquecimento de negros, índios e mestiços ou, então, o papel auxiliar atribuído a estes grupos raciais nas grandes conquistas nacionais.

O ‘panteão’ das memórias gloriosas

Estas memórias gloriosas estavam indissociavelmente ligadas às peças adquiridas pelo Museu, seguindo uma receita que Le Febvre assinalava da seguinte maneira: “não há notícia histórica sem documentos; e precisava: pois, se dos fatos históricos não forem registrados documentos, ou gravados ou escritos, aqueles fatos perderam-se”.¹⁸ Documentos, neste sentido, entendidos como quaisquer artefatos, eram incorporados à Instituição com o objetivo de perpetuar um fato ou personagem histórico e, a partir daí, “manufaturar” uma determinada memória e difundi-la.

A materialização destas memórias gloriosas, repletas de significados nacionais, era calcada no uso do objeto como testemunho de um passado verdadeiro. Assim, bastava que o vestígio de um passado fosse “retratado” no objeto para que esse passado se tornasse grandioso e, desta forma, para que se tornasse a própria História. História esta, legitimada por estes vestígios, considerados incontestes aos olhos do público.

O valor histórico destas peças era atribuído ao fato de terem “pertencido a algum personagem exemplar ou de terem feito parte de eventos tidos como grandiosos; o valor artístico era dado às obras produzidas dentro dos cânones estéticos das academias de artes do Brasil e do exterior”.¹⁹

A política de aquisição deste período orientava a entrada dos objetos no Museu, e legitimar a história incrustada nestes objetos fazia parte do processo de “manufatura” de uma memória nacional. Havia, conforme afirma Magalhães, com muita propriedade, “[...] uma supervalorização dos objetos como possibilidade de contato com o tempo morto, numa atitude romântica de devolver vida ao passado”.²⁰ O que estava em jogo era

[...] a possibilidade de impregnar o lugar de um determinado passado, implícito já no momento de seleção dos vestígios para comporem o acervo museológico – de modo que ao visitante não restassem dúvidas quanto à existência desta época de reis, oficiais e nobres. Os objetos bastavam-se em si para dar conta dessa experiência, independentemente do lugar onde estivessem expostos.²¹

A análise dos processos referentes às aquisições do Museu no período de 1922/1924 comprova a valorização do objeto como possibilidade de refazer o passado. O primeiro processo de aquisição trata de um par de botas, que teria pertencido ao Almirante Tamandaré e que foi adquirido para a exposição comemorativa do primeiro centenário da Independência do Brasil. Neste mesmo processo, encontra-se uma carta de agradecimento de Barroso, endereçada ao dr. Manoel da Motta Maia, pela doação de uma farda de cerimônia e de um chapéu armado, que pertenciam ao Conde da Motta Maia, “fiel companheiro de Sua Majestade, o imperador D. Pedro II, no exílio”.²²

Dentre outros processos de aquisição analisados estão doações de diversos objetos que pertenciam a personagens históricos. O processo 03/23 deu grande satisfação a Barroso e mereceu efusiva carta de agradecimento, pois tratava da doação de objetos do Gal. Osório (Manoel Luis Osório, Marquês de Herval), donativo de sua filha, Manoela L. Osório Mascarenhas. Neste mesmo ano,

são transferidos da Casa da Moeda do Brasil para o Museu os documentos sobre a Guerra do Paraguai, que constam do processo 07/23. O processo 10/22 traz uma relação de objetos transferidos do Arquivo Nacional para o Museu, entre os quais, as cadeiras utilizadas por D. Pedro II no Senado e no Supremo Tribunal Militar de Justiça – peças estas que faziam parte de um rol, elaborado por Barroso, de objetos que deveriam estar sob a guarda do Museu, cumprindo a missão de ensinar o povo a amar o passado. Alguns dos preceitos postos em prática por Barroso no Museu para incorporação de acervo foram, de certa maneira, reproduzidos em outras instituições museológicas brasileiras: “[...] coleta de acervo privilegiando determinados segmentos da sociedade – ‘padrões de cultura importados’; [...] culto à personalidade, exposição de objetos de uso pessoal, sem análise crítica da atuação do indivíduo na sociedade”.²³

Estas peças eram produtos de uma estratégia de representação das memórias gloriosas das elites, e o Museu cumpria o papel de representar “através de seus objetos – ‘mudos companheiros de nossos guerreiros e heróis’ – a ação das elites na edificação nacional”.²⁴

Logo após sua criação, o que coincidiu com o final do mandato do presidente Epitácio Pessoa, o Museu enfrentou enormes dificuldades para a aquisição de peças que cumprissem a finalidade de preservar memórias gloriosas. Devido aos cortes drásticos no orçamento advindo do governo, Barroso precisou costurar uma aliança estreita com a elite da época para contornar as dificuldades. Dessa maneira, conseguiu donativos consideráveis para o Museu, expandindo substancialmente o acervo da Instituição.

Examinando-se os relatórios institucionais de 1923/24, é possível perceber a dificuldade de se adquirir objetos por meio da compra: considerável parte do acervo deu entrada no Museu seja por parte de transferências de outras instituições federais, seja por parte de doação de ricos colaboradores. Em 1923, o relatório destaca a aquisição de: grades do cárcere de Tiradentes, retiradas após a demolição da cadeia velha para a construção da nova Câmara dos Deputados e ofertadas pela Mesa da Câmara; 60 objetos pertencentes ao Gal. Osório, herói da Guerra do Paraguai, assim como alguns retratos a óleo e litografias, doados por sua filha, Manoela Luísa Osório Mascarenhas. No ano seguinte, foram registrados a doação de retratos dos generais Bartolomeu Mitre, Venâncio Flores e o do próprio Gal. Osório, além de um quadro com brasão de armas do Marquês do Herval. Tais objetos constituíram o acervo da Sala Osório, dedicada à memória deste personagem histórico, que teve sua

reforma e melhor adequação do espaço para sua exposição financiada pela doadora do acervo, no ano de 1924.

Nesse mesmo ano, o Museu consegue adquirir, por meio de compras de acervo: um pedaço da bandeira do 17º Batalhão de Minas, que havia participado da Guerra do Paraguai; garfo e colher usados por Duque de Caxias durante o período em que esteve em combate na Guerra do Paraguai, entre outras peças históricas. Guilherme Guinle, “coroador” por Barroso como “protetor do Museu”, doou à Instituição, entre outros objetos, espada e dragonas do Barão de Sabará; pôs à disposição do Museu sua coleção de moedas brasileiras, que, segundo Barroso, valeria cerca de mil contos de réis; e ofereceu recursos financeiros para a Instituição adquirir relíquias, com a condição de que as verbas oficiais não fossem suficientes. Esta colaboração com o Museu rendeu a Guilherme Guinle e sua família a criação da Sala Guinle, para acomodar o acervo doado pelo mecenas e seus familiares. Outras figuras abastadas da sociedade contribuíram neste período com o Museu, tais como o Barão Smith de Vasconcellos, Miguel de Calmon e Júlio Otoni.

O Museu agia como uma espécie de “panteão” das memórias gloriosas, lugar sagrado e dedicado à lembrança dos grandes heróis nacionais, e analogamente, servia de altar aos grandes acontecimentos: Marechal Osório, Duque de Caxias, entre outros, figuravam no espaço destinado aos grandes heróis militares e às monumentais conquistas brasileiras, principalmente as batalhas históricas dos bravos guerreiros brasileiros na Guerra do Paraguai.

Dom Pedro II, principalmente, e outros personagens do Império mereceram um destaque devotado, sacralizado pelas memórias elogiosas aos cerca de “meio século de bondades” do período que conduziram o país durante o século XIX.

Este lugar não é definido como algo físico, local de guarda ou exposição, mas edificado como um lugar representativo do ideário do Museu; concebido para preservar tais memórias, erguer este glorioso “panteão” dos grandes heróis nacionais, de seus feitos históricos e dos acontecimentos monumentais da nação. Uma memória produzida pelas elites, que, de certa forma, contempla o Museu como espaço destinado a inventar tradições e difundi-las. Tudo isto como filiação a uma Historiografia datada do século XIX, direcionando a política de aquisição institucional e, por consequência, refletindo-se na construção das memórias nacionais a serem perpetuadas.

O Museu, ao propor preservar gloriosas memórias e erguer monumen-

tal “panteão” dos heróis nacionais – legitimado pelas peças adquiridas que remetessem a eles – tinha a proposital intenção de fazer surgir no público um sentimento maior de amor à pátria, de civismo e de culto ao passado.

Abreu vai um pouco mais além, ao identificar que o Museu não buscava contar certas verdades; estava disposto, sim, a afirmar certos valores. Tratava-se do museu transmissor de valores da civilização ao povo, um museu de História, como o Museu Histórico Nacional, em que a formação da consciência cívica seria ultimada...

[...] através da narrativa dos episódios mais importantes e dos exemplos mais significativos dos principais vultos do passado nacional. Os conservadores procuravam atrair para o Museu “associações ou entidades trabalhistas” e, principalmente, as “escolas públicas”, onde estariam estudantes de menor nível sócio-cultural. A “mensagem cultural” do Museu Histórico Nacional era também niveladora, no sentido de forjar os cidadãos conscientes do “dever cívico de amar a pátria”, ou seja, de se tornarem, acima de suas diferenças culturais, brasileiros.²⁵

A afirmação, ou inculcação, destes valores no povo, significava que o Museu estaria cumprindo finalmente sua função de difundir tais memórias nacionais e de formar uma consciência patriótica, utilizando-se dos símbolos eleitos, a partir de seu acervo, dentro do recorte histórico selecionado. O povo aprenderia a amar a pátria pela História contada por meio dos objetos adquiridos pelo Museu.

A nova política de aquisição: a superação do discurso barroseano

Após o segundo governo Vargas, o Museu encontrou dificuldades para adquirir objetos; faltavam apoio e recursos financeiros necessários. Isso estabeleceu uma séria crise, devido à estagnação do acervo e à grande dificuldade de aquisição de relíquias históricas.

A política de aquisição manteve-se inalterada, em parte, devido à estabilidade gerencial da Instituição. Há que se destacar que, se...

[...] a gestão de Barroso, por um lado deu à Instituição uma notável estabilidade, por outro, contribuiu para torná-la hermética às modificações que se observavam nas ciências humanas e sociais. O Museu aferrou-se a um discurso cuja matriz era a Historiografia orgânica do início do século que, desde o final da década de 40,

vinha sendo fortemente criticada.²⁶

Esta estagnação, no que tange a aquisição de objetos, apresentou-se como um dos elementos sensíveis para a mudança na concepção da política de aquisição do Museu, assim como o conflito de idéias entre as gerações de conservadores da Instituição propiciou o surgimento de um sentimento de mudança. O movimento de preservação de uma memória gloriosa, inventor de tradições atreladas às elites que comandavam o país desde a chegada da família real portuguesa ao Brasil, começava a ruir como conceito alicerçado e sólido. Iniciava-se o enfrentamento das resistências internas.

Estes acontecimentos podem ser apresentados como antecedentes de uma lenta e gradual mudança na política de aquisição do Museu, que consumiria décadas até se materializar em uma proposta inovadora para a Instituição, na década de 1980.

O Museu, durante cerca de 20 anos (1956/1975), teve o valor destinado para a aquisição de peças reduzido drasticamente. A aquisição de objetos, que durante muito tempo, obedeceu à lógica da política de Barroso, ocasionando no acervo vazios no que se refere aos objetos do período republicano, especificamente os datados do século XX. Desta maneira, o Museu não dava conta da História nacional, em virtude da existência destes vazios em seu acervo. “[...] o completo lapso nas séries, no que tange aos objetos mais recentes, limita drasticamente a capacidade da Instituição de representar e problematizar a história da formação social brasileira”.²⁷

No relatório final da comissão interna de política de aquisição, é reconhecida a dificuldade de o Museu dar conta da História nacional como um todo, sem que se definissem recortes. Tais recortes teriam a função de indicar os objetos que interessariam ao acervo da Instituição, pois...

[...] sendo um museu histórico e nacional, o MHN deveria, pelo menos em teoria, buscar recolher itens representativos dos aspectos mais relevantes da História Brasileira. Tal objetivo pode ser considerado, desde sempre, como quase impossível de ser cumprido, devido à vastidão e imprecisão do campo.²⁸

Chega-se a uma nova proposta: a memória gloriosa desempenhada pelos grandes personagens históricos começa a perder sua centralidade no processo de aquisição de objetos, o que tornou possível o surgimento de uma outra concepção, fundada na análise de uma História Social: o Museu como um “lugar de memória”.

Neste aspecto,

[...] passou-se a enfatizar uma linha evolutiva de narrativa histórica e os objetos deixam de ser evocativos para serem integrados a esta narrativa. Assim, uma espada usada na época pode servir para ilustrar a narrativa que fala da Guerra do Paraguai; não há necessidade de mostrar a exata espada utilizada por Osório, pois o que importa não é mais o caso exemplar de Osório, mas o relato de um acontecimento entre outros da História nacional.²⁹

Torna-se necessário que as peças adquiridas e expostas, a partir da ilustração apresentada, sejam capazes de, dentro do momento histórico representado, integrar-se plenamente à nova proposta elaborada. Assim,

[...] um museu de História busca, através de seu acervo, recuperar o passado como fonte do presente em suas múltiplas determinações. Os objetos de suas diversas coleções, produtos que são da cultura material, devem ser tomados como suportes de representação de um conjunto de sentido – a formação social brasileira em seus diversos momentos.³⁰

Início do processo de renovação

A crise da velha política de aquisição,³¹ influência dos tempos de Barroso, impulsionou, sem dúvida, as discussões. Entretanto, também se pode eleger outro momento como crucial para os debates a este respeito: o fato de o Museu, em 1979, ter sido subordinado à Fundação Nacional Pró-Memória, instituição que ofereceu amplas possibilidades de renovação.

A criação do Programa Nacional de Museus, órgão ligado àquela Fundação, visava estabelecer políticas de atuação coordenada para os museus colocados sob sua administração [...] tentaram incentivar a discussão conceitual em torno da questão dos museus, àquela altura já percebida como muito grave. No que tange ao Museu Histórico Nacional, foi a partir da PNM que começou a ser discutido, em 1984, o projeto de revitalização institucional.³²

Estes eventos são postos aqui como antecedentes para uma mudança não só na política de aquisição, mas também nos rumos da Instituição. O sentido de que o Museu deixava um vazio em sua missão de cobrir a História Nacional, acrescido da percepção de que isso tornaria esta atividade impossível de se realizar, caso o Museu não estabelecesse recortes, contribuíram, decisivamente, como combustíveis imprescindíveis para alimentar as discussões que tornaram possível o Museu reinventar-se.

No ano de 1985, sob a direção da museóloga Solange Godoy, a Instituição constrói um documento intitulado: “A nova proposta para o Museu Histórico Nacional”, que, entre outras coisas, defende conceitos museográficos e museológicos inovadores para o setor de exposições. Além disso, insere com lugar privilegiado o espaço da pesquisa sobre o acervo coletado, ao mesmo tempo em que afirma um caráter institucional, aquilo que deveria buscar, como museu de História Nacional, explicitado em linhas gerais da seguinte maneira:

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.³³

O relatório de 1992, fruto do momento iniciado nos anos 1980, é um estágio avançado dessas discussões. Aponta a política de aquisição como essencial para o Museu alcançar seus objetivos primordiais:

[...] a formulação de uma política de aquisição é pré-requisito indispensável para que a Instituição assuma, novamente, o papel de recolher ativo, quer dizer, passe a determinar e buscar os itens que melhor se ajustem à expansão de seus objetivos.³⁴

O discurso da Instituição como síntese da História Nacional é o que assinala o quesito abrangência temática da nova proposta para o Museu Histórico Nacional. Esta nova proposta deixa claro que, mesmo existindo outros museus de História, esta conceituação de abrangência não se invalida, apesar de reconhecer a dificuldade de representar a História Nacional como um todo.

As mudanças se tornam mais perceptíveis ao longo dos anos 1990. Em 1995, Godoy e Chagas publicam artigo nos *Anais do Museu Histórico Nacional*,³⁵ no qual mostram que as discussões e os debates no Museu extrapolaram seus domínios e se inseriram nos debates referentes às questões museológicas e historiográficas. Para apresentar este novo momento vivido na Instituição, dão como exemplo o tipo de uso dos objetos em um dos módulos da exposição permanente:

[...] o módulo Expansão, Ordem e Defesa utiliza objetos coletados por Barroso, articulando-o com novas aquisições (a coleção de peças indígenas e de mineração, por exemplo) e constrói uma outra narrativa. Não se trata mais do “culto da saudade”, e sim de uma interpretação possível da História, que busca não operar com subtrações e exclusões, mas, ao contrário,

compreender e trazer para o foco de análise os índios bravios, os índios missioneiros, os negros aquilombados, os inconfidentes, os subversivos, os sem-terra, os cangaceiros, os revoltosos de Canudos e do Contestado, os cabanos e os farrapos, colocando-os em diálogo com os senhores da terra, com os coronéis que implantam e defendem a Ordem com os Senhores da fé! Provocando este diálogo, o MHN pretende contribuir para uma melhor compreensão da formação da sociedade brasileira.³⁶

O Museu, desta maneira, procurava corrigir distorções e pôr em cena os “esquecidos” ou “subalternos”, dando destaque, em seus novos papéis, não mais como personagens excluídos ou representados equivocadamente, e sim como elementos participantes, ao lado ou em oposição às elites ou ao poder constituído, na formação da sociedade brasileira, inseridos plenamente no contexto histórico dos acontecimentos retratados.

Os objetos adquiridos, os passíveis de aquisição ou os expostos deixavam de ser “objetos históricos” para se tornarem documentos materiais. José Neves Bittencourt, citando Ulpiano Menezes, põe desta forma a questão:

[...] o museu, então, torna-se depositário de uma categoria especial de documentos, cujo tratamento deveria ser assim encarado: “o que faz um objeto documento não é, pois, uma carga latente, definida, de informação [...] pronta para ser extraída [...] o documento não tem em si sua própria identidade, provisoriamente indisponível, até que o ósculo metodológico do historiador resgate a Bela Adormecida de seu sono programático. É, pois, a questão do conhecimento que cria o sistema documental. O historiador não faz o documento falar: é o historiador quem fala [...] toda a operação com documentos, portanto, é de natureza retórica. Não há por que o documento material escapar dessas trilhas.”³⁷

Assim, o universo de objetos que poderiam fazer parte do acervo do Museu tornava-se por demais amplo, alcançando inúmeras possibilidades de aquisição. Operar esta nova proposta de política de aquisição tornava-se tão difícil quanto a proposta de cobrir a formação social brasileira como um todo em um museu de História.

A reflexão acerca das aquisições possibilitou o desdobramento do trabalho daquela comissão de outras questões indicativas para a aquisição de objetos. O período referente ao século XX, como já foi abordado anteriormente, é o que possui as maiores lacunas nas séries dos objetos pertencentes ao acervo do Museu. Por este motivo, foi eleito como o alvo para busca, localização e

aquisição, com vistas a preencher os vazios existentes e oferecer subsídios para a pesquisa deste período.

Mas como operar esta busca necessária? Como abastecer o Museu de peças geradas pela cultura material do século XX, dada a complexidade e o imenso fluxo da circulação de mercadorias em uma sociedade tipicamente de consumo?

Um dilema é estabelecido. Bittencourt o aborda com certo pessimismo ou realismo absoluto, ao afirmar que...

[...] numa sociedade de afluência, a produção em massa cria e descarta objetos a cada momento, o recolhimento torna-se, a um só tempo, um dilema e um falso dilema. Torna-se um dilema porque as coleções, como séries de documentos históricos, precisam ser ampliadas; um falso dilema porque a própria coleção, como construção dotada de alguma lógica, expressa a sociedade que a gerou no presente e, portanto, jamais poderá representar o passado.³⁸

Enfim, os objetos são caracterizados como fontes para entender a sociedade, dos quais estes são resultado. Assim, “o recolhimento pode ser considerado termo de um compromisso com o presente”.³⁹

A representação do cotidiano no Museu Histórico Nacional

A partir dos anos 1990 é possível perceber os primeiros resultados desta nova política de aquisição do Museu. No inventário de 1990, percebe-se um crescimento considerável de peças referentes ao mundo do trabalho. Em 1924, elas representavam, aproximadamente 0,6% de todo o acervo da Instituição; em 1990, os objetos identificados como “do trabalho” somavam cerca de 5,8% do total de objetos do Museu. Em busca de uma mudança na política de aquisição, em 1996, o Museu Histórico Nacional deixa para trás, “definitivamente, o recolhimento de objetos enquanto relíquias, ou enquanto representação apenas das elites”.⁴⁰

A formalização de uma proposta de política de aquisição mais abrangente, em 1996, visava contemplar, em relação às coleções de objetos representativos da formação social brasileira, aqueles que fossem originários de grupos sociais marginalizados. Dentre eles destacavam-se: (1) ferramentas de trabalho vinculadas às classes operárias e ao homem do campo; (2) estilos típicos de móveis de decoração, utensílios e eletrodomésticos dos lares brasileiros de

meados do século XX em diante; e (3) brinquedos simbólicos do círculo de brincadeiras características da infância brasileira que igualmente podiam ser alvos de recolhimento. Desta forma, o cotidiano, ou melhor, elementos do cotidiano da vida do brasileiro passaram a integrar o acervo do Museu, não só em exposição, mas também servindo como fonte para a pesquisa, representando símbolos sociais e econômicos específicos.

Entre 1985 e 1990, dão entrada no Museu cerca de 1.100 objetos tridimensionais. Uma das aquisições mais relevantes deste período foi o da Farmácia Homeopática Teixeira Novaes, com mais de 600 itens e que reproduzia fielmente uma farmácia homeopática do Centro da cidade do Rio de Janeiro, do final do século XIX. Outros processos analisados comprovam a busca do Museu em atender as recomendações impressas na nova política de aquisição. Nos processos pesquisados a partir de 1990, é claramente notado o incremento de determinadas coleções. É o caso da coleção de indumentária, com várias doações, muitas vezes conseguidas, como no caso de outras coleções, por meio de aquisição ativa, ou seja, os técnicos do Museu buscam doadores de peças que se encaixam no perfil desejado e solicitam tais donativos.

Refletindo o cotidiano da vida política brasileira, do início dos anos 1990, o Museu passou a receber, em quantidade cada vez mais relevante, material referente às campanhas político-partidárias da História recente do país: “santinhos”, bôtons, camisetas, adesivos, cartazes, entre outros, possibilitando, desta maneira, o estudo de diversos aspectos deste fenômeno político-social brasileiro.

Em 1993, há uma doação simbólica, no sentido de retratar a vida cotidiana de um cidadão classe média dos anos 1980. O Museu adquire um microcomputador de uso pessoal, *TRS-80 color computer 2*, de fabricação americana, e esta coleção seria enriquecida, tempos depois, com a apropriação dos computadores e equipamentos de informática obsoletos, fora de uso, da própria Instituição.

Mas duas coleções merecem especial enfoque, pois são representações cristalinas do significado renovador da nova política de aquisição e, com certeza, resultado incontestado deste novo momento do Museu: a de uniformes de trabalho e a de brinquedos.

A coleção de uniformes de trabalho (também realizada por meio de aquisição ativa) é iniciada em 2002. São dezenas de peças adquiridas por doações com o objetivo de representar os mais diversos prestadores de serviços,

das mais variadas áreas de atuação, à população. Trata-se de: (1) trajes de balé do Teatro Municipal do Rio de Janeiro; (2) uniformes de engenheiro de plataforma da Petrobras, de garis da Comlurb, de carteiros, de jogadores de futebol, de piloto da Varig, de engenheiro de segurança da Cedae, de operador da Telemar, de funcionário da Light, enfim, de diversos personagens comuns de uma grande cidade brasileira, que constituem símbolos de uma complexa cadeia de atividades, inserida em uma sociedade de consumo, presente diariamente na vida das pessoas.

Outra coleção que teve excepcional crescimento foi a de brinquedos. Sobre ela, Ângela Guedes observou:

O Museu Histórico Nacional optou por recolher aqueles [brinquedos] que, de certa forma, contribuem para a compreensão do momento histórico em que foram produzidos. Foram, assim, incorporados ao acervo, por exemplo, as miniaturas, feitas pela Coca-Cola, de jogadores da Seleção Brasileira de Futebol que representou o Brasil no campeonato de 1998, realizado na França; a caravela, em miniatura lançada pela rede de lanchonetes Mc Donald's, para marcar os 500 anos do Descobrimento do Brasil, em 2000; os bichos de pelúcia representando animais brasileiros em perigo de extinção e protegidos com o apoio da Petrobras, produzidos em 2004.⁴¹

Considerações finais

Desta maneira, o Museu Histórico Nacional estava superando a velha política de aquisição, remanescente dos tempos de sua gênese, e estabelecendo novas prioridades e entendimentos acerca dos objetos representativos da sociedade brasileira, em seus mais diversos sentidos. Encaixava-se, assim, num contexto há muito desenvolvido em instituições de países centrais europeus. “[...] os vestígios da vida urbana e das atividades industriais que, nos países anglo-saxões e germânicos despertavam algum interesse desde o início do século XIX, não mereciam qualquer atenção [no Brasil]”.⁴²

Traçando a trajetória destas ações desenvolvidas, torna-se necessário destacar que a superação das idéias referentes àquela velha política de aquisição se deu gradualmente, e é correto assegurar que ainda hoje este processo esteja em curso. Portanto, toda esta conjuntura apresentada faz parte de um longo procedimento da revitalização institucional.

Este é o mote para a mudança: agora não mais haveria uma hierarquia entre grupos sociais representativos da formação social brasileira, mas sim um

diálogo entre os diversos agentes deste cenário – negros, índios, trabalhadores sem terra, donos da terra, Estado, elite –, enfim, contextualizados nos acontecimentos históricos por eles mesmos encenados.

Conclui-se que o Museu, após décadas privilegiando uma História das grandes elites, buscando objetos relíquias para representar os grandes vultos e acontecimentos nacionais, finalmente inovou ao formalizar sua nova política de aquisição, redirecionando-se conceitualmente:

O interesse da memória coletiva e da História já não se cristaliza exclusivamente sobre os grandes homens, os acontecimentos [...] interessa-se por todos os homens, suscita uma nova hierarquia mais ou menos implícita dos documentos.⁴³

Passa, assim, da aquisição das relíquias do Império à aquisição de micro-computadores de uso pessoal.

Mas é forçoso registrar que, apesar da formalização de uma política de aquisição mais abrangente e centrada em objetos do século XX, o Museu ainda recebe e acolhe peças que simbolizam a velha política de aquisição: doados com o mesmo sentido de tempos atrás, ou seja, relacionadas a personagens históricos e datados do século XIX.

As duas propostas são operadas ainda hoje, mas a formalização de uma política de aquisição que privilegia o que antes era impensável demonstra claramente uma mudança significativa nos rumos da Instituição, uma inversão significativa de prioridades.

Notas

1. DUMANS, Adolpho. A idéia da criação do Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 386, 1942.
2. ABREU, Regina. Memória, História e coleção. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 28, p. 50, 1996.
3. MAGALHÃES, Aline Montenegro. *O culto da saudade na Casa do Brasil (1922-1959)*. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006. p. 41.
4. Idem. p. 42.
5. VIEIRA, Martha Victor. *Varnhagen e a Independência do Brasil*. Universidade Federal do Tocantins. Palmas, [s.d.], p. 6. Disponível em: <http://www.anpuh.uepg.br/Xxiii-simposio/anais/textos/MARTHA%20VICTOR%20VIEIRA.pdf>. Último acesso em: 20 fev.2007.
6. SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. O papel dos museus na construção de uma "identidade nacional". *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 28, p. 24, 1996.

7. MAGALHÃES, Aline Montenegro. O culto... *Op. cit.* p. 32.
8. TOSTES, Vera L. B. *et al.* Relatório final da comissão interna de política de aquisição do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1992. p. 3. (Mimeo).
9. DUMANS, Adolpho. A idéia... *Op. cit.* p. 386.
10. ABREU, Regina. Memória... *Op. cit.* p. 45.
11. HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p. 12.
12. Idem. p. 15.
13. Idem. p. 21.
14. DUMANS, Adolpho. A idéia... *Op. cit.* p. 386.
15. BITTENCOURT, José Neves. Receita para a refeição cotidiana dos museus. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 31, p. 153, 2005.
16. Idem. p. 155.
17. Ibidem.
18. LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: RUGGIERO Romano (dir.). *Enciclopédia Einaudi* (v. I – Memória/História). Lisboa: Imprensa Nacional, 1983. p. 98.
19. MAGALHÃES, Aline Montenegro. O culto... *Op. cit.* p. 33.
20. Idem. p. 53.
21. Idem. p. 54.
22. MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. Processo de Aquisição 01/22, 1922, p. 2. (Mimeo).
23. SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. O papel... *Op. cit.* p. 25.
24. Idem. p. 24.
25. ABREU, Regina. Memória... *Op. cit.* p. 51.
26. BITTENCOURT, José Neves; FERNANDES, Lia Sílvia P. de; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. Examinando a política de aquisição do Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 70, 1995.
27. TOSTES, Vera L. B. *et al.* Relatório... *Op. cit.* p. 6.
28. Ibidem.
29. ABREU, Regina. Memória... *Op. cit.* p. 60.
30. MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. *Seminário 70 anos do MHN*. Rio de Janeiro, 1992. p. 4. (Mimeo).
31. "Velha política de aquisição" é aqui entendida não como um conceito pejorativo, mas sim como algo vigente há muito tempo na Instituição. Não há juízo de valor nesta nomeação, apenas uma forma de se situar, em oposição à nova proposta que surgia naquele momento.
32. BITTENCOURT, José Neves; FERNANDES, Lia Sílvia P. de; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. Examinando... *Op. cit.* p. 72.
33. MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. *A nova proposta para o Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro,

1985. p. 1. (Mimeo).
34. TOSTES, Vera L. B. *et al.* Relatório... *Op. cit.* p. 7.
35. CHAGAS, Mário de Souza; GODOY, Solange de Sampaio. Tradição e ruptura no Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 31-59, 1995.
36. Idem. p. 53.
37. MENESES, Ulpiano Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 95, 1998. Apud BITTENCOURT, José Neves. Receita para a refeição cotidiana dos museus. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 31, p. 157, 2005.
38. BITTENCOURT, José Neves. Receita... *Op. cit.* p. 157.
39. Ibidem.
40. FERNANDES, Lia Sílvia Peres. *Museu Histórico Nacional: permanências e mudanças*. Dissertação de mestrado em História Social. Rio de Janeiro: PPGHS/IFCS/UFRJ, 2003. p. 110.
41. GUEDES, Ângela Cardoso. Brinquedos: por uma política de aquisição. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 36, p. 33, 2004.
42. BITTENCOURT, José Neves. Receita... *Op. cit.* p. 155.
43. LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. *Op. cit.* p. 99.

**‘Typos de pretos no estúdio do photographo’:
Brasil, segunda metade do século XIX**

Sandra Sofia Machado Koutsoukos*

RESUMO

A proposta deste artigo é estudar duas categorias de fotos de pessoas negras produzidas em estúdios no Brasil da segunda metade do século XIX: em primeiro lugar, as fotos que foram exploradas na chave do “exótico” e vendidas como *souvenir* ou itens de coleções e, posteriormente, as fotos que foram produzidas para servirem de evidências e suporte a teorias racistas então em voga. A intenção é explorar a finalidade, os usos e a circulação daquelas imagens, assim como tentar perceber os meios que as pessoas negras forras ou escravas nelas retratadas tinham para participar na composição das suas próprias imagens.

PALAVRAS-CHAVE

Retratos – século XIX, estúdios de fotografia, escravos, fotos como *souvenir*, fotos etnográficas.

ABSTRACT

“Types of Blacks in Photography Studios” Brazil, Second Half of the 19th Century

The objective of this article is to study two categories of photographs of black people produced in studios in Brazil in the second half of the 19th century: first, there are the pictures of black people taken to be sold as *souvenirs* or collection items, because of their supposed exoticism; second, there are the ethnographic photos intended to illustrate the then emerging racist theories. The aim is to explore their meanings, uses and modes of circulation as well as to seek to understand the way in which the black people who had their photos taken were able to participate, in some degree, in the composition of their own images.

KEYWORDS

Portraits – 19th century, photography studios, slaves, *souvenir* pictures, ethnographic pictures.

A exploração dos ‘typos de pretos’¹

Em se tratando de fotos de possíveis escravos tomadas no interior de estúdios na segunda metade do século XIX, o que mais se produziu no Brasil foram fotos de tipos e costumes. Uma parte dessas fotos foi explorada na chave do exótico e vendida na forma de cartões postais, como *souvenirs*, aos estrangeiros, colecionadores e/ou curiosos, atendendo, sobretudo, à demanda do mercado europeu no período.² As imagens colecionadas eram “entretenimento”, mas também ajudavam a (re)afirmar o sentimento íntimo de superioridade dos consumidores. Outra parte dessas fotos foi explicitamente usada como coleta de dados para a sustentação de trabalhos “científicos” e teorias racistas então em voga. Esse segundo grupo se dividiu entre retratos, sobretudo de bustos em meio-perfil, e fotografias antropométricas (de bustos ou de corpos inteiros, de frente, perfil e costas), adquiridas com o objetivo de dar suporte visual a estudos comparativos sobre a raça humana; estudos nos quais, via de regra, procurava-se demonstrar a superioridade da raça branca sobre as demais.

Stephen Jay Gould, em *The mismeasure of man*,³ explicou que, naquele momento, na escala da evolução, os indígenas foram colocados abaixo dos brancos, e os negros, abaixo de todos. Gould acrescentou que havia, à época, dois grupos de pensadores que sustentavam a teoria da inferioridade dos negros: os *hardliners* (literalmente, os “linha-dura”) e os *softliners* (os moderados). Os primeiros teriam usado o suposto *status* biológico inferior dos negros para justificar escravidão e colonização; os segundos teriam “aceito” que os

¹Sandra Sofia Machado Koutsoukos é doutora em Multimeios pelo Instituto de Artes da Unicamp.

negros eram inferiores, mas ressaltavam que o direito de um grupo à liberdade não dependia de seu nível de inteligência.⁴

O poligenismo ganhara certo suporte científico no final do século XVIII, quando descobertas e estudos paleontológicos propuseram que as diferentes raças contemporâneas proviriam de origens diferentes.⁵ Em 1839 e em 1844, Samuel Morton, físico e anatomista de Philadelphia, Estados Unidos, publicou dois trabalhos nos quais analisava crânios de diferentes espécies humanas. Nesses trabalhos, os negros foram classificados como menos desenvolvidos que os brancos. Tais estudos associavam os negros à deficiência moral, desvio sexual e inteligência menor. A frenologia explorada por Morton, assim como por outros desde fins do século XVIII e primeiras décadas do XIX, comparava o formato e o tamanho de crânios de humanos brancos e negros, e crânios de símios. As teorias do norte-americano Morton teriam dado argumentos

Imagens 1 – [Mulher e menina com vestimentas de inspiração (ou procedência) africana]. Cartão de visita, Christiano Júnior, Rio de Janeiro, c. 1865. Acervo: Museu Histórico Nacional⁴

Imagem 2 – [Homem com vestimenta e acessórios de inspiração (ou procedência) africana]. Cartão de visita, Christiano Júnior, Rio de Janeiro, c. 1865. Acervo: Museu Histórico Nacional⁵



aos defensores da escravidão nos EUA, pois “concluía”, mais uma vez, que raça branca seria superior.⁶ Influenciado por Morton, em 1865, o biólogo e naturalista suíço, naturalizado norte-americano e fundador do Museu de Zoologia Comparada da Universidade de Harvard, Louis Agassiz, chefou a Expedição Thayer ao Brasil e aos Andes, na qual colheu material para seus trabalhos. Na cidade do Rio de Janeiro, Agassiz encomendou a Augusto Stahl fotos de negros e asiáticos, as quais tencionava usar em estudos comparativos futuros.⁷ Consta ainda que Walter Hunnewell, assistente de Louis Agassiz, recebera treinamento no estabelecimento fotográfico de Georges Leuzinger, no Rio de Janeiro, para que pudesse fazer os registros da Expedição Thayer na Amazônia. Hunnewell produziu para Agassiz um conjunto de fotos antropométricas, composto de imagens de índios, negros e mestiços.⁸ Tanto as fotos tiradas por Stahl, no Rio de Janeiro, como as tiradas por Hunnewell, na Amazônia, encontram-se organizadas em álbuns no Peabody Museum da Universidade de Harvard.

A idéia de cientistas do calibre de Louis Agassiz e de teóricos que defendiam a suposta “superioridade” da raça branca era colher dados que dessem suporte visual e ajudassem a comprovar suas teorias. Estas iriam confrontar o evolucionismo defendido por Charles Darwin, no seu livro *Origem das espécies*, publicado em 1859 – o qual sustentava a idéia de que, afinal, a espécie humana se originara de ancestrais comuns.⁹ Segundo Edward Lurie, em *Louis Agassiz. A life in science*,¹⁰ após a abolição da escravatura nos EUA, em 1863, as idéias racistas, “poligenistas”, que comparavam as diferentes raças e tentavam contrariar o “evolucionismo”, a “monogenia” de Darwin, passaram a não ser mais muito bem aceitas; dessa feita, Agassiz teve que arquivar suas fotos, comparações e idéias. Louis Agassiz terminaria por se retirar da vida pública em 1871, já doente, e morreria em 1873.¹¹

As fotos dos ‘tipos de pretos’

Seguindo o caminho aberto pela estética do pitoresco, explorada em desenhos, aquarelas, litogravuras e pinturas a óleo por artistas/viajantes,¹² para as fotos da chave do “exótico”, os negros eram colocados a posar, podendo exhibir vestimentas e adereços de inspiração e/ou procedência africana (imagens 1, 2, 3 e 4); “representando” algumas profissões e serviços mais comuns (imagens 5, 6 e 7); umas poucas situações e ritos (imagens 8 e 9); e os diferentes tipos de etnias (estas últimas, em fotos de busto, como o conjunto de imagens 10).¹³



Imagens 3 e 4 – Negras da Bahia. Díptico (15,4 x 21,8 cm), Marc Ferrez, Bahia, c. 1865⁸

O pesquisador da fotografia Jean Sagne, no artigo “L'exotisme dans le portrait photographique au XIX^e siècle”,²³ ressaltou que, naquele momento, “exótico” eram todos os elementos que fossem “estranhos à cultura ocidental”. A construção daqueles tipos de cena no interior dos estúdios, com os modelos em poses estáticas e todo o resto do aparato que envolvia cada situação retratada, foi defendida pelos pesquisadores Mellissa Banta e Curtis Hinsley, em *From site to sight*,²⁴ pois, para eles, naquela condição, o fotógrafo, de certa forma, abstraía o modelo e, no processo de construção e registro das cenas, exaltava detalhes e qualidades que poderiam ter passado despercebidos, caso as fotos tivessem sido feitas ao ar livre. No Brasil, diversos foram os profissionais que se dedicaram à produção de fotos para *souvenir*. Para citar alguns dos que ficaram mais conhecidos e que trabalharam em diferentes regiões: Christiano Júnior (RJ), Marc Ferrez (RJ), Alberto Henschel (PE, RJ e SP), João Goston (BA), Revert H. Klumb (RJ), Georges Leuzinger (RJ), Rodolpho Lindemann (BA), Felipe Augusto Fidanza (PA) e Augusto Stahl (PE e RJ).²⁵ Manuela Carneiro da Cunha escreveu, no artigo “Olhar escravo, ser olhado”, referindo-se aos cerca de 70 cartões/fotos do “exótico” que Christiano Jr. fez de escravos brasileiros, em meados da década de 1860, em estúdio montado na cidade do Rio de Janeiro:



Imagem 5 – [Cesteiro]. Cartão de visita, Christiano Júnior, Rio de Janeiro, c. 1865⁷



Imagem 6 – [Carregadora de água]. Fotografia, João Goston, Bahia, c. 1870. Acervo: Instituto Moreira Salles¹⁸



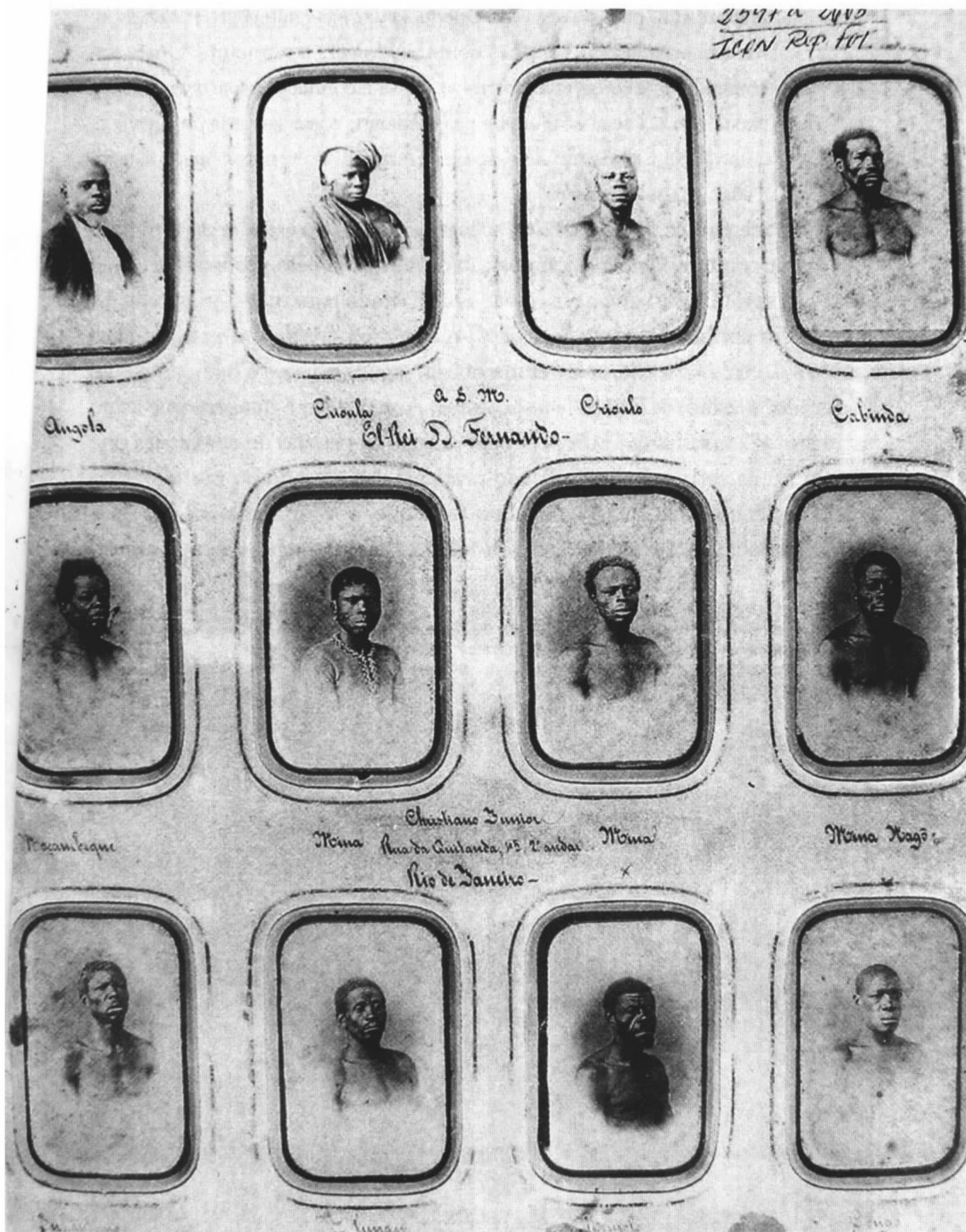
Imagem 7 – Vendedora de bananas. Fotografia, Rodolpho Lindemann, Salvador, década de 1880. Acervo: Fundação Gregório de Mattos¹⁹



Imagens 8 – [Rapaz e menino jogando capoeira]. Cartão de visita, Christiano Júnior, Rio de Janeiro, c. 1865. Acervo: Museu Histórico Nacional²⁰



Imagem 9 – [Homens com roupas e instrumentos de festa religiosa de origem africana (Congada)]. Cartão de visita, Christiano Júnior, Rio de Janeiro, c. 1865. Acervo: Museu Histórico Nacional²¹

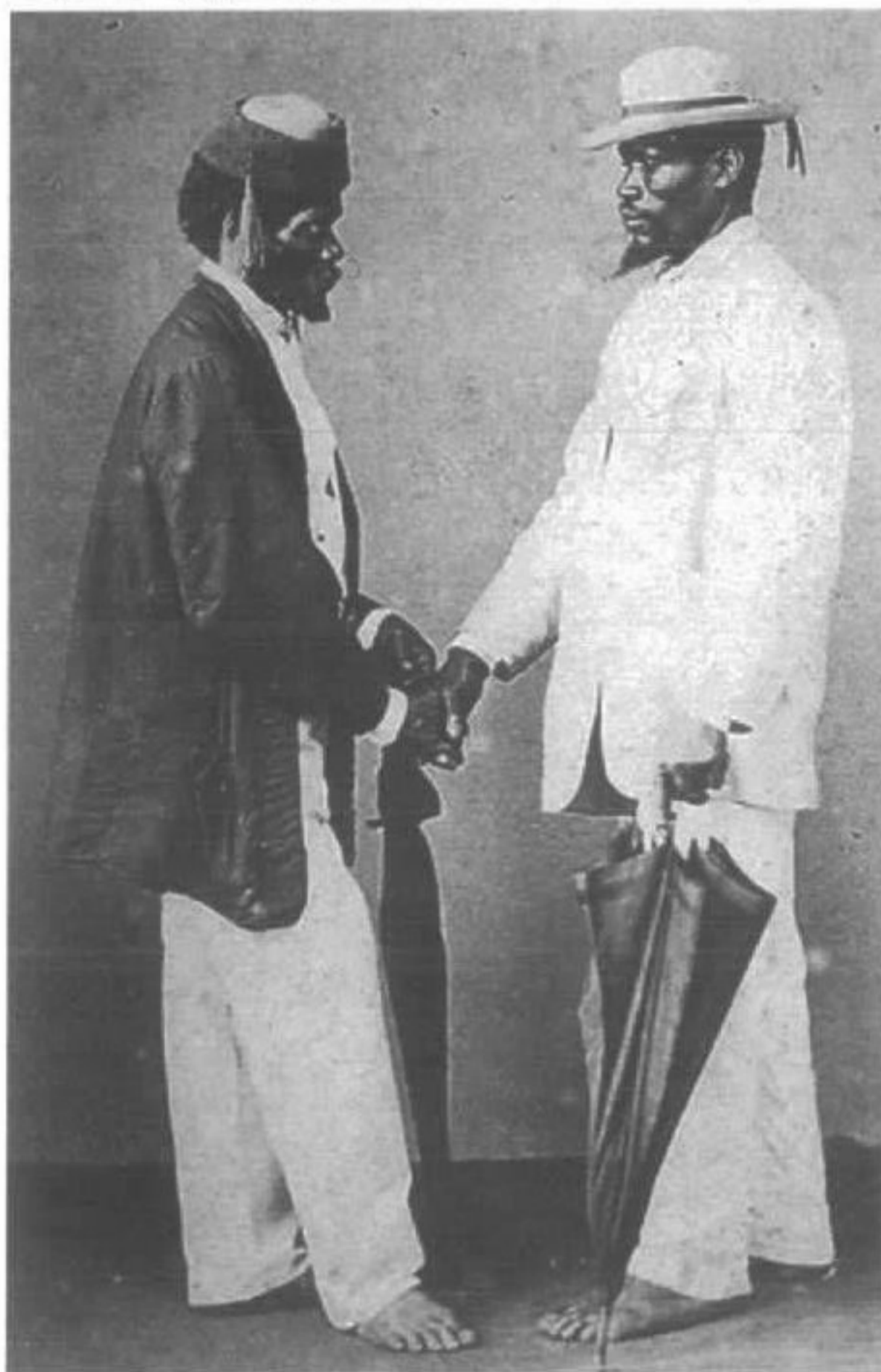


Grupo de Imagens 10 – [Estudos de etnias africanas]. Composição de cartões de visita, Christiano Júnior, Rio de Janeiro, c. 1865²

Num retrato pode-se ser visto e pode-se dar a ver, alternativas que estão francamente ligadas à relação do retratado com o retratante. Quem encomenda uma fotografia mostra-se, dá-se a conhecer, esparrama-se pelo papel, a si e a seus atributos e propriedades, como gostaria de ser visto, como se vê a si mesmo no espelho. É o sujeito do retrato. *Aqui o escravo é visto, não se dá a ver.*²⁶

Não me parece que o escravo, apesar de levado ao estúdio do fotógrafo e de posar como modelo na composição orquestrada pelo profissional, “não se dava a ver”. É certo que o *seu retrato* era ali tirado para registrar as imagens do que era conhecido como “exótico”, que seria a cor de sua pele, as marcas de sua etnia africana, sua indumentária, alguns objetos e badulaques, as jóias e, até mesmo, os olhares e as posturas. Aquelas eram imagens que iriam satisfazer a “curiosidade” européia com relação às pessoas de cor escura que viviam numa terra que havia ficado praticamente isolada do mundo até o início do século XIX. Imagens de uma terra que, por fim, acabaria por ser a última a abolir a escravatura. “Variada coleção de costumes e typos de pretos,

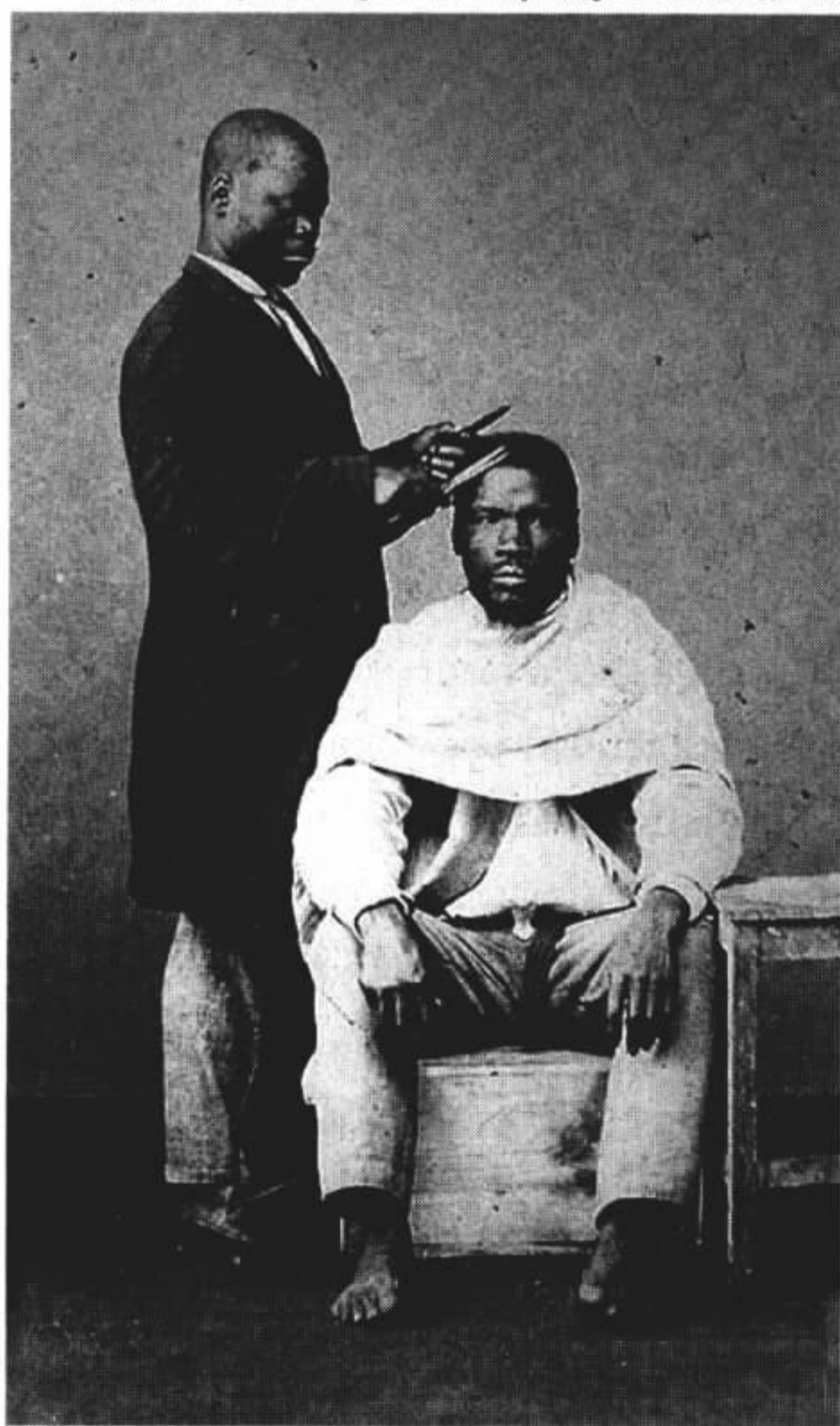
Imagem 11 – [Homens se cumprimentando]. Cartão de visita, Christiano Júnior, Rio de Janeiro, c. 1865. Acervo: Museu Histórico Nacional²⁸
Imagem 12 – [Rapaz negro]. Cartão de visita, Christiano Júnior, Rio de Janeiro, c. 1865. Acervo: Museu Histórico Nacional²⁹



cousa muito própria para quem se retira para a Europa”, dizia o anúncio de Christiano Jr. no Almanaque Laemmert em 1866.²⁷ Tais cenas apresentavam uma visão um tanto “civilizada” da escravidão, um tanto “romantizada”, pois mostravam uma assepsia e ordem que podiam não ser constantes do dia-a-dia de trabalho real dos escravos. A imagem que se queria exhibir no exterior era a de uma escravidão que não era cruel. Daí a extrema raridade de registros, em forma de fotografia, de escravos sendo castigados.

Os fotógrafos de “typos de pretos” da segunda metade do século XIX tentaram seguir o ideal de uma Corte que se pretendia modernizada, civilizada – como a cena montada para a imagem 11 e o rapaz elegante da imagem 12. Para a composição da imagem 11, Christiano Jr. colocou dois homens de cor escura e descalços (indicativos de que eram escravos – isso o estrangeiro facilmente entenderia), mas que, vestidos com roupas de corte ocidentalizado e, portando o símbolo de distinção à mão (na forma do guarda-chuva), com

Imagem 13 – [Barbeiro e freguês]. Cartão de visita, Christiano Júnior, Rio de Janeiro, c. 1865. Acervo: Museu Histórico Nacional⁸¹
Imagem 14 – [Mulher negra costurando]. Fotografia de estúdio, Alberto Henschel, Bahia, c. 1870. Acervo: Instituto Moreira Salles



os chapéus à cabeça (um deles, com um chapeuzinho de muçulmano), e, por fim, encenando uma situação “civilizada”, um cumprimento, um aperto de mãos, “falaria” ao estrangeiro sobre a escravidão “pacificada”, não cruel, e sobre o grau de civilidade aprendido aqui por um povo originalmente considerado “primitivo” (entre outros adjetivos).

É claro que os profissionais do meio fotográfico viram no tema do “exótico” um objeto de exploração comercial de retorno fácil, certo e rápido.³⁰ Porém as mensagens passadas deveriam ser facilmente entendidas. Via de regra, nas cenas de estúdio, trataram os fotógrafos de colocar a referida *ordem* nas composições, e nelas deixaram de fora o “burburinho” das cidades, do comércio, da movimentação das ruas, escolhendo com cuidado o que iam registrar, fazendo uso de *signos*, muitos dos quais podiam ser decodificados pelos que vissem os cartões. Como já mencionado, um desses *signos* eram os pés descalços, que costumavam ser indício de escravidão – pelo menos, esse *signo* era dessa forma entendido. Outros *signos* de escravidão seriam a cor escura (que podia ligar a pessoa a uma história de escravidão), as marcas das etnias africanas, as marcas de punições e torturas, ou mesmo os instrumentos de punição e tortura (que muito raramente foram registrados em fotografia) – na imagem 13, aparecem sutilmente os ferros nos tornozelos do cliente do barbeiro. O tema do trabalho era outro indício de escravidão (ou de pobreza) e foi a maior constante nesse tipo de foto, pois fazia parte do dia-a-dia da própria escravidão, mostrava o lugar da pessoa; porém a encenação do trabalho, da ocupação, ao mesmo tempo em que mostrava o lugar da pessoa na sociedade, indicava o grau de civilidade daquele indivíduo e exaltava a sua dignidade. Vejamos.

Na imagem 14, Alberto Henschel retratou uma moça fazendo um trabalho fino de costura. As suas roupas e as jóias que lhe adornavam podiam não ser “de estúdio”, mas poderiam lhe pertencer. Todos os detalhes de sua vestimenta lhe garantiam uma identidade africana. Muitos apetrechos, badulaques e amuletos das negras possuíam implicações rituais e religiosas. As jóias podiam também indicar que ela tinha uma certa capacidade de fazer poupança; e a tesourinha mostrava que ela não era uma escrava qualquer, mas uma escrava de trabalhos finos de costura. A modelo sabia o que significava cada um daqueles símbolos, assim como é possível que o fotógrafo também o soubesse, já que os organizara para o registro da cena. Mas e o estrangeiro que adquiria aquele tipo de foto como *souvenir*? Olharia ele para aquela foto unicamente como uma imagem



Imagem 15 – Vendedora de frutas. *Carte-cabinet*, Alberto Henschel, Rio de Janeiro, c. 1870. Acervo: Instituto Moreira Salles

Imagem 16 – [Cozinheiro de tropeiros]. Autor desconhecido, Brasil, segunda metade do século XIX. Acervo: Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional

“curiosa” de um país que tinha uma mistura “exótica” de culturas? Ou conseguiria (talvez um ou outro) fazer alguma relação com o significado das roupas, das jóias, dos apetrechos, da situação daquela moça?

Na imagem 15, Alberto Henschel caprichou na composição do cenário, incluindo nele quase tudo o que encontrou de “exótico”, tanto que a modelo quase se perdeu no meio do arranjo. Todos os detalhes foram bem colocados e chamam a atenção, começando com o enorme guarda-sol, a variedade e a fartura de frutas e legumes tropicais, entre eles bananas, abacaxis, cocos, mamões, cana-de-açúcar e, finalmente, a figura da moça, com seu enorme turbante, sua roupa clara, seu colar e suas pulseiras e o comprido cachimbo (que era comum de ser “pitado”, principalmente entre as negras africanas). Para completar a cena “de rua”, Henschel colocou uma graminha no piso e um painel com uma paisagem tropical no fundo. Nessa foto, vemos, então, o forte apelo aos diversos elementos considerados “exóticos”, típicos, como

um pequeno “gabinete de curiosidades”. Não são quaisquer itens que ali apareceram, mas a exuberância tropical em variedade de formas e tons de cores (mesmo que em tons diferentes de sépia) e em quantidade. Podia ser uma visão romântica de uma terra distante, uma visão romântica dos trópicos.

Na imagem 13, voltamos ao barbeiro retratado por Christiano Jr.³² Descalço, vestido com calça, camisa e paletó de corte ocidentalizado, o barbeiro exhibe instrumentos de trabalho (o pente e a tesoura) próprios de sua profissão. Ser representado com seu instrumento de trabalho denotava certa habilidade para determinada profissão, o que indicava alguma *distinção*. Era motivo de orgulho entre os cativos *ter* uma profissão, não ser escravo de trabalho pesado, “pau para toda a obra”, pois a profissão podia representar uma possibilidade de fazer economia para comprar a própria alforria. Porém motivo de orgulho maior ainda era *ser* um barbeiro, o que podia dar *status* entre os negros escravos e negros forros pobres, pois, além de conseguir reproduzir os cortes de cabelos, barbas e os penteados que evocavam uma certa identidade africana aos que quisessem exibi-la, muitos barbeiros representavam a única ajuda “médica” com que os escravos e as pessoas pobres podiam contar, porque atuavam como cirurgiões-dentistas, aplicavam sangrias e sanguessugas, entre pequenas outras formas de auxílio.³³

Ainda no rastro do pitoresco, do “exótico” explorado na cartela de profissões, a imagem 16, de um “cozinheiro de tropeiros”, é particularmente interessante. Nela, o rapaz também aparece com roupas de corte ocidentalizado, porém já transformadas em andrajos rasgados. A roupa pobre não deveria deixar dúvidas de que se tratava de um escravo, caso não bastassem seus grandes pés expostos. O “exótico” dessa foto ficaria também por conta do comprido cachimbo. Para a caracterização da ocupação do moço, não foi usado qualquer objeto de cena específico, mas apenas um tronco retorcido ao lado da personagem e uma paisagem ao fundo – dados que podiam indicar que o rapaz trabalhava ao ar livre. A nomeação da profissão do modelo também era muitas vezes feita pelo fotógrafo no pé do cartão, onde ele escrevia: “tropeiro”, “carregador”, “negra de ganho” etc.

Curioso o contraste de algumas representações, exibindo luxo e jóias, e outras, exibindo a penúria, os andrajos. Registros parecidos também foram feitos por viajantes, tanto em relatos escritos como em registros visuais. Por quê? Porque tal diversidade fazia parte do “desfile” dos negros nas ruas das cidades.

Por vezes, o fotógrafo Christiano Jr. é descrito como um profissional que “usava” os modelos para ganhar dinheiro fácil, como um fotógrafo que “coleccionava” aqueles tipos de fotos e, sendo assim, teria tratado os negros, que posavam para ele, como quem “colecciona insetos e os prende em vitrines de sua coleção, como faz um entomologista”.³⁴ No entanto, não me parece que as acusações ao fotógrafo se justifiquem. Primeiro, porque ele não foi o único a explorar o meio e suas várias possibilidades. Segundo, porque o comércio dos bens “exóticos” (fotos, desenhos, litogravuras, objetos diversos, animais dissecados, animais empalhados etc.) não foi idéia de Christiano, mas, sim, mais uma idéia “importada”, uma demanda do mercado europeu, principalmente. Terceiro, porque os modelos posaram para Christiano sempre com *dignidade*, a eles parece que sempre foi dado um certo grau de controle da própria imagem – vide imagens 1, 2, 5, 8, 9, 11, 12, 13 e grupo de imagens 10. Por fim, sorte a nossa que Christiano Jr. e outros se ocuparam em fazer (e comercializar, sim) esses registros, os quais foram usados como cartões-postais, como *souvenirs*, como *itens de coleções*, mas que poderiam também ter sido usados como *retratos pessoais*; e são, hoje, *documentos históricos*.³⁵

As fotos da “chave do exótico” eram trabalhos documentais e, ao mesmo tempo, “fictícios”, pois foram construídas. Um aspecto importante a ser ressaltado é que eram fotógrafos brancos, muitas vezes estrangeiros, retratando negros. Como nas fotos encomendadas por clientes particulares, a *mise-en-scène* era armada para representar, ajudar a retratar uma idéia em geral pré-concebida, que resultaria em uma espécie de encenação do sujeito. Para o olhar do estrangeiro, turbantes, roupas e adereços típicos de inspiração e/ou procedência africana, numerosos amuletos, jóias e badulaques, marcas de etnias variadas, além da cor negra da pele dos modelos, eram os elementos considerados “exóticos”. Mas, mesmo podendo ser assim considerados, tais detalhes representavam, em conjunto, uma identidade possível daquelas pessoas e ressaltavam a sua dignidade – e isso também não devia passar despercebido aos olhos do estrangeiro, ainda que ele não soubesse o significado de cada detalhe apresentado.

Novamente, é certo que os retratos dos modelos das fotos da “chave do exótico” não eram a eles destinados; porém, em muitos deles, podemos perceber os *indícios* de sua participação na construção daquele que poderia ser o *seu retrato*. Assim como outros profissionais que exploraram o tema, o alemão Alberto Henschel aproximou a câmera de muitos de seus modelos e

produziu numerosas fotos de busto, na sua maioria em meio-perfil (imagens 17, 18 e 19). Uma foto única em meio-perfil dá mais informação do que uma foto frontal, ou de perfil, pois dá uma visão tridimensional da figura. Esse tipo de construção formal já era utilizado em desenhos e litogravuras pelos artistas viajantes, assim como vinha sendo utilizado em pintura durante séculos.³⁶

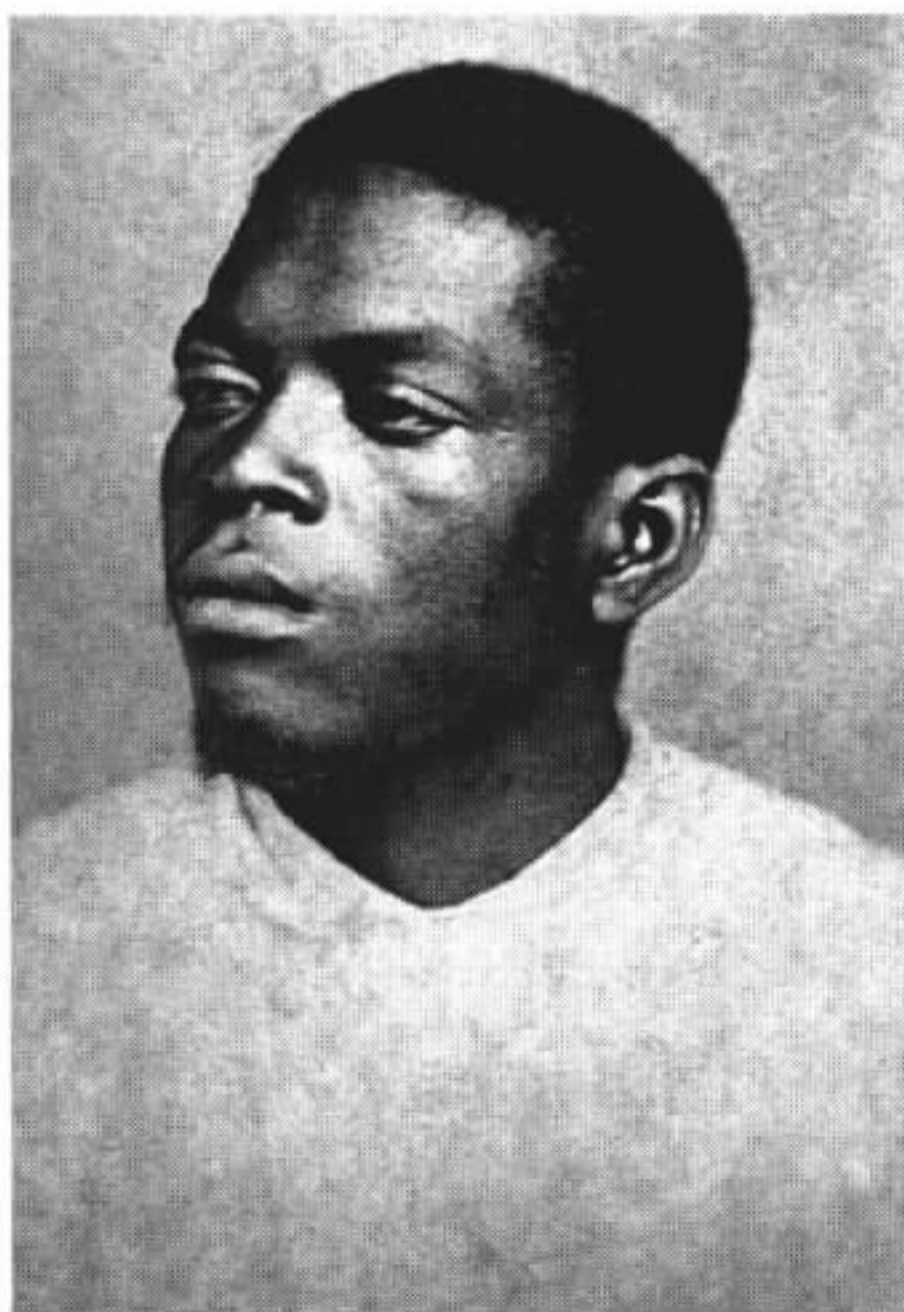
O fotógrafo poderia permitir, facilitar, estimular, ou mesmo tentar limitar o modelo, ou o cliente particular, quanto à sua própria habilidade de se comunicar, de participar como co-autor do (seu) retrato. No geral, vários modelos posaram demonstrando mais confiança e intimidade com a câmera, participaram mais de suas fotos do que outros – assim como também podemos dizer o mesmo de muitos retratos particulares de “gente branca”, ou mesmo negra: uns posaram apáticos e até com um ar ausente, e outros se mostraram mais vivos e participantes.

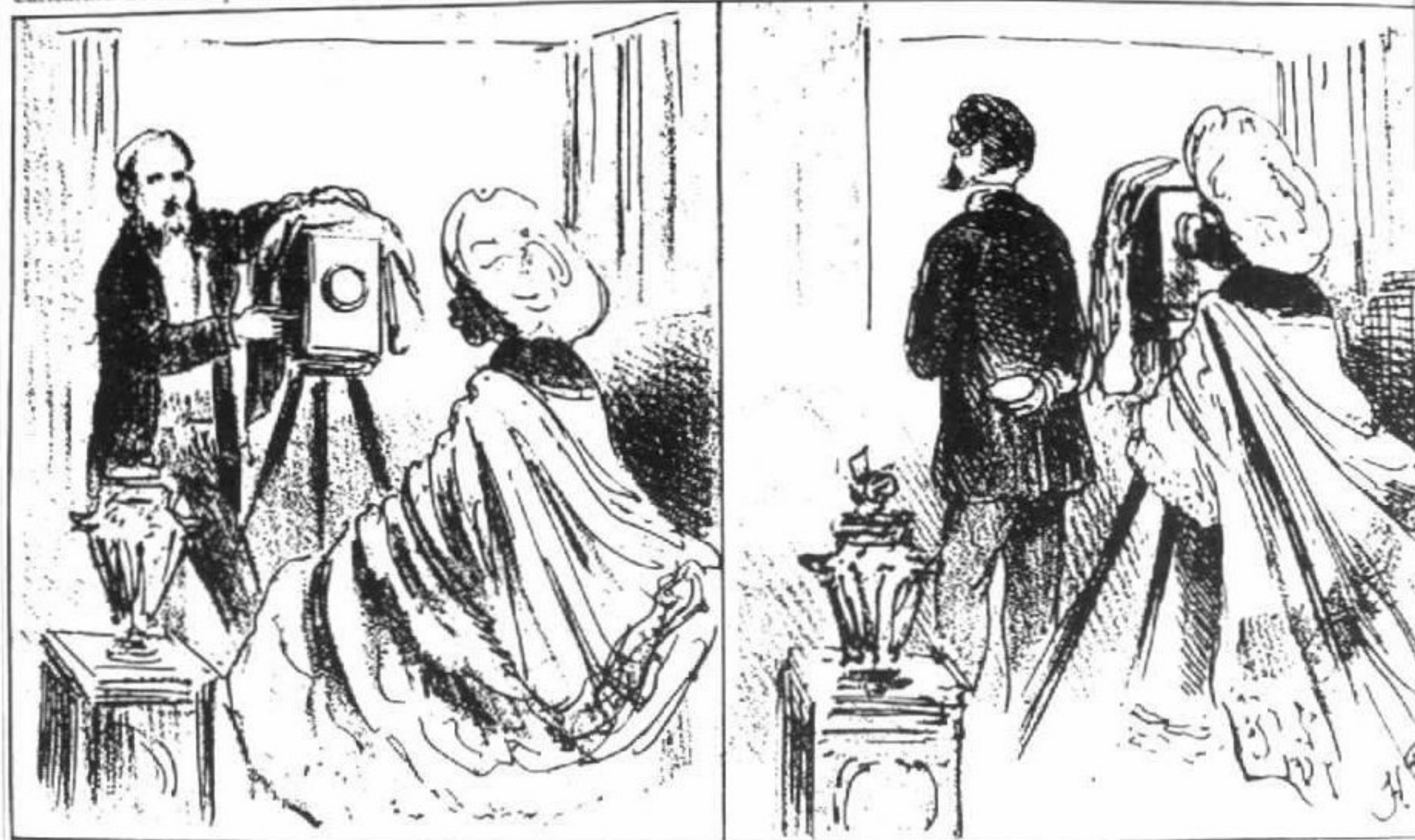
Mas como os fotógrafos chegavam até os modelos? Como os encontravam? Anunciavam nos jornais (e, no caso de se tratar de um escravo, acertariam o trabalho direto com o senhor deste)? Anunciavam nas vitrines dos ateliês (levando-se em conta que pouquíssimos escravos, ou mesmo forros, saberiam ler)? Era feita uma abordagem direta, na rua? Os fotógrafos que faziam esse tipo de trabalho seriam procurados pelos negros interessados em posar (pois estes haviam, quem sabe, tomado conhecimento do serviço por outros que já haviam posado)? Os senhores saberiam do trabalho extra dos seus escravos?

Imagem 17 – [Busto de mulher]. Cartão de visita, Alberto Henschel, Recife, c. 1870. Acervo: Leibniz-Institut (Alemanha)³⁷

Imagem 18 – Busto de homem. Cartão de visita de Alberto Henschel, Rio de Janeiro, c. 1870. Pertence ao acervo do Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro

Imagem 19 – [Menino]. Cartão de visita, Alberto Henschel, Salvador, c. 1870. Acervo: Leibniz-Institut (Alemanha)³⁸





PHOTOGRAPHO.—Assim... quando eu abrir isto, você olhe para dentro do vidro.

— Agora... um, dous, tres, quatro....

Imagem 20 – Caricatura de Henrique Fleiuss. Rio de Janeiro, 28 jan. 1866³⁹

Caso soubessem, o que achariam? Numa caricatura de Henrique Fleiuss (imagem 20), publicada na *Semana Ilustrada* de 28 de janeiro de 1866, o artista procurou explorar o estranhamento da modelo negra no estúdio do fotógrafo, vestida à moda africana: após ser colocada em frente à máquina para a pose, o fotógrafo deve ter lhe orientado a olhar para dentro da lente e lhe virou as costas; daí a modelo se levantou, aproximou-se da máquina e meteu o olho na lente. No entanto, apesar de a câmera ter causado estranheza a muita gente, fosse gente negra ou branca, quando de uma primeira experiência, a gozação de Fleiuss parece exagerar sobre o que realmente acontecia. Vários dos modelos negros posaram para os fotógrafos mais de uma vez. Christiano Jr. fotografou diversas vezes, em diferentes situações, alguns de seus retratados. Pelo menos uma das modelos que posara para o estudo de etnias de Christiano Jr. em 1865 (Negra Mina – imagem 21) teria posado também para uma foto “etnográfica” de August Stahl (Mina Efa – imagem 22) – o que indica que Christiano Jr. saberia como entrar em contato com a moça. Esta foto havia sido encomendada pelo naturalista suíço Louis Agassiz, quando em viagem pelo Brasil, pois se encontra, atualmente, no Peabody Museum, em Harvard, junto com o restante das fotos colhidas pelo cientista.⁴⁰

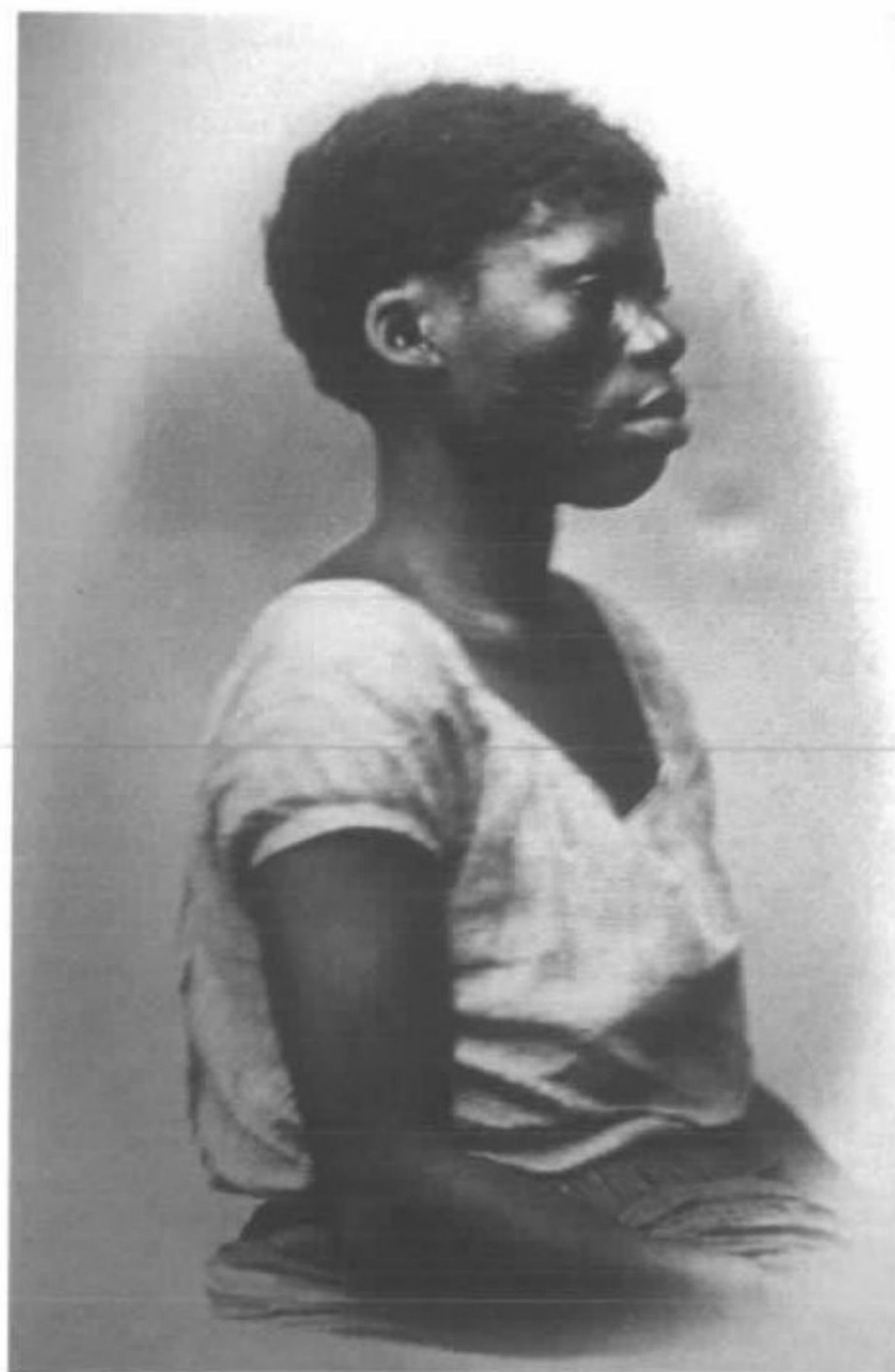


Imagem 21 – Negra Mina. Cartão de visita, Christlano Júnior, Rio de Janeiro, c. 1865. Acervo: Museu Histórico Nacional⁴¹

Imagem 22 – Mina Efa. Fotografia, Augusto Stahl, Rio de Janeiro, c. 1865. Acervo: The Peabody Museum of Archaeology & Ethnology (EUA)⁴²

A repetição do trato com determinados modelos talvez fosse porque eles sabiam como se portar perante a câmera, podendo haver um bom entendimento entre fotógrafo e fotografado.⁴³ Para muitos modelos, aqueles poderiam ter sido momentos de “liberdade”, mesmo que tão codificados e estáticos. Ali, no estúdio, o modelo que ainda fosse escravo estaria distanciado de seu senhor e de sua rotina de trabalho. Muitos podem ter gostado do serviço, que variava de sua rotina doméstica ou do cansaço das ruas.

Por vezes, nota-se um contraste algo marcante entre as fotos que tiveram a finalidade de *souvenir* e as que tiveram a finalidade de sustentação de teorias racistas. No segundo caso, muitas vezes a câmera virava um instrumento de dominação. Vejamos alguns exemplos. A imagem 23 é o daguerreótipo de Delia, escrava de uma das fazendas visitadas por Louis Agassiz na Carolina do Sul (EUA), em 1850.⁴⁴ Com evidente constrangimento (sobretudo, pelo olhar baixo), Delia teve sua blusa enrolada na cintura, para que seu torso ficasse todo à mostra. O constrangimento de Delia talvez não se devesse apenas à sua nudez, mas também ao fato de seu vestido ter sido aberto até a cintura,

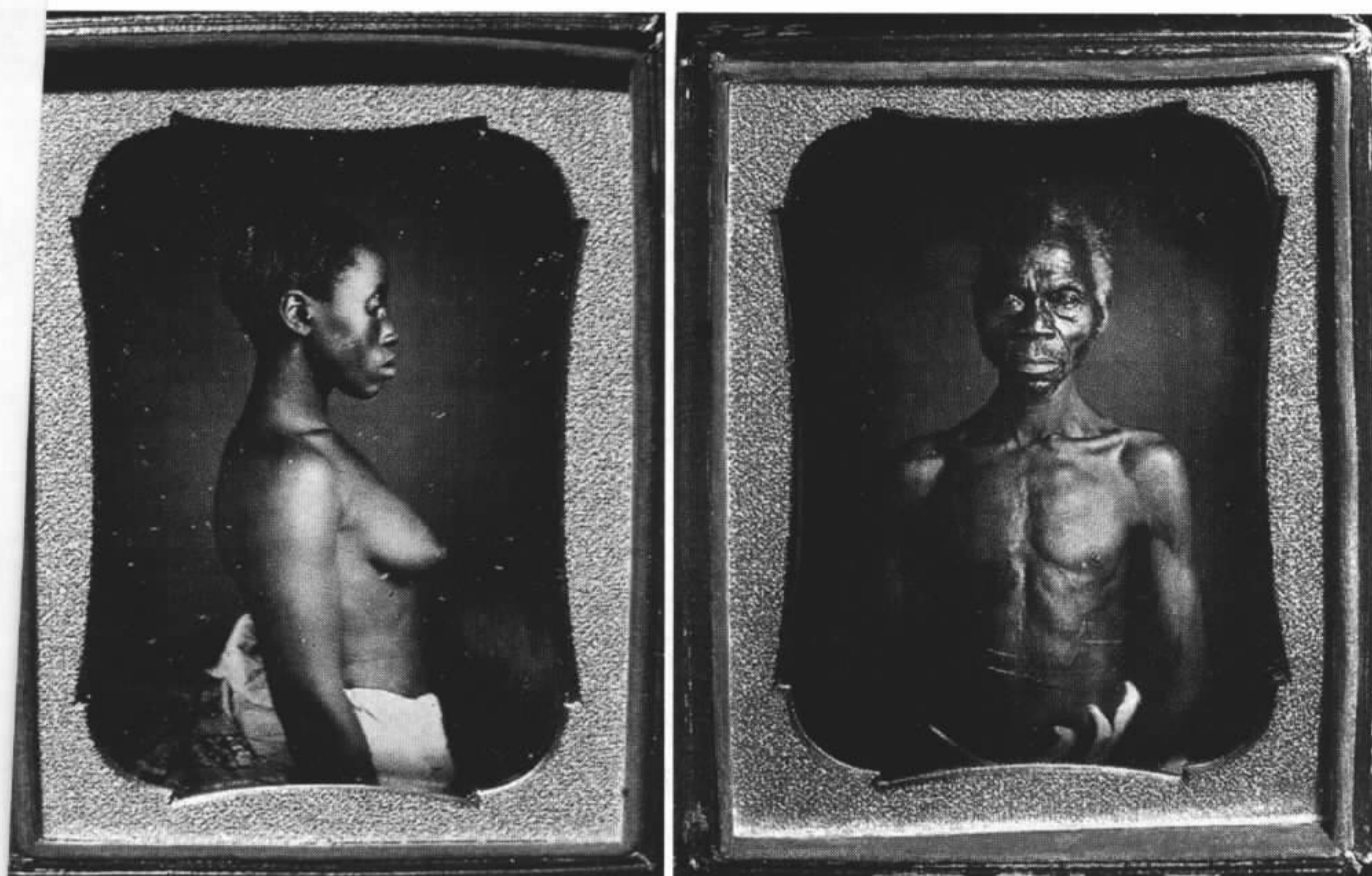


Imagem 23 – Delia. Daguerreótipo, Joseph T. Zealy, Carolina do Sul (EUA), 1850. Acervo: The Peabody Museum of Archaeology & Ethnology (EUA)⁴⁵

Imagem 24 – Renty. Daguerreótipo, Joseph T. Zealy, Carolina do Sul (EUA), 1850. Acervo: The Peabody Museum of Archaeology & Ethnology (EUA)⁴⁶

possivelmente não por ela mesma. Há uma diferença entre “apresentar a sua nudez” e “ser desnudada”. A Delia, não teria sido dada outra opção, a não ser posar para a foto; assim como não teria sido dado pagamento de qualquer espécie. Ao que consta, o trato para as fotos fora feito direto entre o fotógrafo Zealy e os donos das fazendas e dos escravos. Assim como nas outras fotos desse tipo, na de Delia não há uma pose sensual, mas, inevitavelmente, esse tipo de foto faz pensar no uso que a ela poderia ter sido dado no período. Aquela não era uma foto erótica, mas que tornava a imagem do corpo da moça acessível às pessoas que vissem o retrato. Por si só, o desvelamento do corpo já implica uma dominação e, nesse caso, de um fotógrafo branco, de um senhor branco, de um cientista branco, sobre uma mulher negra e escrava. Naquele tipo de retrato fica evidente que o grau de nudez está diretamente relacionado ao grau de subordinação social da modelo.

Cabe aqui ainda uma rápida comparação entre a imagem 22, da modelo que posou para Stahl (e cuja foto também acabou no acervo de Agassiz), e a imagem 23, de Delia, ambas colocadas na mesma posição. Como já mencionado, a modelo de Stahl já era experiente, tendo posado mais de uma vez para Christiano Jr. no mesmo período. A princípio, a finalidade das duas

fotos seria a mesma, mas a experiência da modelo de Stahl, e o fato de ter posado vestida, deve ter lhe dado alguma confiança. Ela deve ter posado para essa imagem como posara para as outras, como mais um trabalho de modelo para o qual seria paga. Já para Delia, numa primeira (e talvez única) ida a um estúdio de fotografia, e a quem não teria sido dada a liberdade de negociar a própria nudez, a experiência deve ter tido um significado bem diferente. A modelo de Stahl foi denominada unicamente como *Mina*, no cartão de Christiano Junior. Dela não sabemos o nome, mas sim a procedência (procedência duplamente inscrita: na palavra “mina” e no seu rosto, na forma das escarificações). Já no caso de Delia (e dos outros escravos fotografados por Zealy em 1850), o nome aparece junto ao daguerreótipo. Ficou registrado ainda que Delia era filha do escravo africano Renty (imagem 24), o qual também foi fotografado semidesnudo por Zealy. Naquele momento, foram dados os nomes às fotos para identificá-las, e não para dar *identidade* aos modelos; mas acabaram dando!

Na imagem 25, de um Mina Mondri, também levada para Harvard para os estudos comparativos de Agassiz, o fotógrafo Augusto Stahl novamente retratou o modelo de busto e fez uso de um fundo liso para ressaltar e valorizar a imagem do cativo.⁴⁷ Para esse tipo de foto, não eram arranjados cenários “exóticos”, vegetação tropical, nem fundos pintados. O que interessava ao profissional era o “olhar científico”. Dessa forma, Agassiz não estava interessado no “exótico”, nem mesmo nas marcas da etnia africana da face do modelo, mas no formato de sua cabeça, em seus detalhes anatômicos. Mas o que interessa aqui é exatamente o modelo. Com relação a ele, apesar de ter sido essa uma foto feita para um estudo comparativo, o que, por si só, já objetificava o sujeito em certa medida, e de ter sido essa uma foto com uma carga de dominação e opressão tão forte e evidente, na qual o escravo está inclusive com o torso nu, ele conseguiu marcar a sua presença, não meramente como modelo, e jamais como um objeto de cena. Ele se deu a ver, foi o sujeito do retrato, conseguiu mostrar o que era – como diria Roland Barthes, o noema da foto é: escravo⁴⁸ – um escravo com um olhar cheio de dignidade e um rosto impressionante, marcado não só pelas cicatrizes de sua etnia africana (que lhe davam uma identidade étnica permanente), mas pela humilhação e pela dor. Se o corpo do escravo era uma propriedade, sua personalidade não era. Susan Sontag, em *Regarding the pain of others*, escreveu que é

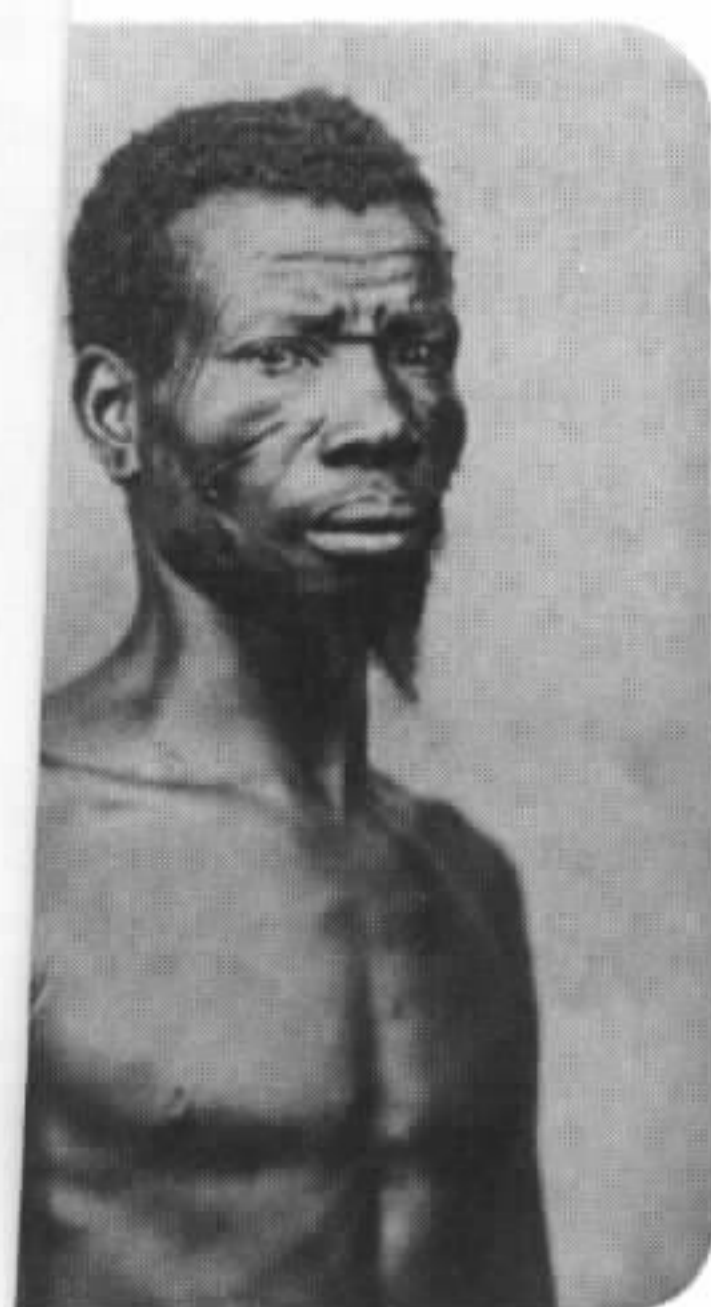


Imagem 25 – Mina Mondri. Fotografia, Augusto Stahl, Rio de Janeiro, c. 1865. Acervo: The Peabody Museum of Archaeology & Ethnology (EUA)⁵⁰

Imagem 26 – Monjolo. Fotografia, Augusto Stahl, Rio de Janeiro, c. 1865. Acervo: The Peabody Museum of Archaeology & Ethnology (EUA)⁵¹

Imagem 27 – Mina Ondo. Fotografia de Augusto Stahl. Rio de Janeiro, c. 1865. Pertence ao acervo do The Peabody Museum of Archaeology & Ethnology.⁵²

necessário um amplo reservatório de estoicismo para olhar fotografias que podem fazer você chorar.⁴⁹ Talvez essa foto seja um desses casos (assim como a foto de Delia, a de Renty, e outras tantas).

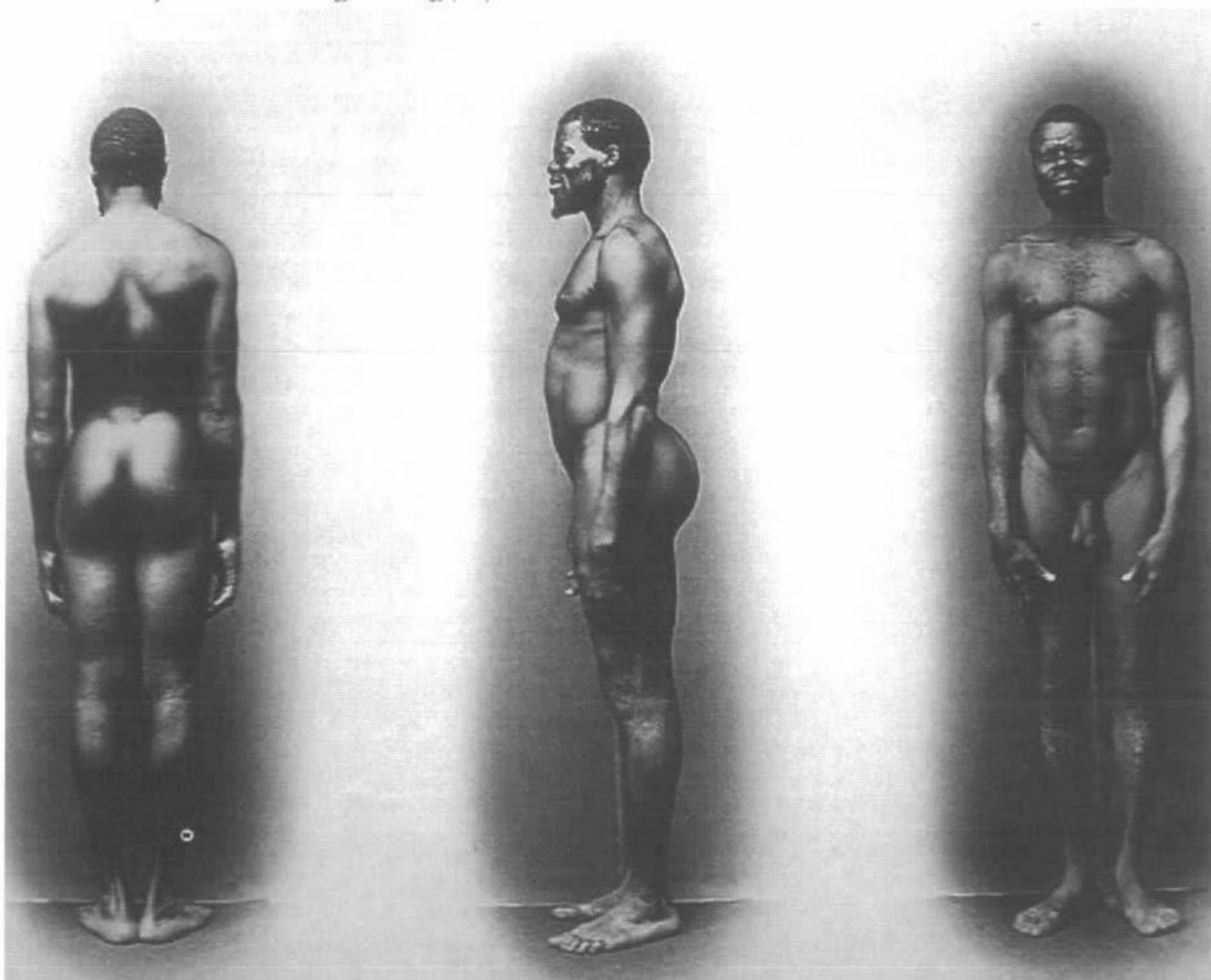
Outros exemplos de fotos de bustos de negros feitas por Stahl para o naturalista Agassiz são as imagens 26 e 27 – de um rapaz *Monjolo* e uma moça *Mina Ondo*.⁵³ Ao contrário do que Rugendas fez em litografia, ou do que Christiano Jr. fez em fotografia, por vezes Stahl foi mais específico ao nomear as diferentes nações dos africanos, listando com mais detalhes a sua origem. Interessante é comparar novamente a nudez da foto de Delia (imagem 23) com a nudez dessa Mina Ondo (imagem 27), a qual pode *até* ter negociado com o fotógrafo a própria nudez, a exposição das marcas de sua etnia, impressas em seu rosto, seu tronco e seus braços, o uso do turbante bem amarrado e do colar – mesmo que ela também se tratasse de uma escrava e mesmo que o acordo também tenha sido feito diretamente com o dono dela. É importante ressaltar que tanto Delia como a Mina Ondo se retrataram, conseguiram *se dar a ver*. Delia não teve qualquer controle sobre como a sua imagem seria registrada, o seu retrato é o seu olhar baixo, o seu constrangimento, a sua humilhação, a exposição da nudez “dada”, contra a sua vontade, ao expectador. Acho que posso ousar dizer que a *Mina Ondo*, de Stahl, está *nua*, enquanto que a *Delia*, de Zealy, está *despida*.

Para terminar, vejamos um exemplo da última série de fotos de negros

que Stahl fez no Rio de Janeiro, seguindo ainda a encomenda feita por Louis Agassiz. A imagem 28 mostra uma série de três fotos que seguiram a linha das fotos “antropométricas” de corpo inteiro e que expunham o modelo de quase todos os ângulos possíveis. A exploração antropométrica por meio da fotografia iniciara-se no fim da década de 1840, sob a forma do daguerreótipo.⁵⁴ Nesse caso, mais do que nas outras categorias, o que importava eram as dimensões e detalhes dos corpos, o desenho da cabeça, seu tamanho em relação ao corpo, o comprimento dos braços, o formato das pernas, a curvatura da coluna. O interessante é que esse tipo de foto era, por motivos óbvios, a que mais expunha o modelo, mas também a que menos *retratava* o modelo, a que menos dava ao modelo capacidade de *se retratar*, de *se expor* (apesar de nu), já que a padronização e a distância a que a câmera era colocada evidenciava menos os detalhes da sua fisionomia e de sua expressão.

Portanto, as fotos usadas como *souvenir* foram feitas para serem vendidas como curiosidades; nelas se procurava o “exótico”, ao mesmo tempo em que

Imagem 28 – [Retrato antropométrico de homem negro de costas, perfil e frente]. Fotografias, Augusto Stahl, Rio de Janeiro, c. 1865. Dimensões: 21 x 28 cm. Acervo The Peabody Museum of Archaeology & Ethnology (EUA)⁶⁵



se tentava passar uma idéia de escravidão “civilizada”. No segundo grupo, as fotos foram produzidas sob encomenda para sustentar teorias racistas; nelas se procuravam “evidências” da inferioridade da raça negra, em relação à branca – “evidências” que poderiam também ajudar a sustentar e a justificar a referida “escravidão civilizada”, até um certo momento.⁵⁶ Esses dois tipos de fotos, exploradas como objetos “exóticos” e/ou etnográficos, viraram produtos a serem adquiridos pelas sociedades científicas para seus estudos e comparações, pelos colecionadores para seus álbuns a serem expostos nos seus “gabinetes de curiosidades”, ou pelos simples curiosos, a título de “novidade”. Quem fez a diferença das fotos e de seus usos foram, principalmente, os compradores das fotos. É bastante possível que muitas fotos produzidas na “chave do exótico”, vendidas como cartões-postais, ou como *souvenirs*, tenham sido exploradas como documento etnográfico em trabalhos “científicos”. E vice-versa.

Notas

1. Em anúncio de 1866, o fotógrafo Christiano Jr. ofertou: “Variada coleção de costumes e typos de pretos, cousa muito própria para quem se retira par a Europa”. *Almanaque Laemmert*, seção de “Notabilidades”. Apud AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Mauricio. O fotógrafo Christiano Jr. In: AZEVEDO, Paulo César de; LISSOVSKY, Mauricio (orgs.). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr.* São Paulo: Ex Libris, 1988. s. n. p. Como, salvo engano, não há indicação de que as pessoas que posaram para as fotos “exóticas” e/ou etnográficas eram ainda escravas, ou forras, podemos supor que muitas eram, sim, escravas. Mas também não é difícil imaginar que pode ter havido um certo número de forros que teria posado “encenando” o papel de escravo, pelo dinheiro que o trabalho como “modelo” podia render, ainda que fosse pouco.
2. Definição de “exótico” em um dicionário de 1813: “Estranho, extravagante, não vulgar”. Cf. SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionario da língua portugueza, tomo I*. Rio de Janeiro: Officinas da S. A. Litho-Typographia Fluminense, 1922. p. 798 (fac-símile da edição de 1813, Lisboa, Typographia Lacérdina).
3. GOULD, Stephen Jay. *The mismeasure of man*. Nova York: Norton, 1996.
4. Idem. p. 30-35.
5. Ibidem.
6. Ibidem.
7. Sobre o assunto, cf. FREITAS, Marcus Vinícius de. *Hartt: expedições pelo Brasil Imperial; 1865-1878*. São Paulo: Metalivros, 2001.
8. Sobre o assunto, cf. LAGO, Bia Corrêa do. *Augusto Stahl*. Rio de Janeiro: Capivara, 2001.
9. Edward Lurie defendeu a idéia de que Louis Agassiz estaria interessado, como cientista, em estudar as espécies, mas que teria sido “envolvido” pelos colegas e pelos defensores da continuação da escravidão

de uma forma que teria fugido ao seu controle. Para Lurie, Agassiz não era, “com certeza”, a favor da escravidão, mas teria permitido que suas idéias e teorias fossem usadas por seus defensores, o que teria sido “trágico” para a carreira dele. (LURIE, Edward. *Louis Agassiz. A life in science*. Chicago/Toronto: The University of Chicago Press/The University of Toronto Press, 1960. p. 257-265.)

10. LURIE, Edward. *Louis Agassiz. A life in science* Chicago: University of Chicago Press, 1960.
11. Ibidem.
12. Eis alguns dos artistas e/ou viajantes que, em diferentes momentos (desde o século XVI, mas, sobretudo, no século XIX) estiveram aqui: Franz Post, Carlos Julião, Joaquim Cândido Guillobel, James Henderson, Thomas Ender, Johann Moritz Rugendas, Jean Baptiste Debret, Paul Harro-Harring, François Auguste Biard e Victor Frond. Gilberto Freyre os trabalhos desses artistas de “parafotográficos”, por causa da pretensão de exatidão. Sobre o assunto, cf. FREYRE, Gilberto; VASQUEZ, Pedro K; LEON, Fernando Ponce de. *O retrato brasileiro. Fotografias da coleção Francisco Rodrigues 1840-1920*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte/Núcleo de Fotografia da Fundação Joaquim Nabuco/Departamento de Iconografia, 1983. p. 18. Eneida Sela analisou os registros do “pitoresco”, feitos por quase uma centena de viajantes europeus no Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX – a iconografia da representação dos tipos negros e os relatos escritos (SELA, Eneida Maria Mercadante. *Modos de ser em modos de ver: ciência e estética em registros africanos por viajantes europeus. Rio de Janeiro, c. 1808-1850*. Tese de doutorado em História. Campinas: IFCH/Unicamp, 2006. Orientação da profa. Dra. Sílvia H. Lara. Campinas).
13. Assim como o francês Jean Baptiste Debret o fez, no período de 15 anos que ficou no Brasil (de 1816 a 1831), em 1825, Johann Moritz Rugendas, viajante bávaro, também se ocupou em desenhar e pintar os bustos de algumas etnias africanas que encontrou no Rio de Janeiro, além de construir o registro de várias cenas que considerou “pitorescas” nas regiões que visitou. Rugendas apontou as vantagens do registro das etnias africanas na cidade do Rio de Janeiro, pois, segundo ele, ali “num só golpe de vista pode o artista conseguir resultados que, na África, só atingiria através de longas e perigosas viagens a todas as regiões dessa parte do mundo” (RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1989. p. 65). Uma análise da construção das imagens registradas por Rugendas, suas influências (seu repertório) e intenções, pode ser encontrada em SLENES, Robert W. “African Abrahams, Lucretias and men of sorrows: allegory and allusion in the Brazilian anti-slavery lithographs (1827-1835) of Johann Moritz Rugendas”. *Slavery and abolition: representing the body of the slave*, v. 23, n. 2, ago.2002.
14. Foto reproduzida de AZEVEDO, Paulo César; LISSOVSKY, Mauricio (orgs.). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Jr*. São Paulo: Ex Libris, 1988, prancha 13.
15. Idem, prancha 70.
16. Foto reproduzida de FERNANDES JR., Rubens; LAGO, Pedro Corrêa do (orgs.). *O século XIX na fotografia brasileira*. São Paulo: Francisco Alves, 2000. p. 50.

17. Foto reproduzida de AZEVEDO, Paulo César; LISSOVSKY, Mauricio (orgs.). *Escravos... Op. cit.*, prancha 35.
18. Foto reproduzida de ERMAKOFF, George. *O negro na fotografia brasileira do século XIX*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2004. p. 158.
19. Idem. p. 214.
20. Foto reproduzida de AZEVEDO, Paulo César; LISSOVSKY, Mauricio (orgs.). *Escravos... Op. cit.*, prancha 71.
21. Idem, prancha 74.
22. Foto reproduzida de KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O olhar europeu. O negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Edusp, 2002, prancha 73.
23. SAGNE, Jean, L'exotisme dans le portrait photographique au XIX^e siècle. *Revue de la Bibliothèque Nationale*, Paris, v. 1, p. 27-32, 1981.
24. BANTA, Melissa; HINSLEY, Curtis, *From site to sight. Anthropology, photography, and the power of imagery*. Cambridge/Massachusetts: Peabody Museum Press/Harvard University Press, 1986. p. 49.
25. Sobre fotógrafos e casas fotográficas, cf. KOSSOY, Boris. *Dicionário... Op. cit.* No Brasil, salvo engano, Christiano Júnior e Alberto Henschel foram os profissionais da fotografia que mais exploraram o tema do “exótico”. Consta que as fotos “exóticas” feitas por Christiano Jr. são algo em torno de 70 cartões. Já as fotos produzidas por Alberto Henschel se encontram, na maioria, em arquivos na Alemanha. O Instituto Moreira Salles, do Rio de Janeiro, possui bom número de fotos de Henschel (assim como uns poucos colecionadores particulares). Portanto, apesar de Henschel ter retratado muito o tema dos “tipos de negros” no Brasil, não é possível precisar o número de retratos que ele produziu sobre o assunto.
26. CUNHA, Manuela Carneiro da. Olhar escravo, ser olhado. In: AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Mauricio (orgs.). *Escravos... Op. cit.*, p. XXIII. [Grifos meus].
27. *Almanaque Laemmert*, seção de “Notabilidades”, 1866. Apud AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Mauricio. “O fotógrafo Christiano Jr.”. In: AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Mauricio (orgs.). *Escravos... Op. cit.* s. n. p.
28. Foto reproduzida de AZEVEDO, Paulo César; LISSOVSKY, Mauricio (orgs.). *Escravos... Op. cit.*, prancha 57.
29. Idem,, prancha 54.
30. As fotos do “exótico” seguiam o circuito do comércio de bens exóticos, muito apreciado na Europa na época. Fotos similares estavam sendo produzidas em diferentes locais, por fotógrafos envolvidos em expedições a países nos quais houvesse elementos que merecessem a definição de “exótico”. Sobre fotos com a mesma composição dos cartões/*souvenirs* feitos aqui, com modelos negros, porém tiradas na África por fotógrafos portugueses, cf. SENA, António. *História da imagem fotográfica em Portugal*. Porto: Porto, 1998.
31. Foto reproduzida de AZEVEDO, Paulo César; LISSOVSKY, Mauricio (orgs.). *Escravos... Op. cit.*, prancha 66.
32. O barbeiro geralmente era também sangrador, cirurgião, aplicador de sanguessugas e arrancador de dentes. Segundo Debret, o barbeiro era “dono de mil talentos”, podendo saber consertar a malha escapada de uma meia de seda ou possuir habilidades musicais. O barbeiro podia ser ambulante

- ou fixo em loja. Debret pintou os dois. Cf. DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil, tomo II*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/ Edusp, 1989.
33. Sobre a importância da profissão do barbeiro negro, cf. KARASCH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro; 1808-1850*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000. p. 279. Em *Dutra's world*, Zephyr Frank conta a história de Antonio José Dutra, africano trazido para o Brasil como escravo (provavelmente na década de 1810 e morto em 1849, na cidade do Rio de Janeiro). No Brasil, Dutra trabalhou como barbeiro, arrancador de dentes, aplicador de sanguessugas, entre outros pequenos auxílios “médicos”, e juntou um certo pecúlio, comprou sua liberdade e escravos (13 deles, quando de sua morte, incluindo seis que formavam uma banda de barbeiros-músicos, a qual ele alugava), duas residências urbanas, uma coleção de instrumentos musicais, móveis e outros trastes. Dutra teve seis filhos, com três mulheres, e libertou, em testamento, cinco escravos mais antigos, que lhe ajudaram a construir seu patrimônio e que trabalhavam com ele na barbearia, além de uma doméstica e seu filho pequeno. Os outros escravos foram divididos entre seus herdeiros. Cf. FRANK, Zephyr L. *Dutras's world. Wealth and family in nineteenth-century Rio de Janeiro*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2004. No artigo “Terapeutas populares e instituições médicas na primeira metade do século XIX”, Tânia S. Pimenta mostra a divisão das categorias: barbeiro, dentista, cirurgião e médico, bem como as atribuições de cada uma delas e as formas que dispunham para obter licença legal para trabalhar (In: CHALHOUB, Sidney *et al* [orgs. *Artes e ofícios de curar no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 307-330].
34. VASQUEZ, Pedro Karp. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 24.
35. Em sua dissertação de mestrado, Jasmine Alinder explorou (e me inspirou sobre) a possibilidade de olhar as fotos de escravos produzidas no Brasil em quatro níveis: como *souvenir*, como documento etnográfico, como documento histórico e como retrato pessoal. Cf. ALINDER, Jasmine. *Picturing themselves: an interdisciplinary examination of nineteenth-century photographs of brazilian slaves*. Dissertação de mestrado em História da Arte. Albuquerque, Novo México: The University of New Mexico, 1994.
36. Sobre o assunto, cf. BRILLIANT, Richard. *Portraiture*. Londres: Reaktion Books, 2002.
37. Foto reproduzida de ERMAKOFF, George. O negro... *Op. cit.* p. 22.
38. Idem. p. 96.
39. Reproduzida de AZEVEDO, Paulo César; LISSOVSKY, Mauricio (orgs.). *Escravos...* *Op. cit.* s. n. p.
40. A identificação de que a mesma moça que posara para Christiano Jr. posara também para a foto de Stahl (que se encontra no Peabody Museum, em Harvard) foi feita por Jasmine Alinder em sua dissertação de mestrado (*Picturing...* *Op. cit.*).
41. Foto reproduzida de AZEVEDO, Paulo César; LISSOVSKY, Mauricio (orgs.). *Escravos...* *Op. cit.*, prancha 24.
42. Foto reproduzida de ERMAKOFF, George. O negro... *Op. cit.* p. 241.
43. Pelo tempo que deveria levar o arranjo para o registro, podemos concluir que poderia haver muita conversa e algum esforço para conquistar a confiança do modelo – estratégia comercial que garan-

tiria resultados favoráveis. Pode ser ainda que, ao voltar para um segundo trabalho, os resultados do trabalho anterior tenham sido mostrados aos modelos. Quem sabe (até) alguns não ficaram com uma cópia de suas fotos?

44. Delia era uma afro-americana, filha de pais africanos. Os daguerreótipos de sete escravos africanos e afrodescendentes, de 1850, feitos por Joseph T. Zealy nas fazendas da Carolina do Sul, para Louis Agassiz, foram encontrados em 1976, durante uma limpeza no sótão do Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, em Harvard. Tais fotos são documentos raríssimos, pois, como a escravatura fora abolida em 1863 nos EUA, teriam sido tiradas e conservadas pouquíssimas fotos de escravos "americanos" – ao contrário do que aconteceu no Brasil, que teria mais 25 anos para retratar seus cativos. Por outro lado, são numerosos os relatos escritos de ex-escravos contando suas experiências com a escravidão nos EUA – ao contrário do que ocorreu no Brasil, onde sempre foi maior o índice de analfabetismo entre as classes sociais menos favorecidas. Sobre os daguerreótipos dos escravos americanos, cf. BANTA, Melissa. *A curious & ingenious art. Reflections on daguerreotypes at Harvard*. Iowa: University of Iowa Press, 2000.
45. Foto reproduzida de BANTA, Melissa. *A curious...* *Op. cit.* p. 46.
46. Idem. p. 42.
47. August Stahl fez para Agassiz retratos de tipos de nações africanas (na sua maioria, com o torso desnudo) e fotografias antropométricas. Maria Inez Turazzi esclareceu que Stahl participou da *Exposição Nacional* no Rio de Janeiro em 1866, na qual expôs, entre outros trabalhos, "retratos de negros". Contudo, no ano seguinte, na *Exposição Universal de Paris*, Stahl e o sócio, o pintor Germano Wahnschafte, participaram apenas com paisagens. Cf. TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos. A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1899)*. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, Ministério da Cultura, 1995. p. 218-219.
48. Noema é o traço inimitável da fotografia. Sobre a foto do ex-escravo afro-norte-americano William Casby, de 1963, Barthes comentou: "O noema aqui é intenso; pois aquele que vejo aí *foi escravo*: ele certifica que a escravidão existiu, não tão longe de nós" (BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 119).
49. SONTAG, Susan. *Regarding the pain of others*. Nova York: Picador, 2004. p. 13.
50. Foto reproduzida de ERMAKOFF, George. O negro... *Op. cit.* p. 25.
51. Idem. p. 239.
52. Idem. p. 240.
53. Não tenho informações sobre se os cartões produzidos por Christiano Jr. e Alberto Henschel – em especial, suas fotos de busto (estudos de etnias), tais como as imagens 10, 17, 18 e 19 – teriam servido a estudos e comparações em trabalhos "científicos" do período, o que é bastante possível.
54. Sobre o assunto, cf. BANTA, Melissa; HINSLEY, Curtis M. *From site to sight...* *Op. cit.*
55. Foto reproduzida de ERMAKOFF, George. O negro... *Op. cit.* p. 251.

56. No entanto, para a produção de fotos de cunho etnográfico, apenas as pessoas da raça negra, vermelha (índios) e amarela (asiáticos) foram “convidadas” a posar. Não vi pessoas da raça branca posando para o mesmo tipo de foto. Na coleção de fotos e no material colhido por Louis Agassiz, conservado no Peabody Museum, em Harvard, aparecem fotos de estátuas de inspiração neoclássica, representando a raça branca, com as quais as demais raças seriam comparadas. Sobre o assunto, cf. BANTA, Melissa. *A curious... Op. cit.*

Um plástico industrial do século XIX: o Bois Durci

Gerson Lessa*

RESUMO

O autor analisa uma medalha de D. Pedro II, pertencente ao acervo do MHN, identificando sua origem, datação, material e seu processo de fabricação. A partir desse recorte, contextualiza a produção de materiais plásticos industriais no século XIX, principalmente o Bois Durci, com o qual a referida medalha foi feita, citando exemplos de outras peças produzidas com o mesmo material e com outros plásticos similares.

PALAVRAS-CHAVE

Design, plásticos, indústria, Segundo Reinado Brasileiro, D. Pedro II.

ABSTRACT

An Industrial Plastic of the 19th Century: the Bois Durci

The author analyzes a D. Pedro II medal belonging to the MHN collection identifying its origins, date, material and production process. The text goes on to contextualize the production of industrial plastic materials in the 19th century specially the Bois Durci from which the referred medal was made, citing other examples produced from the same material as well as other similar materials.

KEYWORDS

Design, plastics, industry, Brazilian Second Empire, D. Pedro II.

Um objeto do acervo do Museu Histórico Nacional nos possibilita uma incursão aos materiais industriais do século XIX. Trata-se de um medalhão decorativo com a efígie de D. Pedro II. Além da efígie, a face da medalha apresenta a legenda “PETRUS II IMPERADOR DO BRAZIL” e a marca do fabricante, uma pequena asa de pássaro sob a efígie. No verso, cujo acabamento rústico contrasta com o refinamento do entalhe e o acabamento da face, apenas a inscrição “BOIS DURCI”. Esta medalha circular tem 110 mm de diâmetro com 9 mm de espessura na base plana, e pode ser vista na exposição permanente *Memória do Estado Imperial*.



Medalha de Pedro II pertencente ao acervo do MHN, feita de Bois Durci. Segunda metade do Século XIX. La Société du Bois Durci, França, 110 x 9 mm

*Graduado em Design pela ESDI/Uerj e mestrando em Design na mesma instituição. Dedicar-se há 21 à coleta, restauração, identificação, catalogação e contextualização histórica de objetos produzidos em matérias plásticas, do século XIX aos dias de hoje, em todas as partes do mundo. É membro da Plastics Historical Society, com sede em Londres.

A diferenciar este objeto de várias medalhas e moedas existentes no acervo do Museu está o material de que é feito. Trata-se de um material raro, nunca produzido no Brasil e mesmo em seu país de origem, a França, onde foi produzido em pequena escala, no período entre meados do século XIX e início do século XX. Este material se chama Bois Durci, que, numa tradução literal significa “madeira endurecida”. Apesar do nome e do fato de ser constituído com grande porcentagem de pó de madeira, este material é classificado como um plástico natural.

A expressão “plástico natural” pode soar estranha e incongruente. Plásticos são composições químicas moldáveis, baseadas em longas moléculas de carbono. Estas moléculas são chamadas de polímeros. A maioria dos materiais plásticos industriais em nosso dia-a-dia é formada por polímeros sintéticos, produzidos artificialmente a partir de reações químicas entre substâncias mais simples originárias da petroquímica. Porém, polímeros existem na natureza e muitos materiais de origem animal, vegetal e mineral são compostos deles. E alguns materiais usados para moldagem industrial desde o século XIX são composições destes polímeros naturais, valendo-se de suas propriedades plásticas.¹

Numa rápida descrição de materiais plásticos naturais, podemos citar os de maior relevância para a produção de objetos decorativos ou utilitários, encontrados em acervos de museus e coleções em todo o mundo.

Num primeiro grupo poderíamos incluir exemplos de materiais traba-



Porta cartões em tartaruga, moldada com incrustação de prata. Origem e datação indeterminados, 85 x 55 mm, Coleção do autor



Negativo fotográfico em celulóide, cerca de 1890. Eastman Kodak Co., EUA, 175 x 125 mm, coleção do autor

lhados como são encontrados na natureza. São eles a *tartaruga* (mais precisamente, a camada mais externa do casco da tartaruga marinha *Eretmochelys imbricata*), o *chifre* (do gado doméstico) e o *âmbar*, que, além de lapidado, pode ser moldado. Estes materiais poliméricos foram trabalhados artesanalmente por séculos na produção de pequenos objetos ornamentais ou de uso pessoal. Apenas como ilustração, a moldagem de objetos de chifre se estabelece como indústria organizada na Inglaterra desde o século XIII.²

O desenvolvimento da indústria européia e americana nos mais diversos setores a partir do século XVIII incitou a pesquisa e o desenvolvimento de tecnologias que viessem a aumentar, otimizar e possibilitar a produção de bens nos mais variados ramos industriais, voltados às necessidades mais básicas ou ao consumo de luxo. É nesse clima de efervescência produtiva e experimental que vemos surgir novos materiais plásticos, os quais, baseados em polímeros naturais, encontram-se transformados industrialmente em composições de propriedades diversas das dos materiais originais. Essas diferenças se dão pela combinação física ou química de diferentes substâncias.³

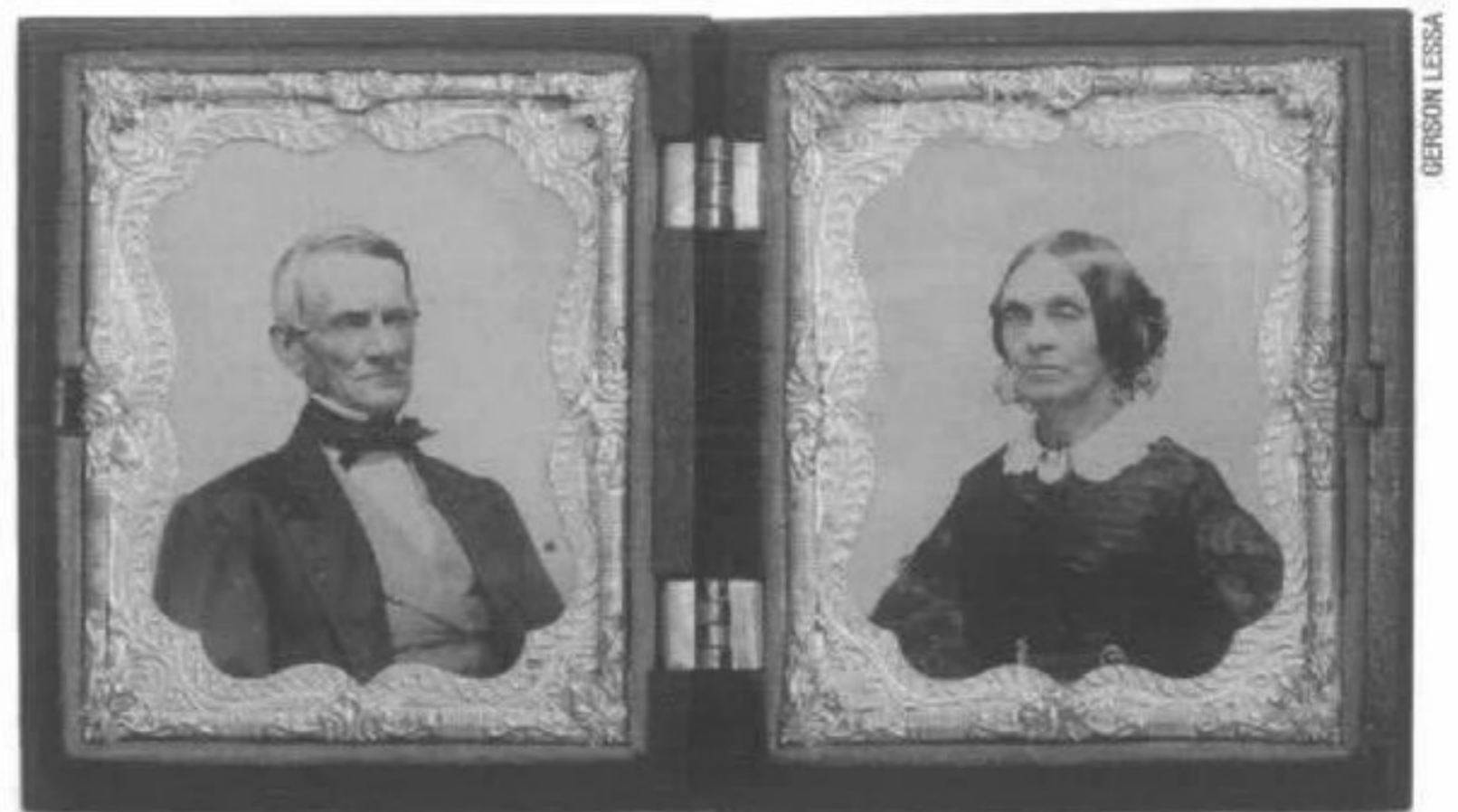


Pena em Vulcanite, datação indeterminada. Fabricada por Walker's, Inglaterra, 205 mm de comprimento, coleção do autor

Em meados do século XIX, surgem quatro novos materiais plásticos de importância industrial. São eles o vulcanite, a goma-laca, o Bois Durci e o celulóide. Este se tornaria o mais importante deles, tendo fundamental importância no desenvolvimento, ainda no século XIX, das tecnologias da fotografia, do cinema e do gramofone, como suporte de mídia. Este plástico foi desenvolvido primeiramente na Inglaterra, por Alexander Parkes, a partir de 1862, com o nome de *Parkesine*. Porém foi otimizado e patenteado com seu nome definitivo nos EUA, pelos irmãos Hyatt, em 1869, e é classificado por algumas fontes como um plástico semi-sintético, por se tratar de uma modificação química de um polímero natural, a celulose. Teve grande importância para diversos setores industriais até meados do século XX.⁴

O processo de vulcanização desenvolvido por Charles Goodyear nos EUA, em 1839, tornou prática a utilização industrial da borracha, também um polímero natural. Quando levado ao extremo, o processo resulta num material moldável rígido e escuro, patenteado por Thomas Hancock na Inglaterra, em 1843, com o nome de Vulcanite. Este material teve aplicação na moldagem de objetos variados e grande importância industrial por ser excelente isolante elétrico.⁵

A goma-laca é um polímero secretado por um inseto, o *Coccus lacca*, natural da Ásia. Conhecido no Oriente desde a Antigüidade, na forma de vernizes, foi transformado em um material de moldagem a partir de 1856, nos



Union Case em Goma Laca com dois ambrótipos, circa 1860. Littlefield, Parson's & Co., EUA, 75 x 65 mm (fechado), coleção do autor

EUA, simultaneamente por Samuel Peck e Alfred Critchlow, que produziram as *Union Cases*, estojos para a proteção das frágeis fotografias nos processos da daguerreotipia e da ambrotipia.⁶ Usado também para a moldagem de um grande número de objetos utilitários, como molduras e escovas, encontrou, a partir de 1897, seu uso mais importante: a moldagem dos discos de gramofone por Emile Berliner, inventor desta tecnologia e que havia tentado prensar os discos em celulóide e vulcanite. Mas o material a mostrar melhor resultado técnico seria a goma-laca, usada para este fim até o surgimento do disco de vinil, no fim da década de 1940.⁷

Em meio a estes plásticos de grande importância tecnológica e comercial, que ajudaram a desenvolver e consolidar a sociedade industrial do século XX, outros materiais plásticos de menor consequência surgem nesta segunda metade do século XIX. Eles têm, porém, seus lugares assegurados no panorama do desenvolvimento de materiais e tecnologias estabelecidos, dos que somos dependentes hoje. O Bois Durci é um desses casos.

O Bois Durci é um material de moldagem criado na França, em 1855, por François Charles Lepage. Foi otimizado em composição e processo de moldagem por A. Latri, mas pouco se sabe a respeito destes homens e do trabalho deles.

A base do material é a proteína polimérica de origem animal albumina,



Tinteiro em Bois Durci, segunda metade do século XIX. França, 110 x 285 x 200 mm, coleção do autor



GERSON LESSA

Moldura para retratos em Bois Durci, segunda metade do século XIX. França, 325 x 200 mm, coleção do autor

obtida a partir do plasma do sangue animal ou de claras de ovos. O sangue oriundo de abatedouros foi o mais utilizado nesse processo. Misturado numa proporção de 15 a 20 por cento por peso a um fino pó de madeira, geralmente de pau-rosa brasileiro (*Aniba rosaeodora Ducke*) ou de ébano (*Diopyspiros ebumum*), o sangue líquido era tornado uma massa que, uma vez seca e pulverizada, podia ser moldada em moldes de aço, sob calor e pressão, em prensas hidráulicas.⁸ Este processo de moldagem é semelhante ao usado para a moldagem de outros plásticos, como a goma-laca e mesmo, posteriormente, o baquelite, primeiro plástico sintético, desenvolvido em 1909.

O processo produz um material compósito muito denso, formado por uma fase polimérica contínua de albumina, com o pó de madeira atuando como reforço descontínuo, ou carga. Para melhor entendimento, pode-se fazer uma analogia com relação ao concreto. O cimento é a fase contínua, que faz a coesão do material, enquanto que as pedras britadas são as partículas que

adicionam força estrutural. Da mesma forma, o pó de madeira dá resistência mecânica à albumina.

O pó de madeira foi usado como carga em outras composições plásticas, como a goma-laca e o baquelite, e muitas vezes essa carga empresta uma textura granulada às superfícies moldadas. Em algumas moldagens de Bois Durci, podem-se ver a olho nu as partículas da carga.

A presença da carga de pó de madeira não permite a obtenção de moldagens transparentes nem tampouco de uma gama de cores variada. A paleta se resume a marrons variegados resultantes do pó de madeira claro, como no caso do pau-rosa, e preto, caso do ébano. Além disso, era possível pigmentar o material, gerando uma variedade maior de marrons. Esta limitada gama de cores era perfeitamente coerente com a estética vigente na segunda metade do século XIX.

Além de medalhões e placas decorativas com efígies de compositores clássicos, políticos, membros da nobreza mundial e ícones sagrados católicos, foram produzidos em Bois Durci objetos utilitários, como tinteiros, mataborrões, porta-cartas, pesos para papéis, capas para livros e missais, placas decorativas para móveis, caixas de madeira e relógios, molduras para retratos e espelhos, barômetros, termômetros, calendários, fivelas, broches, bandejas, estatuetas, entre outros.⁹ Todos estes objetos foram produzidos em escala industrial, visando ampla comercialização.

O belo medalhão de Pedro II nos incita a algumas especulações. Sendo a efígie de um monarca brasileiro, com inscrição em português, supõe-se que



Medalhão em Goma Laca com efígie de Joseph Haydn, início do século XX. França, 110 x 9 mm, coleção do autor

este produto, feito na França, possivelmente nas décadas de 1860 ou 1870, visava especificamente o mercado brasileiro. A existência de medalhões de monarcas de outros países e missais impressos em Paris com textos em português datados da década de 1880 demonstram quão cedo as indústrias dos países dominantes se esforçaram por conquistar mercados.

Como os produtos franceses dominavam o mercado brasileiro no período, é possível que moldagens em Bois Durci tenham sido alguns dos primeiros objetos fabricados em compostos plásticos industriais a serem importados para o país.

A produção de objetos em Bois Durci se deu na França, sendo seu principal produtor Monsieur A. Latri, com sua empresa La Société du Bois Durci. Por volta de 1898, seu negócio foi vendido à empresa Miom – Manufacture d'Isolants et Objects Moules, que, além de componentes isolantes destinados à indústria da eletricidade, prosseguiu fabricando a linha de produtos de Latri em Bois Durci até cerca 1908, quando o material começou a ser substituído por outros compostos de moldagem, como a goma-laca.¹⁰ A empresa parou de moldar os produtos de Latri por volta do ano de 1920, coincidindo com a entrada no mercado do primeiro plástico sintético, o baquelite.

Encontra-se ainda no acervo do Museu Histórico Nacional uma outra medalha semelhante à de Pedro II, também em Bois Durci e nas mesmas medidas, com a efígie de Dom Pedro V, rei de Portugal, que governou aquele país entre 1853 e 1861.



Medalhão em Bois Durci com efígie de d. Pedro V feita de Bois Durci, pertencente ao acervo do MHN. Segunda metade do século XIX. La Société du Bois Durci, França, 110 x 9 mm

NOTAS

1. QUYE, Anita; WILLIAMSON, Colin (eds.). *Plastics: collecting and conserving*. Edinburgh: NMS Publishing Ltd., 1999. p. 2.
2. Idem. p. 3.
3. Idem. p. 23-28.
4. KATZ, Sylvia. *Classic Plastics*. Londres: Thames & Hudson, 1984.
5. KATZ, Sylvia. *Early Plastics*. 2 ed. Londres: Shire Publications Ltd., 1994. p. 17.
6. QUYE, Anita; WILLIAMSON, Colin (eds.). *Plastics... Op. cit.* p. 5-6.
7. FRANCESCHI, Humberto M. *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF Ltda., 1984.
8. L'ANNÉE SCIENTIFIQUE et industrielle. França : Hachette, 1863. p. 468-470. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k73257/f474.table>. Último acesso em 12 dez.2006.
9. Para um extenso acervo destes objetos, ver o *site* Bois Durci Information Centre. Disponível em: http://mysite.wanadoo-members.co.uk/Bois_Durci/index.htm. Último acesso em 09 out.2007.
10. FORRES, M. [Carta]. Originalmente publicada em *Plastics*, fev.1940. Disponível em: http://mysite.wanadoo-members.co.uk/Bois_Durci/Documents/Plastics_1940.htm. Último acesso em 29 jan.2007.



Acesso, uso e valor dos documentos de arquivo: algumas considerações sobre o acervo do Arquivo Nacional*

Maria do Carmo Teixeira Rainho**

*Este texto foi apresentado originalmente na mesa-redonda “Tempo, Memória e Patrimônio”, no *III Encontro Nacional de Estudos de Consumo*, realizado na Escola de Propaganda e Marketing – ESPM, Rio de Janeiro, nos dias 13, 14 e 15 de setembro de 2006.

RESUMO

O objetivo deste artigo é discutir algumas questões caras aos arquivos, notadamente as que se referem ao acesso e à difusão do acervo. Tendo como referência a história do Arquivo Nacional, discute a relação das instituições arquivísticas com o seu “público”, que, se no século XIX era formado exclusivamente pelos historiadores encarregados de escrever a História da nação, hoje contempla os cidadãos em busca de seus direitos, os pesquisadores acadêmicos e os produtores culturais.

PALAVRAS-CHAVE

Arquivos, Arquivo Nacional, produtos culturais, documentos, difusão da informação.

ABSTRACT

Access, Use and Value of Archival Documents: Some Considerations about the Collection of the Arquivo Nacional

The aim of this article is to discuss some questions related to archives, especially those that refer to the access to documents and their circulation. The Arquivo Nacional is used as the example to discuss the relation between archival institutions and their “public.” In the 19th century this group was formed exclusively by historians in charge of writing a nation's history, today it is citizens in search of their rights, academic researchers and cultural producers.

KEYWORDS

Archives, Arquivo Nacional, cultural products, documents, information circulation.

A palavra “arquivo” é de origem grega, mas a idéia de arquivar como sinônimo de registrar tem sua origem na mesma matriz da escrita, que surgiu na Suméria no IV milênio a.C. Isso faz lembrar que a preocupação com a escrita e a conservação dos documentos remonta a alguns séculos antes de Cristo.

Por centenas de anos, os documentos dos arquivos ficaram restritos aos indivíduos ou grupos a eles relacionados, em geral, membros da administração. Com o Estado moderno, ocorre a centralização dos arquivos governamentais – Portugal, 1378; Espanha, 1545; Inglaterra, 1578. Na França, a partir de 1670, o Estado apreende os arquivos acumulados pelos funcionários, em nome do bem público.¹ É na França, aliás, que os arquivos nacionais surgem, em 1790, embora seja a lei de 25 de junho de 1794 que determina, de fato, o acesso dos cidadãos franceses aos documentos custodiados por aquelas instituições.² O amplo direito à informação, contudo, já era assegurado constitucionalmente na Suécia desde 1766. No século XIX, são criados o Public Record Offices, na Inglaterra, e o Arquivo Nacional, no Brasil, ambos em 1838.

Desde o seu estabelecimento e por pelo menos quase um século e meio, o Arquivo Nacional esteve muito mais próximo do espírito que regeu a sua criação do que aquilo que caracteriza hoje uma instituição arquivística moderna. Criado para guardar e conservar “todos os documentos que podem interessar não só à História de nosso país, como também à administração nos seus diferentes ramos”,³ refletia uma necessidade de sistematizar as informações do Estado e igualmente uma preocupação típica do século XIX com a escrita da História e a memória da nação, preocupação que consubstanciaria, no mesmo, ano a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o IHGB.

**Historiadora. Mestre em História Social da Cultura pela PUC-Rio. Pesquisadora do Arquivo Nacional desde 1985.

Percorrendo a história do Arquivo Nacional, podemos perceber que a defesa do enriquecimento dos seus acervos foi a preocupação que norteou os seus diretores pelo menos durante o primeiro século da Instituição. Era comum para eles insistir junto aos ministros quanto à necessidade de se obterem obras, coleções e documentos na Europa e em outras regiões do país. Isso tanto poderia levar ao estabelecimento de missões para exame e cópia de documentos do Arquivo da Torre do Tombo, em Lisboa, como a viagens de autores como Antônio Gonçalves Dias a bibliotecas, arquivos de mosteiros e repartições públicas de diversas províncias – em 1852, por exemplo, o poeta realizou uma delas, com o intuito de reunir documentos.⁴

Duas inovações merecem atenção: em 1860 é criada uma biblioteca no Arquivo Nacional, pois “aqueles que se dedicam a escrever a História da pátria devem encontrar os recursos e notícias precisas para o complemento de tão meritória empresa”;⁵ em 1873, é criado o cargo de cronista, incumbido de escrever “com exatidão e circunstanciado desenvolvimento as efemérides sociais e políticas do Brasil, transcrevendo ou ao menos citando os documentos que as comprovarem”, devendo ainda “escrever a História Oficial do Brasil, a começar da época da sua Independência”.⁶ A história do Arquivo Nacional e a pauta que definiu a sua atuação no século XIX nos confirmam a íntima vinculação entre a Historiografia e os arquivos, no chamado “século da História”.

Na metade do século XIX, sob a influência conjunta do gosto romântico e das paixões nacionalistas, um movimento memorável foi produzido em toda a Europa em favor dos estudos históricos. [...] Dirigidos por historiadores-arquivistas, em geral, medievalistas, os arquivos se transformaram em laboratório da ciência histórica. [...] Esta geração promoveu uma obra admirável centrada sobre a preparação de inventários de fundos históricos e, ao mesmo tempo, sobre a publicação dos documentos mais importantes para a História do país.⁷

Na França, a figura dominante de Jules Michelet, autor de *História da França*, traduzia uma certa tensão entre a visão romântica do autor e as suas funções de chefe da Seção Histórica dos Arquivos do Reino, que ele exerceu entre 1831 e 1852. Tratava-se de uma “conjunção excepcional entre História e os arquivos”.⁸ O século XIX é também o tempo de Leopold von Ranke, que propugnava um estatuto “científico” para a História, de Foustel de Coulanges, para quem cabia ao historiador “tirar dos documentos tudo o que eles contêm e nada acrescentar ao que neles não esteja contido uma vez

que o melhor historiador é o que se mantém mais perto dos textos [...] que só escreve e pensa segundo eles” e de Langlois e Seignobos, que afirmavam: “sem documentos não há História”.⁹

Para as pesquisas que estes e outros historiadores deveriam empreender, os arquivos nacionais do século XIX definem uma política de publicação de inventários. Segundo Léon de Laborde, diretor do Arquivo Nacional francês em 1860, tratava-se de promover a História colocando as fontes à disposição dos pesquisadores. Estava em questão o estabelecimento nos arquivos de uma casta de eruditos que deveriam estabelecer “as verdadeiras fontes da História nacional”.¹⁰

No Brasil, já na segunda década do século XX, o Arquivo Nacional ainda se apresentava como uma instituição do oitocentos, como expressa esse trecho de Relatório de 1921:

[...] velho corpo de alma grande [...] Entesoura silenciosamente, o Arquivo Nacional, documentos e objetos preciosos”.¹¹

Com a administração de José Honório Rodrigues (1958-1963), a Instituição surge como uma repartição nacional, que tem uma política de arquivos, mas à qual ainda cabe um papel limitado:

[...] recolher e preservar o patrimônio documental da nação brasileira, com o objetivo de divulgar o respectivo conteúdo de natureza científico-cultural e incentivar a pesquisa relacionada com os fundamentos e as perspectivas do desenvolvimento nacional”.¹²

É apenas na segunda metade da década de 1980 que tem início o processo de modernização do Arquivo Nacional. Esse processo, que assegurou um acréscimo substantivo no quadro de funcionários da Casa, levou a Instituição a aprimorar as atividades de gestão, tratamento, acesso e difusão do seu acervo, que têm se refletido, (1) na sua informatização – e de seus instrumentos de pesquisa; (2) nas iniciativas de disseminação da informação contida em seu acervo por meio de livros, concurso de monografias – Prêmio Arquivo Nacional de Pesquisa – e na criação da revista *Acervo*; (3) na organização sistemática de exposições; (4) no desenvolvimento de um site institucional, hoje transformado em portal, e de sites específicos, como *O Arquivo Nacional e a História Luso-Brasileira*; (5) no aperfeiçoamento de seus laboratórios de preservação; (6) na digitalização de seu acervo cartográfico; (7) no atendimento a mais de 20 mil consultas anuais (presenciais e virtuais); (8) no recolhimento e gestão da documentação que dos 18 quilômetros de documentos em 1988

passa para os atuais 60 quilômetros de documentos textuais, mais de 1 milhão de fotografias, 55 mil mapas e plantas, 13 mil discos e fitas e 30 mil filmes, incluindo o acervo dos extintos Serviço Nacional de Informações – SNI, Comissão Geral de Investigações – CGI e Conselho de Segurança Nacional – CSN, recolhido ao Arquivo Nacional em 2005. Também merece atenção a participação da Instituição em organismos internacionais, como o Conselho Internacional de Arquivos, a Associação Latino-Americana de Arquivos, a Comissão Luso-Brasileira para Salvaguarda e Divulgação do Patrimônio Documental – Coluso, o Comitê Memória do Mundo, da Unesco, o Fórum de Dirigentes de Arquivos do Mercosul, entre outros, o que estimula a troca de informações, o aprimoramento da gestão documental, a preservação e a difusão do acervo institucional.

A gestão e o acesso à informação nos arquivos

É fundamental para os arquivos o intercâmbio entre os arquivistas e o seu público, especialmente os pesquisadores que freqüentam as instituições. Afinal, se dar acesso à documentação é a atribuição principal do profissional dos arquivos, conhecer o ponto de vista do pesquisador que deseja consultar os documentos deve ser uma preocupação constante. Do recolhimento do acervo, passando pelos instrumentos de pesquisa a serem colocados à disposição dos usuários e os projetos culturais a serem realizados, inúmeras questões precisam ser consideradas pelos profissionais envolvidos na gestão e no acesso aos documentos de arquivo. Ao pesquisador, por sua vez, caberia compreender os problemas que a organização e a disponibilização dos fundos e coleções colocam aos arquivistas: muitas vezes os usuários desconhecem as operações prévias que tornam viável a consulta à documentação e que a condicionam.

Regra geral, as instituições arquivísticas se ressentem de não manter uma política de aquisição ou recolhimento de novos acervos, especialmente os arquivos privados. Para além das questões que envolvem a estrutura física dos arquivos (necessidade de espaço de guarda, condições de preservação adequadas, corpo técnico qualificado para identificação e análise prévia da documentação a ser recolhida), no que se refere aos arquivos privados, observa-se que, muitas vezes, as famílias demonstram desinteresse pela preservação dos documentos que herdaram. Muitos descendentes não querem vender nem doar o acervo. Outros, quando decidem fazê-lo, nem sempre disponibilizam tudo o que têm, guardando o que acreditam valer mais.¹³ Mas as dificuldades

no recolhimento não se restringem aos documentos dos arquivos particulares: o poder público também falha ao não destinar aos arquivos documentos de interesse dos cidadãos.

Outro dado importante refere-se à necessidade de tratar e disponibilizar aquilo que foi recolhido. Tratar não significa apenas identificar e preservar, mas, especialmente, produzir instrumentos de pesquisa, de preferência informatizados, que possibilitem o amplo acesso à documentação. Esses instrumentos, que devem atender às normas de descrição arquivística, sempre que possível também deveriam informar sobre outros acervos que se relacionam com o tema pesquisado, indicando até mesmo conjuntos documentais que se encontram custodiados por outras instituições e que complementam fundos ou coleções quando estes se encontram desmembrados.

É fundamental ainda ao profissional que atende ao público – presencialmente ou à distância – conhecer a documentação que existe na instituição mesmo que ela não possua instrumentos de busca completos: afinal, um documento não disponibilizado é como um documento que não existe.

Certamente a atividade de gestão é crucial: é ela que define a primeira etapa no processo de difusão da informação. Mas é importante lembrar que as diferentes tarefas que envolvem os documentos de arquivos, do recolhimento ao acesso, incluindo o tratamento técnico, são realizadas por diferentes profissionais, com formações, interesses, bagagens e qualificações distintas. Do recolhimento, nas mãos de profissional mais ou menos “preservacionista”, até a difusão, momento da publicação de um livro ou da montagem de uma exposição, o contato do pesquisador com a documentação vai se dar sempre a partir de uma intermediação. Ou seja, as fontes que são disponibilizadas e a forma como são disponibilizadas serão sempre fruto de escolhas, de descartes, de interesses, de conjunturas, de formas de ver o mundo.

O historiador e as fontes

As fontes são a base do trabalho do historiador, mas o ofício deste não deve ser confundido com a memória; a História não é a memória. Conforme nos lembra Ulpiano Bezerra de Menezes,

[...] evidencia-se como imprópria qualquer coincidência entre memória e História. A memória, como construção social, é formação de imagem necessária para os processos de constituição e reforço da identidade individual, coletiva e nacional. Não se confunde com a História, que é forma

intelectual de conhecimento, operação cognitiva. A memória, ao invés, é operação ideológica, processo psíquico-social de representação de si próprio, que reorganiza simbolicamente o universo das pessoas, das coisas, imagens e relações, pelas legitimações que produz. A memória fornece quadros de orientação, de assimilação do novo, códigos para classificação e para intercâmbio social.¹⁴

Tampouco a História é a “mestra da vida”, lema caro aos positivistas e a muitos historiadores que, ainda hoje, advogam que precisamos conhecer o passado para entender o presente e planejar o futuro. A História é sempre uma construção, a produção de um conhecimento que diz muito sobre o tempo e o local em que este foi produzido muitas vezes mais até do que sobre o tema e a época enfocados. Ou seja, a História é sempre a história que fazemos hoje. Esse fazer histórico se dá em primeiro lugar pelas perguntas que fazemos, pelas nossas questões. As respostas a essas questões não estão nos documentos que vamos ler, mas na operação que fazemos ao ler estes documentos. E nesta operação estão envolvidas questões objetivas e subjetivas: nossa visão de mundo, aquilo que lemos e como lemos, a nossa bagagem intelectual, os nossos referenciais teóricos e metodológicos. Muita gente ainda acredita que, se os arquivos pegassem fogo, o historiador não poderia mais trabalhar. Será? George Duby nos diz que a maior parte dos documentos são mais importantes pela maneira como transcrevem um evento do que pelo evento que transmitem.¹⁵ Assim, o ofício do historiador é todo feito de experiência e confronto e também é destinado a ser um momento num percurso que se retoma e que outros retomam.

Hayden-White afirma que a “História é não apenas um objeto que podemos estudar e nosso estudo desse objeto, mas também, e até mesmo antes de tudo, um certo tipo de relação com ‘o passado’, mediada por um tipo distinto de discurso escrito”.¹⁶ Essa caracterização do discurso histórico não quer dizer que os eventos, as pessoas, as instituições e os processos do passado jamais existiram realmente nem significa que não podemos ter informações mais ou menos precisas sobre essas entidades do passado. Tampouco que não podemos transformar essas informações em conhecimento pela aplicação dos vários métodos desenvolvidos pelas diferentes disciplinas que constituem a “ciência” de uma época ou de uma cultura. Segundo Hayden White, ela pretende, sim, enfatizar o fato de que a informação sobre o passado não é em si mesma especificamente histórica, da mesma forma como o conhecimento

baseado nesse tipo de informação tampouco é em si mesmo especificamente histórico. É apenas ao serem transformados em assuntos do discurso histórico que nossa informação e nosso conhecimento sobre o passado podem ser considerados “históricos”.¹⁷

O ‘valor’ dos documentos

Como e de que maneira se atribuiu “valor” aos documentos de arquivo? Tal atribuição pressupõe, antes de tudo, a autoridade de alguém que define que documentos têm valor e qual é este valor. Segundo Néstor García Canclini,

Esse conjunto de bens e práticas tradicionais que nos identificam como nação ou como povo é apreciado como um dom, algo que recebemos do passado com tal prestígio simbólico que não cabe discuti-lo. As únicas operações possíveis – preservá-lo, restaurá-lo, difundi-lo – são a base mais secreta da simulação social que nos mantém juntos. [...] A perenidade desses bens leva a imaginar que seu valor é inquestionável e torna-os fontes do consenso coletivo, para além das divisões entre classes, etnias e grupos que cindem a sociedade e diferenciam os modos de apropriar-se do patrimônio.¹⁸

Ainda segundo Canclini, “o fundamento filosófico” do tradicionalismo se resume na certeza de que há uma coincidência ontológica entre realidade e representação, entre a sociedade e as coleções de símbolos que a representam.

Se o patrimônio é interpretado como repertório fixo de tradições, condensadas em objetos, ele precisa de um palco-depósito que o contenha e o proteja, um palco-vitrine para exibi-lo. O museu é a sede cerimonial do patrimônio, o lugar em que é guardado e celebrado, onde se reproduz o regime semiótico com que os grupos hegemônicos o organizaram. Entrar em um museu não é simplesmente adentrar um edifício e olhar obras, mas também penetrar em um sistema ritualizado de ação social.¹⁹

Assim também podemos pensar os arquivos e os documentos que eles contêm. Para muitas pessoas, os arquivos nacionais, depósitos de documentos que “resgatam” a memória nacional, guardiões de um passado que nos ajuda a entender o presente e a pensar no futuro, são um lugar sagrado, templo de uma identidade nacional expressa nos “documentos oficiais”. Seriam também palco de documentos únicos, dos chamados “originais”, que, no Arquivo Nacional, expressam-se, entre outros, na Lei Áurea, nas constituições brasileiras, nos livros

de registro de entrada de imigrantes e em tantos outros “documentos únicos”.

É impossível, assim, não mencionar Walter Benjamin,²⁰ que, em sua análise da reprodutibilidade da fotografia, fala do fim da “aura” que a pintura evocava. Hoje, a pintura, a fotografia, o cinema, a internet, levam-nos a pensar sobre a impossibilidade da existência de uma obra única, em um só lugar, ao qual se vai, em peregrinação, para contemplar essa obra. Novamente Canclini nos lembra de que, quando os quadros (e quaisquer outras obras) multiplicam-se em livros, revistas e televisores, a imagem original é transformada pela repetição em massa. Assim, o problema da autenticidade e da unicidade da obra muda seu sentido.

Então, se na pós-modernidade já não podemos olhar para os documentos como a nossa única possibilidade de fazer História (se não somos positivistas, obviamente), se também já não podemos olhar para eles como únicos, originais, exclusivos (se podemos obter cópias de todos eles no suporte em que desejarmos e até em *gadgets*), que valor teriam esses documentos? A informação que comportam é o que os torna valorizados? Ou se trata dos suportes, das técnicas, do contexto em que foram produzidos? Como dissemos antes, os “documentos oficiais” são valorizados e até fetichizados pela história que comportam, pelo que evocam em nós por contarem a História da nação, a escrita da “nossa História”. São documentos aos quais se atribui um valor intrínseco; terreno pantanoso no qual não iremos pisar aqui.

Outros documentos aos quais se atribui valor são, por exemplo, os probatórios, como passaportes, processos de naturalização, registros de entrada de imigrantes, relação de vapores, inventários, documentos pertencentes aos ofícios de notas e registros de imóveis, documentos referentes a ex-presos políticos e perseguidos pelo regime militar, entre tantos outros, os quais podem auxiliar o cidadão a comprovar direitos, obter dupla cidadania, receber pensões e reparações. Neste caso, o valor se refere à informação que contêm e a algum tipo de ganho financeiro que esta informação pode propiciar, mesmo que indiretamente.

Mas haveria ainda um “valor de mercado” nos documentos. Que valor seria esse? E quem atribui esse valor? É importante assinalar que os documentos dos arquivos e bibliotecas, para além de um valor intrínseco, possuem valor de mercado, e os furtos de fotografias e obras raras de algumas instituições estão aí para nos lembrar disso. Mas, para além do valor que estes acervos possam adquirir ao serem alvo de vendas e/ou leilões, os documentos se revestem de

valor na medida que se consubstanciam em livros, *sites*, exposições, filmes, CDs, documentários, programas de televisão, novelas, minisséries e até mesmo peças publicitárias.

O acesso aos documentos e a possibilidade de utilizá-los em produtos culturais vai se dar, no caso dos arquivos, a partir do momento em que são amplamente disponibilizados, oferecidos ao público, por intermédio de instrumentos de pesquisa, de bases de dados e pela internet. No que se refere ao Arquivo Nacional, é na década de 1980 que este processo vai se acelerar, quando a Instituição passa a se configurar menos como depósito de documentos e mais como espaço consagrado à pesquisa.

Quanto ao Arquivo Nacional francês, Gérald Arlettaz afirma que, com a profissionalização dos arquivistas, na segunda metade do século XX, a noção de “pesquisa” fica subtraída do vocabulário da área. Analisando a obra *La pratique archivistique française*,²¹ publicada pelos Arquivos Nacionais da França, em 1993, observa que o livro se apresenta como uma verdadeira codificação de regras da profissão: credita uma grande importância aos instrumentos de pesquisa, à consulta aos arquivos e à “animação cultural”, mas não menciona, em parte alguma, a questão do trabalho de pesquisa.²² A expressão “pesquisa histórica” aparece sete vezes, duas delas para criticar os pesquisadores que vão aos arquivos e são insuficientemente formados. Em efeito, segundo Arlettaz, na perspectiva arquivística em vigor então, o historiador deve se formar para ir aos arquivos, mas, em contrapartida, raramente se coloca a questão da formação do arquivista em História.²³

No Arquivo Nacional no Brasil, vemos que o estímulo ao uso e à potencialização dos acervos se dá não apenas pelo incentivo à pesquisa acadêmica, mas pela própria produção do conhecimento realizada pelos historiadores da Casa. São bases de dados, *sites*, livros (de arte, inclusive), seminários, revistas, mostras de filmes, exposições, estas combinando acervos em diferentes suportes (fotografias, mapas, documentos textuais, além de músicas e filmes) que iluminam a potencialidade desses acervos.²⁴

Como dissemos anteriormente, um documento guardado e não disponibilizado, ou parcialmente divulgado, em instrumentos de pesquisa defasados, é um documento que praticamente não existe. A partir do momento em que este documento (ou parte dele) se torna conhecido – por meio dos projetos culturais das próprias instituições –, adquire valor, torna-se passível de um uso comercial. E, assim, retirado de um determinado conjunto, fundo ou coleção,

já tendo adquirido um outro sentido, num outro contexto, passa a adquirir novos sentidos, a integrar novos contextos, a contar outras histórias.

Entre os documentos do Arquivo Nacional mais freqüentemente utilizados em produtos culturais, podemos citar os filmes da Agência Nacional, as fotografias que integram a Coleção Fotografias Avulsas e os arquivos privados, tais como as produzidas por Marc Ferrez, Juan Gutierrez, entre outros; os livros raros (cerca de 6.000, dos séculos XVI ao XIX e que incluem os clássicos Debret, Rugendas, Victor Frond, as obras do abade Raynal, a *Encyclopédie*, de Diderot e D'Alembert, em sua 1ª edição); mapas e plantas, do século XVI ao XX; as fotografias do jornal *Correio da Manhã*, um dos pioneiros do fotojornalismo no país; os documentos textuais, desde a já citada Lei Áurea aos documentos sobre a Guerra do Paraguai, as constituições, os processos da censura a peças teatrais e letras de músicas nos anos 60 e 70, os tratados de comércio e limites do período colonial e imperial, entre tantos outros nesse enorme universo documental cujos números fornecemos na primeira parte do texto. Analisando as requisições de serviço de reprodução do acervo do Arquivo Nacional referente ao ano de 2004, podemos ter uma noção da amplitude desse uso. Da fotografia que “ilustra” a capa de um livro aos filmes e fotos que integram a produção de uma novela, temos, nestas listagens, um “repertório” dos nossos documentos mais procurados e um perfil dos nossos “clientes”. São filmes e fotografias da Agência Nacional; imagens em movimento da TV Tupi; fotografias do jornal *Correio da Manhã*; bem como documentos textuais de diversos fundos,²⁵ que se corporificam em filmes, como *Dois filhos de Francisco*, *Cartola e 1972*, documentários sobre os “soldados da borracha”, Aldir Blanc, os 40 anos do Golpe de 64, danças brasileiras, a participação do Brasil na Segunda Guerra, o sertão mineiro, a rodovia Transamazônica, a história do samba; vídeos institucionais; exposições sobre temas como as Diretas Já ou sobre a escrita; livros que tratam desde futebol até Getúlio Vargas e publicações comemorativas, como a dos 50 anos da Compactor ou dos cem anos da Fiat Lux, além de peças publicitárias, como a produzida para os 80 anos de um banco, na qual foram utilizados filmes da Agência Nacional. A divulgação desses acervos, com os devidos créditos institucionais, dá visibilidade não apenas aos documentos utilizados, mas a todo o acervo, que passa a ser conhecido e “reconhecido”. Novas e constantes utilizações, mesmo que dos mesmos documentos, colocam o acervo numa rede.

Para finalizar, trataremos de documentos que não pertencem ao

Arquivo Nacional, mas que foram alvo de interesse privado. Trata-se de uma consulta feita pela empresa Google à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, visando a digitalização e disponibilização no *Google Book Search* de um representativo (numericamente falando) conjunto de obras pertencentes ao acervo da Instituição, mediante o pagamento de US\$ 10 milhões, segundo dados não oficiais.²⁶

Na França, ao tomar conhecimento, em 2005, de que a Google pretendia digitalizar, em seis anos, cerca de 15 milhões de livros impressos, o diretor da Biblioteca Nacional, Jean-Noël Jeanneney, escreveu um artigo e, posteriormente, um livro discutindo a questão.²⁷ Sem preconceitos e mostrando-se aberto à difusão de livros pela internet, Jeanneney questiona o critério a ser adotado não apenas na escolha das obras, mas na forma de apresentação das mesmas – ou a sua hierarquização –, já que, ao se fazer uma pesquisa no Google, geralmente não passamos das primeiras páginas. Para ele, a dificuldade reside em articular motivações culturais e difusão da informação com interesses comerciais e a lógica de “ponta de gôndola”, em que as mercadorias em destaque atendem a busca do livro. O autor aponta ainda vários perigos possíveis: o peso da cultura anglo-saxã; o fato de que obras que ainda estão protegidas sejam apresentadas em trechos aliciadores, sob a forma de anúncios; e o medo de que, junto ao *Pequeno Príncipe*, veicule-se um “anúncio” de vendedor de carneiros ou que, ao lado de *Em busca do tempo perdido*, apareça um fabricante de *madeleines*.²⁸

Sem xenofobia ou “tecnofobia”, termino lembrando que, se os arquivos já não são exclusividade dos historiadores (tampouco dos arquivistas) e se hoje, sem preconceitos, possibilitamos e incentivamos que se utilizem os seus documentos no mais amplo uso dessa palavra, também não podemos esquecer que, como profissionais dos arquivos, cabe a nós guardar, preservar e dar acesso (desde o século XIX, aliás), mas, especialmente difundir e produzir conhecimento de forma que não apenas os documentos fetichizados, senão todos aqueles que lá se encontram, tornem-se “interessantes” e vivos.

Notas

1. Cf. HEYNEMANN, Cláudia. *O Arquivo Nacional: 1838-2002*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2002. p. 13.
2. Após a Revolução Francesa, foi criada uma legislação específica para os arquivos visando responder às seguintes necessidades: conservação dos arquivos da Assembléia Nacional, reagrupamento dos fundos das administrações do Antigo Regime, venda de bens nacionais. O decreto de 7/9/1790 cria

- os arquivos nacionais, mas o texto fundamental é a lei de 25 de junho de 1794, que centraliza os arquivos da nação; estabelece a sua abertura em oposição às práticas anteriores de “segredo de Estado” e cria de uma rede de arquivos nacionais.
3. MINISTÉRIO DO IMPÉRIO. Relatório do Ministério do Império de 1838. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1939. Apud HEYNEMANN, Cláudia. O Arquivo... *Op. cit.* p. 23.
4. HEYNEMANN, Cláudia. O Arquivo... *Op. cit.* p. 24-26.
5. Cf. ARQUIVO PÚBLICO DO IMPÉRIO. Relatório do Diretor do Arquivo Público do Império, anexo ao Relatório do Ministério do Império de 1861. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1862; e Relatório do Diretor do Arquivo Público do Império, anexo ao Relatório do Ministério do Império de 1863. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1863. Apud HEYNEMANN, Cláudia. O Arquivo... *Op. cit.* p. 29.
6. ARQUIVO PÚBLICO DO IMPÉRIO. Relatório do Diretor do Arquivo Público do Império, anexo ao Relatório do Ministério do Império de 1873. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1874. Apud HEYNEMANN, Cláudia. O Arquivo... *Op. cit.* p. 31.
7. BAUTIER, Robert-Henri. Les Archives. In: SAMARAN, Charles (org.). L'histoire et ses méthodes. Paris: Encyclopédie de la Pléiade, 1967. p. 1.134-1.335. Apud ARLETTAZ, Gérald. Pour une démarche historienne et scientifique des Archives. Archives, v. 35, n. 1-2, p. 7, 2003/2004.
8. HILDESHEIMER, Françoise. Michelet aux archives. Histoire et archives, n. 5, p. 113-120, jan./jun. 1999. Apud ARLETTAZ, Gérald. Pour une... *Op. cit.* p. 7.
9. Cf. LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas: Editora da Unicamp, 1994. Apud HEYNEMANN, Cláudia. O Arquivo... *Op. cit.* p. 48.
10. HILDESHEIMER, Françoise. Les Archives de France. Mémoire de l'Histoire. Paris: Honoré Champion, 1997. p. 54-56. Apud ARLETTAZ, Gérald. Pour une... *Op. cit.* p. 7.
11. ARQUIVO NACIONAL. Relatórios, Série Assuntos Gerais. AN 6, 1921. In: HEYNEMANN, Cláudia. O Arquivo... *Op. cit.* p. 35.
12. BRASIL. Regimento do Arquivo Nacional, portaria n. 600 – B, de 15 de outubro de 1975. Diário Oficial da União, 16 de outubro de 1975. In: HEYNEMANN, Cláudia. O Arquivo... *Op. cit.* p. 42.
13. Cf. MÓNICA, Maria Filomena. Reflexões acerca dos arquivos de famílias. In: HENRIQUES, Maria de Lurdes (coord.). Olhares cruzados entre arquivistas e historiadores: mesas-redondas na Torre do Tombo. Lisboa: Instituto dos Arquivos Nacionais Torre do Tombo, 2004.
14. BEZERRA DE MENEZES, Ulpiano. A crise da memória, história e documentos: reflexões para um tempo de transformações. In: SILVA, Zélia Lopes da (org.). Arquivos, patrimônio e memória: trajetórias e perspectivas. São Paulo: Unesp, 1999. p. 21.
15. DUBY, George. L'histoire continue. Paris: Odile Jacob, 1991. p. 78-79.
16. WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da História. Revista Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 21, 1991.
17. WHITE, Hayden. L'histoire... *Op. cit.* p. 21-22.

18. CANCLINI, Néstor Garcia. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2006. p. 160.
19. Idem. p. 169.
20. Cf. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas, v. I. São Paulo: Brasiliense, 1987.
21. FAVIER, Jean (org.). La pratique archivistique française. Paris: Archives Nationales, 1993.
22. ARLETTAZ, Gérald. Pour une... *Op. cit.*
23. Idem. p. 7.
24. Parte dos produtos culturais realizados pelo Arquivo Nacional está disponível no portal da Instituição: www.arquivonacional.gov.br, no qual é divulgado o catálogo das publicações – algumas delas estão na íntegra –, além de outros sites, bases de dados e exposições virtuais.
25. Denominam-se fundos o conjunto de documentos produzidos ou acumulados por uma mesma pessoa, seja ela física ou jurídica (N. dos E.).
26. Conforme notícias publicadas à época (abril de 2006), tratava-se da digitalização de 2 milhões de livros.
27. Cf. JEANNENEY, Jean-Noël. Quando o Google desafia a Europa. Rio de Janeiro: Contracapa, 2006.
28. No livro *Em busca do tempo perdido*, a lembrança do sabor de uma madeleine – bolinho tipicamente francês – desperta em Proust memórias de sua infância (N. da R.).

5º DOSSIÊ

RESERVA TÉCNICA DOS ANAIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

Apresentação

**Fidelidade ao fato: a pintura histórica
e a prática museal do MHN**

A História que os pintores contaram...

Apresentação

Fidelidade ao fato: a pintura histórica e a prática museal do MHN

Rafael Zamorano Bezerra*

* Historiador, mestre em Ciência Política pela UFRJ, pesquisador do Museu Histórico Nacional e editor dos Anais do Museu Histórico Nacional.

A produção do conhecimento científico geralmente inicia-se pela escolha e pesquisa do objeto de análise, acompanhada pela leitura crítica do conhecimento já produzido sobre o assunto. A partir dos primeiros resultados, faz-se o debate com os pares, em congressos, bancas, seminários, publicações etc., seguidos da divulgação dos resultados obtidos. Tais resultados são publicados nos periódicos científicos sob o formato de artigos ou disponibilizados nos bancos de teses e dissertações. Este material constituirá subsídios para mais pesquisas, integrando, assim, a literatura especializada sobre o assunto. Com o passar do tempo, essa literatura pode tornar-se ela própria objeto de estudo, pois a partir dela é possível avaliar o desenvolvimento da pesquisa científica, refletir sobre as transformações ocorridas nos métodos de análise, nos conceitos utilizados e nos paradigmas vigentes.

A republicação de artigos da primeira série dos *Anais do Museu Histórico Nacional* (1940-1975) é uma oportunidade para revermos as práticas científicas desenvolvidas pelos conservadores durante a primeira fase da revista. É uma possibilidade para a reflexão das mudanças conceituais nos campos da História, da Museologia, da Arqueologia e das demais disciplinas que integram a prática museal.

Os *Anais do MHN* são, junto com os livros do *Seminário Internacional*, o principal meio de divulgação da produção científica do Museu Histórico Nacional. A publicação de um periódico institucional já estava prevista no regulamento que criava o museu em 1922. Por razões diversas, o primeiro volume – relativo ao ano de 1940 – somente foi publicado em 1942. Os artigos eram assinados pelos próprios conservadores da Instituição e versavam sobre pesquisas realizadas no acervo do MHN, sempre no intuito de divulgar o trabalho científico desenvolvido. Em tais artigos buscava-se dar legitimidade ao discurso tridimensional por meio de critérios científicos que procuravam veracidade e fidelidade aos fatos históricos.¹

Os objetos eram entendidos como testemunhas de um passado nacional glorioso. O texto de Alfredo Rusins, conservador do MHN na década de 40, expressa bem o papel destinado aos objetos na representação da História nacional:

[...] reconstituir o nosso passado tal qual fora o mais veridicamente possível, com os documentos que chegaram até os 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.²

José Neves Bittencourt indica uma subdivisão na primeira fase dos *Anais do MHN*.³ Segundo ele, durante a gestão de Gustavo Barroso⁴ houve uma preponderância de artigos publicados pelos próprios conservadores. Nessa fase, os *Anais* foram supervisionados pessoalmente por Barroso, adepto de uma História de cunho positivista e conservadora.

De acordo com Bittencourt, durante os 20 anos (1975-1995) em que a publicação dos *Anais* foi interrompida, a prática museal passou por profundas reformulações⁵ e o caráter da pesquisa em museus mudou.⁶ Os acervos recolhidos deixaram de ser vistos como representação autêntica de um passado que deveria ser passivamente contemplado e passaram a ser entendidos como sistemas de significação construídos historicamente, com a preservação efetuada em benefício do presente e do futuro.⁷

Entretanto, avaliar uma peça do acervo a partir dos critérios de autenticidade e veracidade ainda era a prática de alguns conservadores⁸ do MHN até meados da década de 70. É o caso do artigo que agora republicamos, intitulado “A História que os pintores contaram...”.⁹ A autora, Gilda Marina de Almeida Lopes, foi conservadora e auxiliar de ensino na cadeira de História da Arte no Curso de Museus. Formada por este mesmo curso em 1942, integrou a equipe do MHN até 1978, quando pediu demissão. Em 1972, ano de publicação do artigo, ocupava a chefia da Seção de Pesquisa do Museu da República, na época vinculado ao MHN.

Seu texto trata de duas pinturas históricas constantes no acervo. A tela *Sessão do Conselho de Estado que decidiu a independência*, de autoria de Georgina de Albuquerque, e a tela *Primeiros sons do Hino da Independência*, cujo autor é Augusto Bracet.

Ambos os quadros foram encomendados pelo governo republicano

em 1922, na ocasião das comemorações do Centenário da Independência. Cabe ressaltar que o gênero de pintura histórica passava por um momento de crítica, marcado, segundo uma Historiografia da arte modernista, pela crise do “academicismo”, da qual a pintura histórica era identificada como principal representante.¹⁰ Gilda Lopes reconhece essa decadência do gênero em seu texto, porém enfatiza a importância das telas, na medida em que ambas “fixaram, de forma expressiva, dois significativos momentos da História da Independência”.¹¹

O artigo apresenta um discurso sintonizado com a prática museal preconizada desde os tempos de Gustavo Barroso. Este discurso focava-se no objeto como testemunho do passado e tinha como referência a Historiografia produzida no final do século XIX pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro – IHGB. Desta forma, Gilda Lopes atesta a importância das telas, tendo por base a verossimilhança ao fato representado, de modo que a pintura deveria constituir em si uma reprodução fidedigna do passado.

A questão da verdade histórica transcende a prática museal do MHN, estando inserida num debate maior acerca do próprio conhecimento histórico. Desde o século XIX, quando a História foi fundada como disciplina, havia o pressuposto de que o passado poderia ser resgatado por meio dos seus vestígios, ou seja, de suas fontes. Elas conferiam ao trabalho do historiador um estatuto científico, obtido por meio de um conjunto de operações e questionamentos que conferiam à disciplina História um caráter de verdade. Guimarães caracteriza o século XIX como o “século da História”. É nesse período que se traduz numa verdadeira paixão pelo passado, que se manifesta sob diferentes formas; desde a escrita da História resultante da pesquisa acadêmica, passando pelas pinturas de História e os museus históricos.¹² No caso da arte, essa busca pelo passado pode ser expressa nas pinturas históricas. Os pintores de História compunham suas telas a partir de fontes que acreditavam serem testemunhos fiéis do passado que pretendiam representar.¹³ Para tanto, realizavam pesquisas documentais, iam aos locais onde os fatos ocorreram, entrevistavam possíveis testemunhas dos eventos etc. Esses procedimentos aproximavam o trabalho do pintor ao método historiográfico do oitocentos e eram um critério importante na avaliação de uma pintura histórica.¹⁴

Castro enfatiza que os pintores de História impunham em suas telas elementos que serviam para legitimar a credibilidade de seus relatos. Esses elementos são divididos pela autora em duas categorias: referências às fontes

de pesquisa utilizadas para a reprodução dos fatos representados e citações às obras de artistas renomados, prática que inseria o pintor numa tradição artística e dava maior credibilidade ao seu trabalho.¹⁵ Vamos lidar apenas com a primeira categoria indicada por Castro, que é justamente aquela que Gilda Lopes utiliza em sua avaliação das telas. Esta categoria de legitimação das obras consistia basicamente em trechos de obras de historiadores, relatos de testemunhas dos eventos e observações dos próprios artistas nos locais representados ou em experiências análogas que tiveram. Este é o caso de artistas como Vitor Meireles e Edoardo de Martino, que presenciaram confrontos navais e utilizaram a experiência na confecção de suas telas.

No catálogo da exposição comemorativa do Centenário da Independência, a tela de Georgina de Albuquerque é apresentada com um trecho do livro *A História do Brasil*, do historiador Rocha Pombo.

104 – “Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência”
Convocou-se o Conselho de Estado para o dia 1º de Setembro (ou 2), às 10 horas da manhã. Já estavam todos os ministros presentes no Paço. Fez José Bonifácio a exposição verbal do estado em que se achavam os negócios públicos, e concluiu dizendo que não era mais possível permanecer naquella dubiedade e indecisão, e que para salvar o Brasil cumpria que se proclamasse immediatamente a sua separação de Portugal. Propoz então que se escrevesse a D. Pedro que sem perda de tempo puzesse termo alli mesmo em São Paulo a uma situação tão dolorosa para os brasileiros. Todos os ministros applaudiram o alvitre e com elles emulou no entusiasmo a Princesa Real.¹⁶

Já a tela de Augusto Bracet é apresentada no catálogo com o trecho das memórias de Francisco de Canto e Mello, publicado na *Revista do IHGB*.

25 – “Primeiros sons do Hynno da Independência”
Chegando a palácio (sic) fez immediatamente o Príncipe, em papel, um molde da legenda – Independência ou Morte – a qual, sendo levada por mim ao ourives Lessa, à Rua Boa Vista, serviu para que às 6 horas dessa mesma tarde estivessem promptas as duas legendas com que o príncipe e eu nos apresentamos no Theatro. Neste ínterim compoz Sua Alteza o hynno da Independência que na mesma noite deveria ser, como foi, executado no Theatro.¹⁷

Tais trechos serviam como mecanismos de legitimação das obras e podem ser caracterizados, de acordo com Hartog, como marcas de enunciação.¹⁸

Trata-se de códigos que legitimavam uma narrativa sobre o passado como verdadeira. Assim, expressões como “eu vi” e “eu ouvi” são centrais na demarcação dos limites do verossímil num discurso historiográfico baseado em critérios de verdade. A ausência ou a presença dessas marcas de enunciação torna o relato, seja ele textual ou visual, como na pintura histórica, mais ou menos crível.¹⁹ Para Hartog, o ato de resgatar os relatos (lógoi) é algo que define um novo modo de narrativa do passado, que é chamado de História, a partir de Heródoto. Na epopéia, a musa fala e o poeta canta. A musa é onipresente, portanto, sabe tudo, e o poeta apenas canta sua sabedoria. Quando não há mais essa instância, a tarefa do pesquisador é relatar os múltiplos discursos e tecer uma narrativa única, baseada nos testemunhos coletados.²⁰ O pesquisador é quem fará essa junção e a tecedura entre esses lógois e sua maneira de ordená-los e articulá-los. Ele pode determinar hierarquias na hora de tecer seu discurso, como, por exemplo, em função da verossimilhança ou em função do seu número. Neste último caso, o importante é deixar claro que podem não ter sido dadas todas as versões, porém ele coletou várias do mesmo evento. Isto dá credibilidade ao seu relato, faz parte de seu estatuto intelectual.²¹

Esse mesmo procedimento pode ser utilizado para criticar um relato. Mostrar outras versões do fato com intuito de deslegitimar determinada narrativa com testemunhos mais verossímeis do que a apresentada. Este é o método adotado por Gilda Lopes na análise das obras em questão.

Ao iniciar sua análise sobre a tela, a conservadora do MHN chama a atenção para sua qualidade plástica. Porém atenta para um erro na representação das figuras. A artista retrata o Conselho de Estado que decidiu a Independência. Na ocasião, estariam presentes os ministros de Estado e a princesa Leopoldina. Pois bem, no óleo de Georgina de Albuquerque, os ministros estão vestindo uma casaca de cor verde. Isso, de acordo com Gilda Lopes, é um anacronismo, pois somente a partir do Decreto de 20 de setembro de 1822 foi determinada esta cor para os uniformes da Casa Imperial. Na ocasião, os ministros deveriam estar usando casacas vermelhas. Embora a conservadora “perdoe” esse anacronismo, devido à qualidade plástica da tela, sua análise é ilustrativa do procedimento adotado por ela e na qual podemos identificar duas tradições. Uma, específica do campo da Arte, no qual o trabalho do pintor de História pautava-se pelo equilíbrio entre a fidelidade ao tema e as exigências estéticas do período. E outra, típica da historiografia do oitocentos, principalmente a partir de Ranke, baseada numa objetividade histórica e incorporada

à prática historiográfica adotada pelo Museu Histórico Nacional.

Magalhães atenta para o fato de que o regime de historicidade que deu base à representação do passado no MHN filiava-se à Filosofia da História do século XVIII e de uma tradição antiquária reinventada no sentido de dar vida ao passado por meio de sua materialização no presente. Uma das formas de garantir uma objetividade histórica era a cientifização das práticas museológicas. Assim, uma das diretrizes do Curso de Museus era formar profissionais que se responsabilizariam pelos estudos de História e dos objetos que compunham o acervo, com o intuito de garantir a veracidade do discurso.²² Os conservadores da Instituição realizavam pesquisas que buscavam construir descrições precisas sobre como os fatos históricos aconteceram. Ainda de acordo com Magalhães, as atividades de pesquisa entraram para um “plano superior”, pois a prática museal do MHN não mais se restringia a mostra de objetos, e sim passou a assumir a responsabilidade de escrever a História a partir de bases científicas.²³ Essa base, seguindo os critérios historiográficos do oitocentos, era a fonte escrita, pois, principalmente a partir do modelo rankiano, há a suposição de que a História investirá fundamentalmente numa atividade de conhecimento do passado por meio da pesquisa às fontes primárias.²⁴ Desta forma, o trabalho dos conservadores do MHN consistia, entre outras coisas, em realizar pesquisas documentais que visassem dar legitimidade aos objetos do acervo, garantindo, por meio, da fonte escrita, a autenticidade do discurso tridimensional.

Gilda Lopes opera dentro desta prática. Após a crítica sobre a casaca dos ministros, comentada anteriormente, a conservadora não se detém mais ao quadro, e sim ao texto de Rocha Pombo, constante no catálogo da exposição. De acordo com a autora, a informação dada por Rocha Pombo é inverossímil, uma vez que, na Ata do Conselho de Ministros do dia 2 de setembro, não consta deliberação sobre mensagens enviadas ao príncipe regente e, mesmo que houvesse, não haveria tempo para a correspondência chegar até D. Pedro. Para a conservadora, a deliberação de enviar mensagem ao príncipe foi decidida na reunião do Conselho do dia 28 de agosto e não houve ata devido o seu caráter secreto.

Assim, a autenticidade da tela se dá devido à correta identificação de D. Leopoldina com a Independência e com a confirmação documental, oriunda da pesquisa de Gilda Lopes, de que Georgina de Albuquerque retratou a Sessão de 28 de agosto, contrariando a informação que consta no catálogo que apresenta a obra e que possivelmente fez parte da pesquisa realizada pela artista.

Nesse caso, teríamos dois dados que consagram a tela como objeto válido de representar a História nacional. Primeiro, a identificação com a monarquia, inserindo a tela numa construção de identidade nacional que valorizava os grandes personagens do passado nacional, principalmente aqueles vinculados ao Império. Segundo, a pesquisa documental confirmando a importância da obra a partir de fontes confiáveis – nesse caso, a fonte escrita.

Procedimento semelhante é adotado na análise da tela de Augusto Bracet. A pintura retrata D. Pedro ao piano compondo o Hino da Independência. Francisco de Castro Canto de Mello, autor das memórias que apresenta a obra, está retratado no quadro atrás de D. Pedro. Isso dá uma legitimidade à pintura, visto que se trata de uma testemunha ocular do evento. O autor indica D. Pedro como o compositor do Hino da Independência. No entanto, Gilda Lopes atenta que outras testemunhas não mencionam a autoria do príncipe – autoria esta posteriormente reconhecida como do jornalista Evaristo da Veiga; D. Pedro teria composto apenas a música. Gilda Lopes, entretanto, acentua na tela a correta representação do mobiliário imperial, a possível presença de membros da família de D. Domitila (representação negada pelo autor da pintura), a indumentária do príncipe e a qualidade plástica da composição.

Após esta análise, a conservadora focaliza sua atenção na cultura histórica sobre um D. Pedro grosso e fanfarrão. A ocasião retratada por Augusto Bracet e os comentários de contemporâneos sobre o príncipe são utilizados pela autora para negar esta visão. A tela é valorizada por causa da “correta” identificação de D. Pedro com relação à música, fato que comprovaria, junto com sua predileção pelo latim, as aptidões intelectuais de D. Pedro. Mais uma vez será a pesquisa documental realizada pela conservadora a base de legitimação da obra, bem como a identificação gloriosa do passado, vinculado ao Império.

Cabe frisar que os critérios de verdade estão presentes em sua análise, seja para criticar um testemunho, seja para qualificar uma peça do acervo. Nas telas analisadas, Gilda Lopes reconhece certos equívocos nas representações históricas, porém suas críticas voltam-se para os textos que as acompanhavam, e não para as pinturas em si. Estas se enquadram no projeto historiográfico do MHN, de apresentar um passado fidedigno e glorioso. Assim, no óleo de Georgina de Albuquerque, temos uma princesa comprometida com a Independência e na tela de Augusto Bracet, um monarca que soube conduzir, com arte, o processo de emancipação da nação.

Notas

1. MAGALHÃES, Aline Montenegro. *Culto da saudade na Casa do Brasil: Gustavo Barroso e o Museu Histórico Nacional*. Fortaleza: Museu do Ceará, 2006. p. 82.
2. RUSINS, Alfredo. As carruagens imperiais. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 222, 1942. [Grifo nosso].
3. BITTENCOURT, José Neves. Um museu em tinta e papel: os Anais do Museu Histórico Nacional, 1940-1995. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 36, p. 181-202, 2004.
4. Gustavo Barroso foi diretor do MHN de 1922 a 1930 e de 1932 até o final de sua vida, em 1959.
5. Essas reformulações ocorreram em diversas disciplinas que dialogam com a prática museal, tal como a História, a Antropologia e a própria Museologia.
6. BITTENCOURT, José Neves. Um museu... *Op. cit.* p. 197.
7. Ibidem.
8. Os profissionais de museus foram designados como conservadores até a década de 70, momento em que tais passaram a ser chamados de museólogos. Para Gustavo Barroso, o nome “conservador” era prestigioso, pois vinha do francês *conservateur*. Cf. BARROSO, Gustavo. A carreira de conservador. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 8, p. 229-234, 1947.
9. LOPES, Gilda Marina de Almeida. A História que os pintores contaram... *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 23, p. 25-36, 1972.
10. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Entre convenções e discretas ousadias: Georgina de Albuquerque e a pintura histórica feminina no Brasil. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 17, n. 50, 2002.
11. LOPES, Gilda Marina de Almeida. A História... *Op. cit.* p. 25.
12. GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Memória, História e Historiografia. In: BITTENCOURT, José Neves; BENCHETRIT, Sarah Fassa; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel (orgs.). *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003. p. 83.
13. A esse respeito, consultar: CASTRO, Isis Pimentel de. *Os pintores de História. A relação entre Arte e História através das telas de batalhas de Pedro Américo e Vitor Meireles*. Dissertação de Mestrado em História. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2007.
14. Ibidem.
15. Ibidem.
16. POMBO, José Francisco de Rocha. *História do Brasil*, v. III. São Paulo: Melhoramentos, 1948. p. 743. Apud LOPES, Gilda Marina de Almeida. A História... *Op. cit.* p. 27.
17. MELLO, Francisco de Canto e. Memória. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, t. 41, p. 333. Apud LOPES, Gilda Marina de Almeida. A História... *Op. cit.* p. 26. [Grifo nosso].
18. HARTOG, François. *O espelho de Heródoto. Ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

19. Sobre as marcas de enunciação na pintura histórica, consultar: CASTRO, Isis Pimentel de. Os pintores... *Op. cit.* cap. 3.
20. HARTOG, François. Entrevista com François Hartog. *Scripta Clássica Online*, n. 1, abr.2003. Disponível em <http://www.scriptaclassica.hpg.com.br>. Último acesso em 18 abr.2006.
21. *Ibidem*.
22. MAGALHÃES, Aline Montenegro. Cultuando saudade... Sobre antiquário e a escrita da História no Museu Histórico Nacional. In: BITTENCOURT, José Neves; BENCHETRIT, Sarah Fassa; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel (orgs.). História... *Op. cit.* p. 97-112.
23. *Idem*. p. 108.
24. GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Memória... *Op. cit.* p. 84

A História que os pintores contaram...*

Gilda Marina de Almeida Lopes**

* Artigo originalmente publicado nos *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. XXIII, 1972. p. 25-35. Transcrição e reedição realizada pela equipe editorial dos *Anais do Museu Histórico Nacional* (N. dos E.: texto, citações, bibliografia e referências bibliográficas foram mantidos como no original).

Não é nossa intenção discorrer acerca da imensa iconografia de D. Pedro I, mas examinar, no precioso acervo do Museu Histórico Nacional, duas telas que fixaram, de forma expressiva, dois significativos momentos da História da Independência.

A pintura histórica ou de História desapareceu, quase que por completo, na época atual. O artista de hoje quer ter inteiramente livre sua inspiração ou seu ímpeto criador. Alguns de nossos artistas do passado, entretanto, cultivaram com bastante felicidade o difícil gênero. Portinari, em nossos dias, também o fez com bastante êxito.

O gosto pela pintura histórica nos foi inculcado pela Missão Artística Francesa de 1816, germinando e crescendo dentro da Imperial Academia de Belas Artes. Chegou mesmo a culminâncias com a geração de Pedro Américo e Vitor Meireles.

Na geração imediata, surgiram outros bons cultores de gênero, tais como: Antônio Parreiras, Benedito Calixto, Oscar Pereira da Silva, Décio Vilares, Henrique Bernardelli e Aurélio de Figueiredo.

O ano de 1922, do Centenário da Independência, serviria de poderosa motivação aos artistas para novas incursões no terreno da História.

Assim procederam Augusto Bracet e Georgina de Albuquerque, os pintores das telas anteriormente mencionadas.

É interessante observar que, em fevereiro desse mesmo ano de 22, em São Paulo, um grupo de intelectuais e artistas agitados de insatisfeitos iria traçar novos rumos para a arte no Brasil.

******Na época de publicação do artigo, a autora ocupava a chefia da Seção de Pesquisas do Museu da República, então vinculado ao MHN.

Os quadros de Georgina de Albuquerque e Bracet constam do Catálogo de 1924, do Museu Histórico Nacional, com as seguintes designações:

N.º 232 – *Primeiros sons do Hymno da Independência*. Quadro a óleo, de Augusto Bracet. Procedência: adquirido pelo Governo Federal para o Museu Histórico por ocasião da comemoração do Centenário.

N.º 233 – *Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência do Brasil*. Quadro a óleo, de Georgina de Albuquerque. Procedência: adquirido pelo Governo Federal para o Museu Histórico Nacional, por ocasião da comemoração do Centenário.¹

As telas aparecem, às vezes, com outras denominações, tais como: *Primeiros acordes do Hino da Independência* – *Sessão do Conselho do dia 2 de setembro que decidiu a Independência do Brasil*.

No catálogo da exposição comemorativa do centenário da independência

Da exposição de Arte Contemporânea

Da exposição de Arte Retrospectiva

Pintura

Escultura

Arquitetura

Gravura

Inauguradas em 12 de Novembro de 1922 no Edifício da Escola Nacional de Bella Artes – Rio de Janeiro.

Figuram os óleos com o seguinte enunciado:

25 – “Primeiros sons do Hymno da Independência” –

“Chegando a palacio (sic) fez immediatamente o Príncipe, em papel um molde de legenda – Independência ou Morte – a qual, sendo levada por mim ao ourives Lessa, à Rua Boa Vista, serviu para que às 6 horas dessa mesma tarde estivessem promptas as duas legendas com que o príncipe e eu nos apresentamos no Theatro. Neste ínterim compoz Sua Alteza o hymno da Independência que na mesma noite deveria ser, como foi, executado no Theatro”.

(Memória de Francisco de Canto Mello, à pág. 333 do tomo 41 da *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*.)

Augusto Bracet – Nacionalidade Brasileira. Capital Federal. Discípulo de Baptista da Costa e de Rodolfo Amoedo. Medalha de prata em 1918, e

pequena medalha de ouro em 1920. Residência: Rua Junquilhos n.º 9.

“Convocou-se o Conselho de Estado para o dia 1º de Setembro (ou 2), às 10 horas da manhã. Já estavam todos os ministros presentes no Paço. Fez José Bonifácio a exposição verbal do estado em que se achavam os negócios públicos, e concluiu dizendo que não era mais possível permanecer naquella dubiedade e indecisões, e que para salvar o Brasil cumpria que se proclamasse immediatamente a sua separação de Portugal. Propoz então que se escrevesse a D. Pedro I que sem perda de tempo puzesse termo alli mesmo em São Paulo a uma situação tão dolorosa para os brasileiros. Todos os ministros applaudiram o alvitre, e com elles no entusiasmo a Princesa Real”.

(Rocha Pombo, *História do Brasil*, vol. VIII, pág. 743.)

Georgina de Albuquerque – Nacionalidade brasileira. Estado de São Paulo. Discípula da Escola Nacional de Bellas Artes e da École des Beaux – Arts de Paris. Menção honrosa de 1º grau em 1909, pequena medalha de prata em 1912, grande de prata em 1916 e pequena medalha de ouro em 1919. Residência: Rua Vera Cruz n.º 334 (Icarahy – Nictheroy).

Em ambos os catálogos, o quadro de Bracet precede o de Georgina de Albuquerque, embora o dela retrate um acontecimento anterior. É obvio que isto se deve à data de entrega do trabalho: Bracet apresentou o seu antes.

No nosso comentário, vamos obedecer a uma rigorosa cronologia.

‘Sessão do conselho de Estado que decidiu a Independência’

A tela de Georgina Albuquerque mede 2,60 m x 2,07 m.

É um belo óleo, quanto ao desenho e à luminosidade. O fundo, muito “manchado”, com muita diluição ou dispersão nos motivos, prejudica um tanto a visão de conjunto principal.

Impressionista, não obstante dotada de um vigoroso desenho, a pintora foi muito feliz na representação das figuras. Incorreu apenas numa falha grave quanto à indumentária. Os ministros, os secretários de Estado, os oficiais e criados maiores e menores usavam casacas vermelhas, e não verdes. Só pelo decreto de 20 de setembro de 1822 foi determinada a cor verde-escuro para

todos os uniformes da Casa Imperial.

Diante das qualidades plásticas da obra, esse anacronismo não importa. Os tons baixos das casacas contrastam muito bem com as tonalidades do fundo da tela e o vestido da princesa.

D. Leopoldina está sentada, em primeiro plano, numa das extremidades da mesa, segurando os papéis na mão esquerda.

Talvez por ser mulher, Georgina tenha sido extremamente generosa com a princesa. É a única ocasião, em que a digna e santa criatura aparece bela, bem vestida e adornada de jóias, com o fitão das condecorações que devia possuir.

O róseo vestido torna-a bem diferente daquela “vraire gitana” das descrições de Arago.

Na outra extremidade da mesa, de pé, o braço estendido, argumenta José Bonifácio. Sentado, próximo da princesa real, o mais inteligente e maior estadista dos irmãos Andrada, Martim Francisco.

Ao lado de José Bonifácio, com as mãos apoiadas na mesa, Gonçalves Ledo.

Atrás de Martim Francisco, José Clemente Pereira. Depois de José Boni-

Sessão do Conselho de Estado que Decidiu a Independência. Óleo, de Georgina de Albuquerque, 1922



fácio, seguem-se: Caetano Pinto de Miranda Montenegro, Manoel Antônio Farinha, Conselheiro Obes e Luiz Pereira da Nóbrega.

O Conselho de Estado, instituído pelo Decreto de 16 de fevereiro de 1822, foi solenemente instalado em 2 de junho do mesmo ano. Compunha-se dos procuradores gerais das províncias e dos ministros da Coroa, presidido pelo próprio príncipe regente, logo depois convertido em imperador.

As atas das reuniões do Conselho abrangem o período de junho de 1822 e abril de 1823. Nelas estão refletidas as grandes personalidades e os acontecimentos da época, principalmente, D. Pedro, D. Leopoldina, Gonçalves Ledo, Estevão de Resende, José Bonifácio e o Conselheiro Obes, o procurador da Cisplatina.

Transcrevemos, aqui, a ata da Sessão n.º 13. de 2 de setembro de 1822, que decidiu a Independência do Brasil.

Ata da sessão n. 13 – A 2 de setembro de 1822.

“Reunidos os Conselheiros, e presidida a Sessão por S.A.R. a Sereníssima Senhora Princeza Real, leu-se a Acta da Sessão antecedente, que foi aprovada. O Conselheiro Obes leu um discurso análogo as últimas notícias recebidas de Portugal, pelas quais não só constava do projeto de enviar novas tropas ao Brasil como dos insultos dirigidos ao Nosso Augusto Defensor terminava este discurso: dizendo `q. se não perdesse tempo: q. as tinham tirado a mascara exigindo a S.A.R. hũa obediência a mais humilhante, e do Brasil sua humilhação como se nunca exigira dos nossos Maiores.

Resolveo o Conselho que se procedesse immediatamente a húm embargo dos fundos da Companhia dos Vinhos do Douro a título de represaria.

Que se tomassem todas as medidas necessárias de segurança e defeza: Que cada um dos conselheiros apresentasse os seus planos na próxima Sessão; e q. os Conselheiros Militares de accordo com os Ministros da Guerra e Marinha fizessem o seo projeto de campanha. Levantou-se a Sessão, nada havendo mais que tratar. Rio de Janeiro 2 de setembro de 1822”.

Joaquim Glz. Ledo

Secretário

A ata da Sessão do Conselho de 2 de setembro diverge, fundamentalmente, da descrição de Rocha Pombo, por nós transcrita. Não ficou deliberado, nesta reunião, que se escreveria ou enviaria mensagens ao príncipe regente. Outras foram as decisões tomadas. Aliás, tendo em conta que os correios

levavam oito dias no percurso Rio-São Paulo, é evidente que Paulo Bregaro jamais alcançaria D. Pedro a 7 de setembro, saindo na tarde do dia 2 ou na manhã do dia seguinte.

A remessa dos atos da Corte e da correspondência de D. Leopoldina, José Bonifácio e outros para D. Pedro decidiu-se em conselho de 28 de agosto.²

Da correspondência, Tobias Monteiro é quem fornece melhores informações. (Publ. do Arquivo Nacional, XVIII – pág. 33). Segundo Drummond, a reunião de 28 teve caráter secreto, não constando em ata.³

Em tudo isso, cumpre ressaltar a perfeita identificação da princesa Leopoldina com a causa da Independência. O Museu Paulista recebeu grande parte do arquivo de José Bonifácio, doação do dr. Paulo de Souza Queirós. Do precioso acervo constam 11 cartas e vários bilhetes da princesa ao patriarca, todos tratando o importante problema da nossa libertação.⁴

Razão teve, pois, Max Fleiuss, ao chamá-la de “a paladina da Independência”. (M. Fleiuss, págs. 205 e seguintes).

Finalmente, concluímos que Georgina retratou, mesmo, a Sessão de 28 de agosto, a que de fato decidiu a Independência do Brasil.

‘Primeiros sons do Hino da Independência’

Óleo de Augusto Bracet.

Do catálogo da *Exposição Comemorativa do Centenário da Independência* (Escola de Belas Artes) transcrevemos um trecho do relatório ou memória de Francisco Canto e Mello. Achamos útil continuar mais um pouco a transcrição.

Logo que o Príncipe chegou ao Camarim, e foram por mim corridas as cortinas, bradaram, ao mesmo tempo, o Alferes Thomaz de Aquino e Castro e o Padre Ildefonso Xavier Ferreira: – Independência ou Morte! – Viva a Independência do Brasil! – o que foi repetido por todo o povo, com entusiásticos e prolongados vivas. Fez-se, afinal, ouvir o hymno, no qual tomaram parte o Príncipe, D. Maria Alvim, D. Rita e outras senhoras.

O depoimento das outras testemunhas do “grito do Ipiranga”, tais como Padre Belchior Pinheiro de Oliveira, coronel Marcondes e Paulo Antonio do Valle, não ventila esta poderosa questão do hino. Apenas o Alferes Canto e Mello dela tratou.

Do relatório do Coronel Marcondes, é interessante destacar a parte em que diz que “o Príncipe vestia uma fardeta de Polícia e cavalgava uma besta baia gateada”.



Primeiros Sons do Hino da Independência

Esta mesma fardeta ou “jaqueta de polícia”, peça curta, D. Pedro a ostenta na tela de Bracet. O pintor colocou as dragonas na fardeta, que deveria ter, nos ombros, presilhas de canotão dobrado.

O quadro de Bracet mede 2,50 m x 1,90 m.

Apresenta um desenho magnífico, colorido sóbrio e muito boa luminosidade.

D. Pedro, ao piano, faz ouvir os acordes vibrantes do seu hino. É interessante assinalar que as figuras à sua volta lembram os membros da família da futura marquesa de Santos. A velha senhora sentada, no primeiro plano à direita, é em tudo semelhante à viscondessa de Castro. Por trás dela, o filho, o gentil-homem Francisco de Castro Canto e Mello, ajudante de ordens de D. Pedro, autor da memória acima mencionada. À esquerda, num belo vestido branco, com barra florida, a própria D. Domitila. Os tons altos da sua indumentária iluminam a tela. Ao fundo, sentado e atento, um personagem que lembra o pai da marquesa e tem também algo de José Bonifácio. O Patriarca, como sabemos, estava no Rio, na ocasião. Belas figuras femininas completam a cena. Mobiliário império, estátua de mármore, unidade no ambiente, o que não há na tela de Georgina, na qual vários móveis têm estilos diversos.

A coisa mais curiosa é que o autor negou, terminantemente, ter-se inspirado na família de D. Domitila. Em conversa, anos atrás, com a Otávia Oliveira, atual vice-diretora do Museu Histórico Nacional, disse Bracet jamais ter pensado em retratar a futura marquesa e seus parentes, não passando tudo de mera coincidência.

Guilherme de Mello (*A Música no Brasil*) narra, assim, o episódio do hino:

No mesmo ano em que D. Pedro compôs e ofereceu aos seus patrícios o Hino Imperial da Constituição Portuguesa, compôs e ofereceu-nos também o nosso Hino da Independência, que fora cantado na mesma noite do dia 7 de setembro pelas senhoritas Maria Egipcíaca Alvim, D. Rita, D. Joaquina Luz; e por ele próprio D. Pedro, que juntamente com muitas outras senhoras fizera parte do coro.

Realizou-se essa execução no espetáculo de gala que a Companhia Zácheli celebrara em São Paulo, em honra ao brado da Independência, sendo levado em cena o drama *Convidado de Pedra*.

Pedro Calmon (*O Rei Cavaleiro*) narra, assim a ocasião, com seu estilo inconfundível:

O Príncipe precipitava-se para o palácio dos capitães gerais onde se hospedava, atirara-se para uma mesa, cheia de papeis, e de um fôlego, como quem garatuja um bilhete, escrevera a sua música. Fez um hino, vigoroso e alegre como os seus ruídos marciais, em que se fundiam choques e espadas, fanfarras, revoadas de azas, ecos de cavalgadas, com um sopro de epopéia a perpassar sobre penachos de dragões, estandartes desfraldados.

Rabiscada a pauta, fâmulos levaram-na, esbaforidos, a um mestre, para imediatamente a orquestrar e distribuir. Foi um furor de ensaios, de gritos, de plangências de arcos nas cordas cavas das rebecas, de suspiros de órgãos pedalados energicamente pelo músico a pôr em fôrma o hino de sua alteza – e às 9 horas da noite S. Paulo em peso estremecia, ao ouvir-lhes os acórdes épicos no teatro. As 5 e meia da tarde D. Pedro entrara na cidade; três horas e meia depois estarrecia aquela gente, brava gente, com a sua música.

Durante muito tempo, não só a música, mas também a letra do *Hino da Independência* foi atribuída a D. Pedro.

O verdadeiro autor, medíocre poeta e grande jornalista, manteve-se quieto, indiferente à glória. Só mais tarde, em 1833, Evaristo da Veiga rei-

vindicou o que era seu: “[...] esse hino é saído do humilde balcão e produção mesquinha de nossa mocidade”.

Com efeito, em meados de agosto de 1822, Evaristo da Veiga compôs o Hino Constitucional Brasiliense, o célebre *Brava Gente Brasileira*.

Na mesma ocasião, João Pedro, irmão do poeta, mandou imprimir os versos famosos na tipografia do *Diário do Rio de Janeiro*.

O próprio João Pedro levou 12 exemplares ao Paço, para oferecer a D. Pedro e D. Leopoldina. Teria o príncipe, ao saber da intenção de João Pedro de oferecer seis exemplares a D. Leopoldina, exclamado: “Para que quer ela isso? Dê-me mais quatro” (Octávio Tarquino de Souza, *Evaristo da Veiga* – pág. 27).

Já vimos com que facilidade e rapidez o príncipe escreveu a música para os versos de Evaristo.

Para D. Pedro, a música foi quase um imperativo hereditário, diz Sérgio Corrêa da Costa (obra acima citada), que continua: “Nosso objetivo é procurar demonstrar, documentalmente, que sem ser um sábio, D. Pedro não era o crasso ignorantão que se costuma pintar nos compêndios e crônicas do primeiro reinado”.

Interessante, ainda, a sua predileção pelo latim. O livro predileto de D. Pedro, por muito tempo, foi a *Eneida*.⁵

Empolgante e contraditória figura, esse nosso primeiro imperador! Para terminar, nada melhor que as palavras do próprio Evaristo da Veiga, que tanto o atacara e combatera. Ao saber da morte de D. Pedro, escreveu o grande jornalista: “O ex-imperador do Brasil não foi um príncipe de ordinária medida; existia nêle o germe de grandes qualidades, que defeitos lamentáveis e viciosa educação sufocaram em parte”.⁶

Sim, na verdade, o ex-imperador do Brasil foi quase sempre um ser de “extraordinária medida”.

Adendo

As biografias atualizadas de Georgina de Albuquerque e Augusto Bracet estão no *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*.⁷

Em lugar de transcrevê-las, aqui, preferimos registrar alguns dados conseguidos com o exame feito nos papéis da Escola de Belas Artes, hoje no museu de mesmo nome.

Ecila Brandão, diretora substituta, facultou-nos esses documentos. Por

meio deles, constatamos que ambos os pintores figuraram nas duas exposições: *Arte Retrospectiva* e *Arte Contemporânea*.

Na relação dos trabalhos apresentados na *Exposição de Arte Contemporânea de 1922*, encontramos (fichas de inscrição):

“25 – Primeiros sons do hymno da Independência

Dimensões – 2,55 m x 1,90 m

Preço: 30:000\$000

Rio de Janeiro, 14 de agosto de 1922.

Assinatura do expositor – Augusto Bracet”

“104 – Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência

Preço: 35:000\$000

Rio de Janeiro, 14 de agosto de 1922.

Assinatura da expositora – Georgina de Albuquerque”.

A pintora compareceu à exposição com 4 telas; Bracet, com uma, apenas.

Exposição de Arte Retrospectiva

Bracet apresentou duas telas:

21 – Lindoya – 1,50 m x 1,15 m

22 – Liz – 1,00 x 0,85 m

Georgina de Albuquerque, nesta seção, expôs um quadro: 182 – *Cabeça de Velho*

Ambos votaram na eleição dos membros do júri.

Quanto à premiação, nada receberam, nem mesmo Georgina, impressionista mais evoluída. Entretanto, no programa da Secção de Bellas Artes da Comissão Executiva do Centenário da Independência, lemos:

Exposição de Arte Contemporânea

3.º – O governo adquirirá para as galerias da Escola Nacional de Bellas Artes as seguinte obras de arte:

a) Quatro quadros sobre assumptos históricos, referentes à nossa nacionalidade, occorrido durante o período da Independência ou que para esta hajam occorrido.

Georgina e Bracet foram, pois, dois dos contemplados com a aquisição do Governo. Podemos, felizmente, acrescentar que bem o mereceram.

Rio de Janeiro, 28 de abril de 1972.

Bibliografia

ALBERTO RANGEL – *D. Pedro I e a Marquesa de Santos*.

ASSIS CINTRA – *O Brasil na Independência* – São Paulo, 1921 – (Depoimento das testemunhas do “Grito do Ipiranga”).

MAX FLEUISS – *Páginas da História*.

OCTAVIO TARQUÍNIO DE SOUZA – *História dos Fundadores do Império do Brasil*.

OLIVEIRA LIMA – *Movimento da Independência*.

PEDRO CALMON – *História do Brasil* – Vol. V.

PEDRO CALMON – *História da Independência do Brasil*.

SÉRGIO CORREA DA COSTA – *As Quatro Corôas de D. Pedro I*.

TOBIAS MONTEIRO – *A Elaboração da Independência*.

TAUNAY – *Anais do Museu Paulista III*.

BIBLIOTECA NACIONAL – *Anais da ... XIII*.

BIBLIOTECA NACIONAL – *Anais da ... XXXIII*.

ENBA – *Arquivos da ...*

ARQUIVO NACIONAL – *Publicação do ... XVIII* – Rio, 1918.

INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO – *Revista do ...* – Vol. 147.

INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO – *Revista do ...* – Vol. LIV.

Notas

1. A grafia das palavras foi mantida tal como no original, o que ocorre também em outras citações reproduzidas neste artigo (N. da R.).
2. Cf. DRUMMOND, Meneses de. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. XIII, p. 40.
3. CALMON, Pedro. *História do Brasil*, vol. 5. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
4. TAUNAY. *Anais do Museu Paulista*, n. III, p. 12 e 15. As informações da referência estão incompletas, tal como no artigo original (N. da R.).
5. Eneida é um poema épico latino escrito por Virgílio no século I a.C. Conta a história de Enéias, um troiano que viaja pela região onde atualmente é a Itália e se torna ancestral dos romanos (N. dos E.).
6. VEIGA, Evaristo da. *Aurora Fluminense*, Rio de Janeiro, n. 987, 3 dez.1834.
7. PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
8. Mantida tal como no original (N. da R.)



Beco dos Tambores
Portaria do Museu Histórico Nacional, c. 1940

Este volume dos *Anais do Museu Histórico Nacional*, de número 39, foi composto e impresso na cidade do Rio de Janeiro, em outubro de 2007, 507^a do Descobrimento do Brasil, 185^a da Independência, 118^a da Proclamação da República, 85^a da criação do Museu Histórico Nacional e 67^a do lançamento do Volume 1 dos *Anais do Museu Histórico Nacional*.

MUSEU
HISTÓRICO
NACIONAL



Ministério
da Cultura

