

ISSN 1413-1803

MUSEU
HISTÓRICO
NACIONAL

Volume 43

2011

Anais do Museu Histórico Nacional

MINISTÉRIO DA CULTURA
INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS
MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

CONSELHO EDITORIAL

PRESIDENTE

Vera Lúcia Bottrel Tostes – Ibram/MHN

MEMBROS

Afonso Carlos Marques dos Santos – UFRJ (in memoriam)

Carlos Ziller Camenietzki – UFRJ

Denise Portugal Lasmar – Museu do Índio

Guilherme Paulo Pereira das Neves – UFF

Lorelay Brilhante Kury – UERJ/IOC Fiocruz

Manoel Luiz Salgado Lima Guimarães – UFRJ/UERJ (in memoriam)

Margarida de Souza Neves – PUC-RJ

Maria Beatriz Borba Florenzano – USP

Maria de Lourdes Parreiras Horta

Roberto Conduru – UERJ

Ulpiano T. B. de Meneses – USP

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO DE ARTIGOS:

Os editores dos Anais do Museu Histórico Nacional recomendam aos seus colaboradores que enviem seus artigos dentro das seguintes normas:

1. Os textos deverão ser digitados em Word, ter no mínimo 10 (dez) e no máximo 25 (vinte e cinco) laudas, com entre linhas duplo, espaçamento 0 pt, fonte Times New Roman, tamanho 12 e configuração da página padrão.
2. As notas deverão estar ao final do texto, constando todas as informações editoriais, uma vez que, no formato da publicação, não cabem “Bibliografia” ou “Referências bibliográficas”. Não serão aceitos trabalhos com as notas padronizadas no formato (autor, data).
3. O texto deverá ter um resumo com, no máximo 150 palavras na língua original do texto, e um abstract, assim como 5 palavras-chave e key-word.
4. No texto deve haver uma notícia biográfica do autor referenciada em nota de pé de página com (*), indicando: formação acadêmica, atuação, experiências relevantes e principal publicação.
5. Caso haja imagens, estas deverão conter resolução de, pelo menos, 300 DPIs, e ser enviadas em arquivos JPEG, separadas do arquivo de texto e deverão estar acompanhadas dos créditos, legendas e autorização de uso, caso necessário.
6. Idioma dos artigos para publicação: português.

A equipe editorial dos Anais do MHN se reserva o direito de recusar os trabalhos que não atendam às normas explicitadas e comunicará ao autor se o trabalho foi aceito sem restrições, aceito com sugestões de alteração parcial, ou se foi recusado. Os autores receberão três exemplares do número que contiver sua colaboração. A equipe editorial não devolverá os originais dos textos recusados.

Os trabalhos deverão ser enviados via correio eletrônico, em modo anexado (attached), para os endereços mhn.pesquisa@museus.gov.br e/ou anaismhn@gmail.com

ANAIIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

HISTÓRIA E PATRIMÔNIO

Edição alusiva aos 10 anos de tombamento do
Museu Histórico Nacional pelo
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
(2001-2011)

Rio de Janeiro, v. 43, p. 1-280, 2011

PRESIDENTE DA REPÚBLICA
Dilma Rousseff
MINISTÉRIO DA CULTURA
Ministra Ana de Hollanda
INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS
Presidente José do Nascimento Junior
MUSEU HISTÓRICO NACIONAL
Diretora Vera Lúcia Bottrel Hostes

EDITORES

Aline Montenegro Magalhães – Ibram/MIIN

Rafael Zamorano Bezerra – Ibram/MHN

COMISSÃO EXECUTIVA

Eoin O'Neal (abstracts)

Francisco Marques (revisão)

Codex Design – Marcia Neves (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. Museu Histórico Nacional. 3. Acervo Museológico. 4. Museologia. 5. História. 6. Anais do Museu Histórico Nacional (1940-1985). 7. I. Título.

CDD 069.0981

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Vera Lúcia Bottrel Tostes 6

1º DOSSIÊ – PERSPECTIVAS TEÓRICAS SOBRE MUSEUS, PATRIMÔNIOS E COLEÇÕES

A IDENTIDADE AINDA SERÁ A ESPINHA DORSAL DOS MUSEUS? QUESTÕES SOBRE O USO E O ABUSO DA MEMÓRIA
Francisco Régis Lopes Ramos 11

O RAPTO DAS MUSAS: APROPRIAÇÕES DO MUNDO CLÁSSICO NA INVENÇÃO DOS MUSEUS
Bruno C. Brulon Soares 41

ENTRE O SAGRADO E O PROFANO: PRÁTICAS MUSEOLÓGICAS DE INICIATIVA ECLESIASTICA
Maria Isabel Rocha Roque 67

HISTÓRIA DA ARQUITETURA E PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO: DIÁLOGOS
Leonardo Barci Castriota 91

2º DOSSIÊ – MUSEUS E COLEÇÕES

OS LIMITES DE FRUIÇÃO NAS EXPOSIÇÕES DE ARTE: PADRÃO DOS ESPAÇOS DE OBSERVAÇÃO DAS OBRAS NAS GALERIAS
Helena Cunha de Uzeda; Douglas de Lima; Felipe Carvalho; Jéssica Tarine; Jéssica Moraes; Maria Fátima Carazza; Thaís Magno 115

O “CULTO À SAUDADE E O LUTO DO FUNDADOR”: ESTUDO COMPARATIVO ENTRE DUAS INSTITUIÇÕES MUSEAIS
Maria Leticia Mazzucchi Ferreira; Sylvie Sagnés; Joana Soster Lizott 127

A SEDUÇÃO DAS CURIOSIDADES – O OBJETO “POPULAR” NO ACERVO DO MUSEU DO CEARÁ
Ana Amélia Rodrigues de Oliveira 153

3º DOSSIÊ – ESTUDOS TEMÁTICOS

A COLEÇÃO DE MEDALHAS DA FACULDADE DE MEDICINA DA UFRJ: ARQUIVO, MEMÓRIA, HISTÓRIA Dalila Santos; Elias da Silva Maia; Diana Maul de Carvalho	181
AS ORDENS MILITARES PORTUGUESAS NO IMPÉRIO DO BRASIL 1822 – 1889 António Forjaz Pacheco Triguciros	201
OS UTENSÍLIOS DE MESA DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA: OBJETOS REPRESENTATIVOS DO PODER Felipe Carvalho	231
MUSEU DE ARQUEOLOGIA DE ITAIPUL: MEDIAÇÃO DE CONFLITOS PARA O EQUILÍBRIO SOCIAL E AMBIENTAL Maria De Simone Ferreira	243
ENTRE TRAMAS E COSTURAS: A CONSERVAÇÃO PREVENTIVA NA COLEÇÃO DE TÊXTEIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL Vera Lima	259

Apresentação

Vera Lúcia Bottrel Tostes*

* Museóloga e diretora do Museu Histórico Nacional.

Há dez anos escrevi nas páginas que abrem os Anais do Museu Histórico Nacional, v. 33, ano 2001, que vivíamos um período de véspera, a véspera de uma data importante. Referia-me, na ocasião, aos 80 anos do Museu Histórico Nacional. Uma década se passou, e o ano de 2011 foi marcado pelo preparativo da celebração dos 90 anos de existência do Museu Histórico Nacional e pelo décimo aniversário do seu tombamento pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Naquele texto de abertura, escrevi que *vesper* vem do latim e era o nome dado à estrela da tarde. Véspera, portanto, remete ao que antecede um novo dia, um evento esperado. Os períodos vespertinos são marcados pela ansiedade do porvir, mas essa ansiedade, quando trabalhada e planejada, serve como mote de inspiração e realização.

Nesse sentido, o lançamento do volume 43 dos Anais do Museu Histórico Nacional no mês de dezembro de 2011 marca o final de um ano cheio de ansiedades, mas também de realizações, como: o Seminário Internacional Coleções e colecionadores. A polissemia das práticas; o lançamento do livro *Museus Nacionais e os desafios do contemporâneo* e do catálogo *Sylloge Nummorum Graecorum*, um reconhecimento internacional do valor das nossas coleções de numismática; a boa avaliação dos AMHN pelo Qualis da Capes; a disponibilização online dos AMHN e dos livros do seminário internacional no site do MHN. São realizações que reforçam o papel estratégico ocupado pelo MHN na produção e divulgação do conhecimento científico na área de história, museologia e patrimônio.

No ano de 2001 também vivíamos a ansiedade do processo de tombamento do Museu Histórico Nacional. Hoje, em 2011, ansiosos pelo porvir, mas sem esquecer a importância das realizações pretéritas, comemoramos os 10 anos desse tombamento.

O maior e mais importante museu de história brasileiro, guardião de 67% das coleções nacionais dos museus ligados ao Ministério da Cultura (Minc) não era protegido pela legislação patrimonial do Iphan. Apesar de ter sido a instituição precursora das ações de conservação patrimonial sob a égide do

Estado, com a criação, em 1934, da Inspeção de Monumentos Nacionais, e de preservar coleções de reconhecido valor nacional e internacional ao longo de oito décadas de existência, tanto a edificação centenária do antigo Arsenal Real, bem como as coleções do museu, não eram tombadas.

Diferentes diretores do MHN conclamaram junto às autoridades o seu tombamento, sem sucesso. Na década de 1970, após diversas justificativas e a reforma de recuperação, a fachada principal foi tombada. Entretanto, o restante dos mais de 20 mil metros quadrados construídos foi considerado inapropriado, por não manter o traçado original da arquitetura colonial. Um lamentável equívoco, que colocou em risco a integridade da edificação e das coleções.

Na década 1990 teve início uma nova investida visando o tombamento da Instituição. Novos aliados se juntaram nesse esforço, que contou com a importante colaboração do historiador Adler Homero Fonseca de Castro e da museóloga Glaucia Cortes Abreu para a elaboração do relatório e da defesa do também historiador Arno Wheling. Assim, o Conselho do Iphan, em assembleia, aprovou o tombamento do Museu Histórico Nacional no dia 19 de abril de 2001, incluindo toda a sua coleção. O anuário que ora lançamos conta com artigos cujas temáticas mostram a pluralidade de estudos e abordagens sobre os museus e as coleções. Recebemos artigos de pesquisadores renomados, mas também de novos pesquisadores, estudantes de graduação e pós-graduação, que comprovam o dinamismo e a renovação por que o campo dos museus e do patrimônio passa. A partir deste volume, contamos com um corpo maior de pareceristas, o que tornou mais abrangente e ágil a avaliação dos artigos submetidos aos nossos editores. Além de permitir mais transparência e objetividade na divulgação científica promovida pelos AMHN.

Nas vésperas do seu nonagésimo aniversário o Museu Histórico Nacional continua ainda mais jovem, renovando-se sem, contudo, deixar de refletir sobre sua própria tradição. Acreditamos que a pesquisa científica no campo dos museus e do patrimônio, e sua publicação é um dos caminhos dessa reflexão. Boa leitura a todos.

1º DOSSIÊ

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

PERSPECTIVAS TEÓRICAS SOBRE MUSEUS, PATRIMÔNIOS E COLEÇÕES

A identidade ainda será a espinha dorsal dos museus?

Questões sobre o uso e o abuso da memória

O rapto das Musas: apropriações do mundo clássico na invenção dos museus

Entre o sagrado e o profano: práticas museológicas de iniciativa eclesiástica

História da arquitetura e preservação do patrimônio: diálogos

A identidade ainda será a
espinha dorsal dos museus?
Questões sobre o uso e o
abuso da memória

Francisco Régis Lopes Ramos*

RESUMO

A identidade ainda será a espinha dorsal dos museus? Questões sobre o uso e o abuso da memória

Com base no atual debate sobre as relações entre história e memória, o artigo analisa a abrangência das demandas em torno do “direito à memória”, destacando os modos pelos quais os usos do passado ganham legitimidades no mundo contemporâneo, com destaque para o espaço museológico. É salientada a atual reflexão sobre o papel da teoria da história diante dos “lugares de memória”, com ênfase para os desafios do ensino de história.

PALAVRAS-CHAVE

Museu, memória, diversidade cultural, ensino de história.

ABSTRACT

Is identity still the spinal column of museums? Questions about the use and abuse of memory

Based on the current debate about the relationship between history and memory, the article analyzes the scope of claims about the ‘right to memory,’ highlighting ways in which the uses of the past gain legitimacy in the contemporary world, especially the museological space. The current debate about the role of the theory of history in relation to ‘places of memory’ is analyzed, with challenges for the teaching of history being emphasized.

KEYWORDS

Museum, Memory, Cultural Diversity, Teaching History.

Introdução

O título, desde já esclareço, foi inspirado no texto que Le Goff publicou em 1971, na *Historical Studies Today*: “A História política continua a ser a espinha dorsal da história?”¹ Sua preocupação era com o poder de sobrevivência da velha história política, cronológica e teleológica e, sobretudo, com as dificuldades para se fazer circular o debate a respeito de novas propostas sobre o estudo do mundo político. Daí, não parece descabida a adaptação da pergunta para o intuito aqui constituído, que é uma abordagem a respeito do confronto entre a persistência da noção de identidade e os novos desafios da teoria da história diante dos museus.

Por outro lado, o subtítulo vem do livro de Moisés Finley *Uso e abuso da história*, que por sua vez já guarda relação com um texto de Nietzsche, como bem reconhece o próprio Finley em seu prefácio de 1974. Vale a pena citá-lo, na medida em que o seu posicionamento também orientou o que aqui procurei discutir.

Apesar da diversidade dos temas considerados nestes doze ensaios, todos têm uma preocupação em comum: o lugar (ou usos) do passado, tanto na sociedade científica quanto na vida cultural, passada e presente, e ainda no campo mais restrito da política e da discussão política. A semelhança entre o título de meu segundo ensaio e *Considerações Extemporâneas*, de Nietzsche, não é casual. Embora nem minha linguagem nem meu pensamento sejam nietzscheanos, concordo – e acho

* Professor do Departamento de História da UFC, coordenador do Programa de Pós-Graduação em História da UFC e diretor do NUDOC (Núcleo de Documentação Cultural da UFC). de Lisboa, 2007.

importante demonstrar – que o que ele chamou de “história monumental” transforma-se rapidamente em “ficção mítica”; que sem o método do “estudo das antiguidades” e o método “crítico” para estudar o passado, “o próprio passado está sujeito a erros” e a história, então, “aniquila e degrada a vida.”²

Ainda a respeito da composição do título, mas não somente sobre isso, não poderia deixar de mencionar que um recente artigo de Fernando Catroga deve ser incluído aqui na qualidade de base teórica, no sentido de indagar sobre a persistência de certas tradições epistemológicas, que continuam a desafiar as renovações. Refiro-me ao seu texto “Será ainda a história a mestra da vida?”³ Pergunta que, sem dúvida, está em sintonia com a que aqui se coloca “A identidade ainda será a espinha dorsal do museu?”, como tentarei evidenciar no decorrer dos argumentos.

Como utilizar o passado: entre a memória e a história

Se o passado nos chega deformado, o presente deságua em nossas vidas de forma incompleta. Alguns vivem isso como um drama. E partem em corrida nervosa à procura daquilo que chamam a nossa identidade. [...] Outros acreditam que a afirmação de sua identidade nasce da negação da identidade dos outros. O certo é que a afirmação do que somos está baseada em inúmeros equívocos.⁴

Em seu mais recente livro traduzido para o português, Chartier faz um balanço sobre algumas questões que, nas últimas décadas, apareceram, muitas vezes, sob o clichê “crise da história”. Como não poderia deixar de ser, há um tópico a respeito das diferenças entre história e memória. Enquanto a memória é tratada como produção vinculada às demandas existenciais das comunidades, a história é inscrita na ordem de uma reflexão crítica “universalmente aceitável”.⁵

Em seu parecer, as distâncias entre história e memória foram medidas com maior clareza com a publicação do livro de Paul Ricoeur *A história, a memória e o esquecimento*. De fato, essa é uma obra de referência, destinada

a permanecer por muito tempo no ranking das notas de rodapé. Por outro lado, não deixa de ser significativo perguntar-se sobre a eleição desse divisor de águas. Antes de Ricoeur, a distinção entre história e memória já havia sido posta e repostada, como se percebe, por exemplo, na abordagem de Pierre Nora.

Suspeita diante da história, a memória é tratada por Nora como objeto de estudo. É por isso que ele adverte: “não se celebra mais a nação, mas se estudam suas celebrações”.⁶ Os “lugares de memória” existem porque, no mundo contemporâneo, não há mais a rede mnemônica que havia nas sociedades tradicionais. Sem essa memória vivida no cotidiano, os processos de modernização criaram lugares para lembrar, já que o próprio existir em sociedade não carregava mais a potência da recordação coletiva e compartilhada. Daí o excesso recordativo, identificado como característica de um mundo fragmentado, perdido e em busca de um sentido para o tempo. Os “lugares de memória” são, portanto, “rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza”.⁷ No Brasil, como em outras partes do mundo, o termo fez sucesso e passou a ser usado não mais como recurso teórico, mas como solução conceitual para explicar museus, monumentos, arquivos, comemorações. Ora, nem é preciso dizer que a potência analítica da proposta entrou em declínio, na medida em que passou a frequentar explicações institucionais de variadas maneiras. Ignorou-se que Nora não pretendia criar uma teoria universal.

De qualquer modo, salta aos olhos a segurança de Chartier quando proclama a independência da história. Isso, ao meu ver, não vem apenas por um suposto aperfeiçoamento de técnicas ou teorias, mas através de tensões constituídas pelo lugar que o termo memória vem ocupando no mundo contemporâneo. A “defesa da memória” assumiu proporções tão inesperadas que o tema passou a ser tratado de outra maneira. Tornou-se tarefa da teoria da história “desnaturalizar” o valor positivo da memória, não simplesmente como reação de um corporativismo disciplinar, mas para estudar as vias através das quais foram se constituindo certas necessidades ou certas demandas que passaram a se apresentar na qualidade de valores imprescindíveis.

Chartier avalia que a nossa conexão com o passado “está ameaçada pela forte tentação de criar histórias imaginadas ou imaginárias...”. Daí vem a necessidade de estabelecer a reflexão sobre as condições que dão à escrita da história um poder de estruturar explicações e “representações” em

torno da “realidade que foi”: “... essa reflexão participa do longo processo de emancipação da história com respeito à memória e com respeito à fábula, também verossímil”.⁸

“A necessidade de afirmação ou de justificação de identidades construídas ou reconstruídas, e que não são todas nacionais, costuma inspirar uma reescrita do passado que deforma, esquece ou oculta as contribuições do saber histórico controlado.”⁹ Controlado, nesse sentido, significa metodicamente pesquisado, com base em discussões teoricamente orientadas e debates sobre a ética dos que produzem saberes sobre o pretérito. Mas não é proposta apenas lançar a história contra a memória. O que se quer passa por uma postura bem mais complexa diante do desvio mnemônico realizado como parte integrante de muitos movimentos sociais: “Esse desvio, impulsionado por reivindicações frequentemente muito legítimas, justifica totalmente a reflexão epistemológica em torno de critérios de validação aplicáveis à ‘operação historiográfica’ em seus diferentes momentos”.¹⁰

A referência ao termo “operação historiográfica” tem, nesse sentido, um valor central. Há, em toda obra de Chartier, uma declarada filiação a Michel de Certeau, uma apropriação rigorosa e, ao mesmo tempo, afetiva, em um movimento criativo e propositivo. Não se pode dizer o mesmo sobre a obra de Paul Ricoeur, mas a respeito de seu livro, há pouco citado, a situação assemelha-se: Certeau emerge como base confiável para se pensar as tramas envolvidas na escrita da história. Refiro-me a isso de maneira mais detalhada porque é em Certeau, penso eu, que a teoria da história encontrou mais força para se tornar passível de investidas historiográficas, tornando-se, também, objeto de crítica.

Seria uma tarefa longa inventariar as posições que, nas últimas décadas, fazem essas fronteiras entre história e memória, com argumentos mais ou menos semelhantes. Cito, apenas como exemplo, Jean-Pierre Rioux, em seu texto sobre a moda da “emoção patrimonial”, que dá existência ao “self-service da celebração”:

É verdade que a memória sempre foi imperiosa e provocadora. Mas hoje ela desnuda e trespassa mais do que nunca. Causa também arrepios, jogando alternadamente com a nostalgia e a inquietação. Os Gregos haviam-no pressentido: a pequena Clio, filha de Mnemósina e

de Zeus, distrairá os deuses e conviverá com os poetas. O seu sopro, dizia Hesíodo, há de afagar para sempre os mortais, anunciando-lhes “o que será e o que foi”.¹¹

Seguindo a argumentação de Pierre Nora, Rioux tenta mostrar que, apesar da rede de seduções, não há união possível entre os procedimentos do saber histórico e a produção social das memórias: “colocar esta incompatibilidade de humor entre filha e mãe, entre Clio e Mnemósina, é um primeiro dever para o historiador”.¹²

O livro de Beatriz Sarlo *Tempo Passado*, inexplicavelmente ausente da bibliografia de Chartier, é certamente uma leitura que tem lastro e abertura para nutrir a renovação dos debates. Sua argumentação gira em torno do perigo que reside na supervalorização de relatos dos oprimidos por ditaduras recentes. E o que estaria em perigo? A própria história, em seu intuito de fazer pensar historicamente. Logo se vê que esse é um livro corajoso, sobretudo porque mexe em algo demasiadamente delicado: a memória dos torturados. Seu destemor concentra-se precisamente em afirmar que a história é um conhecimento necessário e indispensável. A autora não faz concessões às conveniências das políticas acadêmicas: “o espaço de liberdade intelectual se defende até mesmo diante das melhores intenções”.¹³ O olhar é certo e o alvo é o clã dos intelectuais. Como pensadora atuante, ela sabe que a sobrevivência da intelectualidade nos dias atuais passa pelo exercício de cortar a própria carne.

Não há, portanto, separação entre produção de saber e lugar onde se produz. O lugar da história hoje, penso eu, está em situação inconciliável com a memória. Nesse sentido, é preciso saber que “não há equivalência entre o direito de lembrar e a afirmação de uma verdade da lembrança; tampouco o dever de memória obriga a aceitar essa equivalência”.¹⁴ Ora, há nessa observação de Beatriz Sarlo uma crítica à volta do valor absoluto do documento. Documento que, nesse enraizamento ontológico da memória, aparece não somente como uma fonte autêntica, mas como o próprio conhecimento. Ou pior: passa a funcionar na qualidade de critério da autenticidade a respeito do pretérito. Em outros termos, aquilo que deveria ser objeto de interpretação histórica transforma-se no próprio ato de conhecer, como se o passado fosse algo revelado.

A partir da diferença entre o individual e o específico (Paul Ricoeur), Beatriz Sarlo adverte sobre “o primado do detalhe”, que costuma ser manipulado como fonte de “credibilidade da narrativa”. Assim, caberia ao juízo crítico o trabalho com o específico e não propriamente com indivíduos (ou grupos), supostamente portadores do inquestionável: “O específico histórico é o que pode compor a intriga, não como simples detalhe verossímil, mas como traço significativo; não é uma expansão descritiva da intriga, mas um elemento constitutivo submetido à lógica”.¹⁵

Os museus, nesse caso, tornar-se-iam lugares de ensino de história na medida em que a memória fosse tratada como fonte de conhecimento e não simplesmente como algo já conhecido. É claro que não dá para eliminar a memória, isso seria como esvaziar o ser humano, tirar-lhe a sua condição de ser cultural. Também não dá, como ressalta Fernando Catroga, para desligar todos os fios entre memória e história, assim como é impossível entender que a história está livre das armadilhas mnemônicas.¹⁶ Mas, se um museu pretende ser educativo, necessariamente deve existir o cultivo da crítica historicamente fundamentada. Afinal, não se trata apenas de promover o reconhecimento, mas o próprio conhecimento, que incomoda na medida em que conhecer não é confirmar o que se sabe.

Tempo Passado, explica Beatriz Sarlo, inspira-se em uma observação de Susan Sontag: “Talvez se atribua valor demais à memória e valor insuficiente ao pensamento”. Mas, nada é tão simples assim. Ao concluir que “é mais importante entender do que lembrar”, a autora adverte que, para entender, “é preciso lembrar”.¹⁷ No final das contas, está se compondo não uma condenação à memória, mas uma reflexão sobre a defesa da memória, aquela defesa que só sabe se defender, sobre a qual não se pode exercer o pensamento e através da qual o poder repressivo exerce controle, nas instituições ou nas relações cotidianas.

Nessa mesma direção, não se deve confundir tema de estudo com defesa de um tema. Pensar que estudar os índios é defender os índios é a mesma coisa que imaginar que estudar o nazismo é defender o nazismo. Aliás, nunca é demais repetir que a qualidade de uma pesquisa não se mensura pelo tema e sim pela articulação entre problema, teoria, métodos e fontes. Articulação, vale destacar, que se torna densa na medida em que é criadora e criatura da reflexão crítica, feita na liberdade e para a liberdade de se pensar sobre

as relações entre passado, presente e futuro. Essas noções, tão elementares para quem pesquisa com critérios e compromisso com o saber, precisam ser evidenciadas não somente no ato de pesquisar, mas também quando são observadas as maneiras pelas quais as políticas públicas partem em defesa do dito “patrimônio histórico” ou de outras categorias naturalizadas pela repetição das assessorias de imprensa.

Sendo assim, o debate sobre o conhecimento da história, em salas de aula ou em museus, não deveria amenizar a diferença entre história e memória. Mesmo com as muitas semelhanças, uma não se confunde com a outra. O conhecimento histórico pressupõe um trabalho teoricamente orientado e constantemente submetido a critérios publicamente discutidos e constantemente passíveis de crítica e autocritica. A memória é algo muito mais abrangente, vincula-se ao modo pelo qual as culturas fazem relações entre passado, presente e futuro. Enquanto a história criou o hábito de pensar sobre suas fontes e suas considerações, a memória encarrega-se de lembrar, com a crença de trazer ao presente o que se passou ou ainda se passa, a partir de certos valores que podem, ou não, reivindicar validade universal. A história, sobretudo nas últimas décadas, trata a memória como objeto de estudo, como fonte para reflexões sobre o modo pelo qual as sociedades lembram, como documento sobre o papel das recordações nas várias dimensões da vida cotidiana, como a religião, a política, a família, a festa etc. O contrário não se dá, ou seja, a memória não estuda a história, assim como a saúde não estuda a medicina. Desse modo, cabe perguntar sobre as responsabilidades da história diante da memória.

Transformada em bandeira de luta, em salas de aula e nas chamadas “instituições culturais”, a atual “defesa da memória” vem gerando uma confusão que deve ser melhor discutida. Refiro-me à volta de narrativas que identificam o passado com a “testemunha”, com base na própria legitimidade da memória. Urge, então, o debate sobre a chamada “diversidade da memória”, que, em princípio, não tem (ou não deveria ter) relação de semelhança com escrita da história. Depois do século XX, pelo menos uma conclusão parece ser mais ou menos consensual entre os teóricos: a história não é escrita com o intuito de exhibir as variações mnemônicas e sim no vínculo inegociável com problematizações sobre as relações que o presente estabelece com o passado, incluindo aí as maneiras de lembrar socialmente compartilhadas, em jogos de acordos e disputas.

O tempo mudou, mudando também a contagem do tempo. Nas últimas décadas, e por muitos meios, “identidade”, “memória” e “etnia” transformaram-se em palavras de ordem. Repito: de ordem. O que antes parecia ser em benefício da reflexão historicamente fundamentada vem se transformando, muitas vezes, em selo de qualidade para projetos oficiais (ou alternativos) supostamente participativos. O passado passa a ser “resgatado” para servir de alimento aos movimentos de “reconstrução de identidades” e “valorização étnica”.

E, sobre isso, os Parâmetros Curriculares Nacionais de História têm motivado uma prática pedagógica que ainda não conseguiu se livrar de antigos estereótipos, sobretudo no que se refere às confusões entre defesa da memória e defesa da história. Cito, então, um trecho do PCN para o Ensino Médio, que tem gerado repercussões didáticas explicitamente hesitantes a respeito do caráter crítico da escrita da história diante dos documentos:

Um compromisso fundamental da História encontra-se na sua relação com a Memória, livrando as novas gerações da “amnésia social” que compromete a constituição de suas identidades individuais e coletivas.

O direito à memória faz parte da cidadania cultural e revela a necessidade de debates sobre o conceito de preservação das obras humanas. A constituição do Patrimônio Cultural e sua importância para a formação de uma memória social e nacional sem exclusões e discriminações é uma abordagem necessária a ser realizada com os educandos, situando-os nos “lugares de memória”, construídos pela sociedade e pelos poderes constituídos, que estabelecem o que deve ser preservado e lembrado e o que deve ser silenciado e “esquecido”.¹⁸

Há aí uma ambiguidade: o ensino de história deve livrar as novas gerações da “amnésia social” e, ao mesmo tempo, deve tratar os “lugares de memória” no sentido crítico. Em geral, o que se vê é a escolha do professor pela primeira opção. O que prevalece é o direito à memória e não o direito à história. Ou melhor: o que predomina é a confusão entre esses direitos, transformando a história em acúmulo de memória ou dando à memória a qualidade de história verdadeira.

Usos e abusos da identidade

Fomos empurrados para definir aquilo que se chamam 'identidades'. Deram-nos para isso um espelho viciado. Só parece refletir a 'nossa' imagem porque o nosso olhar foi educado a identificarmo-nos de uma certa maneira. [...] Onde deveríamos ver dinâmicas vislumbramos essências, onde deveríamos descobrir processo apenas notamos imobilidade.¹⁹

A defesa de identidade pressupõe a defesa do passado. Quando um grupo de pessoas se define em um espaço cultural com fronteiras definidas, há necessariamente requerentes de acontecimentos fundadores e de determinados jogos de continuidade. O passado é assediado e funciona como deferimento para as lutas do presente, legitimando-as de uma maneira radical, porque o termo "história" assume a condição de sentido do tempo, que se realiza nas pessoas, mas está para além delas, na medida em que evidencia uma ordem transcendental.

Jay Winter, em suas investidas em torno dos usos contemporâneos da recordação, conclui que "a criação e a disseminação de narrativas sobre o passado surgem de e expressam políticas de identidade". Como exemplo, ele cita o Memorial Nacional do Holocausto no Mall de Washington, feito para expressar o "orgulho judeu-americano": "o museu expressa uma história sem medida em uma gramática que vive em um hífen, o hífen da política-étnica". O sucesso foi e é estrondoso, chamando grande e variada quantidade de visitantes. O efeito de uma estrutura cuidadosamente montada, conforme Winter, não é de pouca monta: "[...] nos inscreve desde o começo em uma família de enlutados, que, entre outras coisas, é uma família judia". E o apelo para o público não é de menor proporção: "Orgulho e tristeza étnicos estão presentes lá em partes iguais".²⁰

O caso citado por Winter é particular, mas também é indício de um movimento mais geral de valorização da memória e pode servir para inspirar estudos sobre situações diferenciadas. Assim, vale questionar a respeito do modo pelo qual as recordações fazem parte da construção de identidades e, portanto, da diversidade cultural convocada na qualidade de "direitos culturais", que não podem ser entendidos simplesmente como o direito de ser diferente.

É por isso que Alain Touraine adverte que os direitos culturais não devem ser considerados como uma extensão dos direitos políticos. Enquanto os direitos políticos são concedidos a todos os cidadãos, os direitos culturais protegem populações específicas: “É o caso dos muçulmanos, que exigem o direito de fazer o ramadã; é também o caso dos gays e lésbicas, que reclamam o direito de casar”. Não se trata, simplesmente, do “direito de ser como os outros”. O que se reivindica é a possibilidade de “ser outro”. O multiculturalismo entra em colisão com o universalismo abstrato das Luzes. Além de visar à proteção da diversidade, afirma que “cada um, individual ou coletivamente, pode construir condições de vida e transformar a vida social em função de sua maneira de harmonizar os princípios gerais da modernização com as ‘identidades’ particulares”. O “direito à diferença”, segundo Alain Touraine, é um termo incompleto e mesmo perigoso, pois a “diferença cultural” não pode ser vista de maneira isolada na medida em que se relaciona com uma economia cada vez mais mundializada. Assim pensado, o multiculturalismo “exclui a ideia de que a modernidade reina acima de todos os atores sociais, e igualmente a de que uma única cultura seria capaz de responder às exigências da modernidade”.²¹

Se, por um lado, a própria afirmação cultural se institucionaliza e se legitima como resistência aos sistemas opressivos, não se pode negligenciar, por outro lado, o exercício de análise sobre a proliferação da intolerância e dos preconceitos que nascem e crescem exatamente no chão adubado pelo “direito à diferença”. Conflitos no presente, nessa perspectiva, não são somente do presente, porque estão calcados em direitos supostamente adquiridos em dívidas que se acumulam no tempo. O re-sentimento alimentado pela memória passa a impedir o re-pensar sobre a convivência.

Como bem ressalta Teixeira Coelho, a tão falada “busca das raízes” foi e é uma “operação que sempre cobrou seus tributos em sangue”. Mas não é fácil cultivar o debate sobre as muitas desigualdades e as várias injustiças cometidas em nome de certas “identidades”. Como era de se esperar, essa via de questionamento “não é uma ideia nada oportuna para o ideólogo de partido que deve gerar chavões cuja finalidade primeira é ajudar seu grupo a conquistar o poder e, uma vez no poder, ali se perpetuar”.²²

Por outro lado, mas nessa mesma direção de crítica à ontologia da identidade, David Rieff chega a dizer que a liberdade do multiculturalismo,

defendida pelos acadêmicos e pelas “ONGs”, acabou incentivando o “multiculturalismo do mercado”. A demanda pelo consumo diferenciado ficou “cada vez mais ansiosa por deixar entrar mulheres, negros, gays e outros grupos marginalizados”. Yúdice conclui, com muita pertinência, que é esvaziado o sentido contestatário do multiculturalismo na medida em que “o capitalismo lucra com as novas mercadorias da diversidade”.²³

O historiador da economia britânica, Alan Milward, que atualmente ensina em Florença, apontou para os ecos materiais dessas duas palavras culturais: “herança” e “patrimônio”. [...] A transformação da memória em mercadoria valeu a pena, houve um enorme “boom” de consumo do passado em filmes, livros, artigos e, mais recentemente, na internet e na televisão. Há toda uma indústria dedicada a “exibições de grande impacto” em museus, cujos visitantes parecem responder cada vez mais a shows espetaculares. História vende especialmente bem como biografia, ou como autobiografia, ou, nas palavras de Milward (e de Pierre Nora): como história do ego.²⁴

Nada garante que as boas intenções do multiculturalismo permanecem no decorrer do percurso, como alerta Alain Touraine: “acontece que os movimentos sociais se degradam até se transformarem no contrário deles mesmos”. Afirmações de crítica à violência contra certas minorias descambam para a violência contra outras minorias, que passam a ser consideradas como heréticas:

Quando o movimento de libertação nacional se transforma em nacionalismo, quando a luta de classe se reduz a um corporativismo, quando o feminismo se limita à supressão das desigualdades entre homens e mulheres deixam de ser movimentos sociais e sucumbem à obsessão da identidade.²⁵

Se a “defesa da memória” anda sempre de mãos dadas com a “defesa da identidade”, caberia, então, propor estudos (públicos e independentes) sobre as “defesas da memória”; quer dizer, uma linha de pesquisa preocupada com

história das muitas formas de lutar pelo passado no decorrer do tempo. Estaria em pauta o estudo em torno das apropriações do pretérito na constituição das identidades. Obviamente, o desempenho do conhecimento historicamente fundamentado não se faria nas campanhas de pacificação, nem nas convocações de guerra. O importante seria fornecer meios através dos quais as lembranças fossem inseridas em um campo de pensamento apto a entender a própria construção histórica das tensões socialmente constituídas. Nessa linha de raciocínio, teríamos uma compreensão mais ampla sobre aquilo que os “gestores da cultura” vêm chamando de “defesa de memórias das minorias”.

O saber da história na atualidade, com sua precariedade conclusiva e sua vocação para a interdisciplinaridade, pode dar alguma contribuição a esse debate na medida em que a memória passe a ser tratada como manifestação de indivíduos ou grupos que se fazem em tensões sociais, com interesses que nem sempre são explicitados. Assim, a memória perde sua redoma de sacralidade e começa a integrar o campo de investigações sobre as mudanças e permanências das sociedades. Além disso, a memória torna-se passível de ser avaliada, não em tom jurídico ou laudatório, mas a partir de éticas publicamente explicitadas e valores que apontam para o campo do devir. Devir não como pagamento de dívida, nem dever do destino, mas campo possível, enredado em passados que poderiam ter sido e assumiram a condição de utopia. Nessa direção, Todorov lançou um desafio que não pode ser ignorado:

O passado poderá contribuir tanto para a constituição da identidade, individual ou coletiva, quanto para a formação de nossos valores, ideais, princípios – desde que aceitemos que estes últimos sejam submetidos ao exame da razão e à prova do debate, em vez de querer impô-los simplesmente porque eles são os nossos. [...] O passado pode alimentar nossos princípios de ação no presente; mas nem por isso nos revela o sentido desse presente. O racismo, a xenofobia, a exclusão que hoje atingem os outros não são idênticos àqueles de cinquenta, cem ou duzentos anos atrás, não têm nem as mesmas formas nem as mesmas vítimas. A sacralização do passado o priva de toda eficácia no presente; mas a assimilação pura e simples do passado ao presente nos deixa cegos diante dos dois, e por sua vez provoca

a injustiça. Pode parecer estreito o caminho entre sacralização e banalização do passado, entre servir ao próprio interesse e fazer exortações morais aos outros; e no entanto ele existe.²⁶

É ingenuidade acreditar que o passado tem como destino dirigir-se ao presente. A rigor, é o presente que insiste em se vincular a um suposto passado, que daria continuidades e diferenças em relação ao que se tem ou ao que se deveria ter. A identificação do esquecimento por aqueles que são assediados pelo desejo de lembrar é, portanto, a denúncia da memória que se vê sempre de maneira positiva e bem-vinda. O esquecimento esquecido (quer dizer, não percebido) é a transformação, a mudança, a presença do presente que se livra efetivamente do pretérito, não como ruptura radical, mas como movimento que cede espaço ao devir. O esquecimento denunciado, nessa lógica narrativa do cultivo mnemônico, é sempre o vilão, que também tem suas memórias, seus interesses em produzir o passado.

História e memória estão no mesmo terreno de construção de sentido para o tempo. Ambas são facas de dois gumes: cortam o presente e o futuro, ao mesmo tempo. A diferença estaria nos procedimentos que regem o uso dos cortes e nas maneiras de fazer as costuras. A memória, ao contrário da história, não pensa sobre si mesma de maneira sistemática, não aceita, em princípio, a memória dos outros, porque o direito a ter outras memórias já pressupõe, de alguma maneira, um exercício metódico que caracteriza a história. Mas a história não é simplesmente um saco de gatos. Também está longe de inventários da diversidade, das sínteses conciliatórias ou relativismos da charmosa preguiça que delinea a pós-modernidade.

A memória, sempre pronta para se defender de outras lembranças, faz parte da própria existência de indivíduos e grupos sociais, apresenta soluções de continuidade e rompimento, fundamentais em qualquer configuração cultural. A história não está livre dessas vinculações, é preciso reconhecer. Dependendo das filiações, há na escrita da história maior ou menor peso nas alianças com a memória, mas sempre emerge uma diferença, através da qual são estabelecidas as fronteiras: a missão da história está em apresentar problemas, não só como fundamento do próprio saber, mas como princípio ético de validação do ato de conhecer.

A saída, desse modo, não seria o esquecimento, ou simplesmente o acirramento dos combates mnemônicos, mas a história atenta a esse processo social e conflitivo dos modos pelos quais as recordações circulam ou deixam de circular. História e memória, nesse sentido, até podem ser amigas, mas nem tanto, nem por muito tempo, na medida em que possuem meios e fins que não combinam. Em seus apetites pelo passado, história e memória até sofrem a sedução da via conciliatória e não é raro encontrar essa diplomacia, mas, nesses acordos, o que se vê é a diluição das fronteiras e a conseqüente mistura que passa a justificar sem argumentar, que afirma a diferença sem afirmar o direito à igualdade. Não dá para ceder impunemente. As cooperações possuem preço, quase sempre escondido, como se preço não tivessem. Assim, nunca é demais ressaltar que o compromisso do saber histórico tem determinadas exigências, sem as quais o saber deixa de ser historicamente definido.

Enfim, o debate é longo, sobretudo porque é difícil admitir que, apesar de tantas mudanças, continua a valer o raciocínio discriminador, que procura saldar dívidas do passado com caridades no presente. Essa penitência mnemônica, com forte apelo sentimental, tem servido muito mais ao mercado da sociedade de consumo do que propriamente às transformações nas relações de dominação cultural.

A questão, sempre carente de mais diálogo, torna-se um desafio para a interpretação sobre as lutas sociais e os modos pelos quais a memória assume papel de destaque nas afirmações de grupos em disputa. Cito um caso, descrito e comentado pelo prof. Ulpiano Bezerra de Meneses, para mostrar a diferença entre colocar “a identidade como objetivo” ou fazê-la emergir como “objeto do museu”:

Há alguns anos, na gestão de Jaime Lerner como prefeito de Curitiba, projetou ele a criação de ‘portais étnicos’ (espaços, nas entradas da cidade, dedicados às diversas colônias de imigrantes que integram a população paranaense). Não conheço detalhes do projeto, pois fui apenas consultado de improviso, numa reunião de museólogos, sobre dificuldades que estavam surgindo no entendimento das diversas comunidades entre si. Após reuniões iniciais cheias de cordialidade e expectativas, logo entraram em ação os mecanismos de fronteiras e estabeleceu-se a Torre de Babel pela

valorização identitária, às custas da desqualificação uns dos outros. Em resposta à solicitação que me foi feita, respondi que o curso que o projeto havia tomado era previsível e que a única maneira de mudar o rumo era substituir a autorrepresentação narcisística que de si gerariam os poloneses, os ucranianos, os italianos, os portugueses etc. pela representação que cada comunidade fazia de seu alter ego, ou mesmo de seu “outro situacional”: por exemplo, os poloneses dos ucranianos e vice-versa, os italianos dos portugueses e vice-versa e entrecruzando os focos. Embora a receita fosse drástica, seria excepcional oportunidade de trazer à luz o que são, para que servem e como funcionam as identidades.²⁷

Nessa direção, o autor também cita o *Tower Museum*, na cidade de Derry, Irlanda do Norte. Diante de uma comunidade dividida (protestantes e católicos), o museu aberto em 1972 não teve como missão trazer a paz e sim “prover as comunidades daquilo de que elas não dispunham: distância para ver o quadro todo das experiências vividas”. Não foi trilhado o caminho da preguiça mental que geralmente ronda as exposições e, no final das contas, foram constituídos instrumentos de diálogo. Não foi fácil, porque a experiência exigia pesquisa e segurança teórica: “A exposição *Divided history, divided city* (1995) foi uma iniciativa honesta e corajosa, que permitiu expor [...] a história mitificada de ambos os adversários, registrando versões alternativas e permitindo comparação e análise”. O resultado não poderia ser mais alvissareiro: “[...] provocou muita discussão, mas não foi rejeitada por nenhuma das comunidades em contenda”.²⁸

Atualmente, os grupos classificados de “minorias”, que buscam delimitar fronteiras a partir dos diferentes pretéritos, estão exercitando determinadas maneiras de construir sentido para a vida e para a luta pela vida, mas o próprio conceito de “minorias” pode levar ao jogo perverso da “maioria”. Assim, a memória assume o tom bélico de autoafirmação e, ao mesmo tempo, de negação autoritária de tudo o que compromete aquilo que se afirma. O movimento a favor da diferença descamba para uma cruzada contra a igualdade. Ora, “ser igual” se definiria, em plano ideal, em dar a cada um, de maneira igualitária, o direito de ser diferente, na medida em que a distinção não se transformasse em rebaixamento de ninguém.

A saída do multiculturalismo: além da memória, mas aquém da história

África tem sido sujeita a sucessivos processos de essencialização e folclorização, e muito daquilo que se proclama como autenticamente africano resulta de invenções feitas fora do continente. Os escritores africanos sofreram durante décadas a chamada prova de autenticidade: pedia-se que os seus textos traduzissem aquilo que se entendia como sua verdadeira etnicidade. Os jovens autores africanos estão-se libertando da ‘africanidade’. Eles são o que são sem que necessitem de proclamação. Os escritores africanos desejam ser tão universais como qualquer outro escritor do mundo. ²⁹

O multiculturalismo pressupõe o multimemorialismo. Muitas memórias para a afirmação de muitas culturas, na medida em que as lembranças convocam legitimidades no decorrer do tempo. Assim, afirma-se, de algum modo, alguma continuidade: se é mais ou menos aquilo que os ancestrais já foram e não deixaram de ser, porque deixaram descendentes. A memória, nesse sentido, vive de acreditar em heranças, veladas ou reveladas. É assim que o presente se vê ligado ao passado. Sem passado, é como se a cultura não tivesse força para se afirmar diante das outras. Por outro lado, as culturas querem exatamente romper com o passado, denunciando-o e afastando-o como formas de estabelecer relações justas e em pé de igualdade.

É assim que movimentos indígenas querem, ao mesmo tempo, romper com o passado de massacres e recuperar o passado dos costumes massacrados. Não é linear o que se quer do pretérito. Ora emergem herdeiros convictos, apesar da falta de testamentos. Ora se insurgem herdeiros que se deserdam, mesmo com os pais ainda vivos. Na construção das “identidades”, os usos do passado são absolutamente necessários, mas não se fazem em linha reta.

Pascal Bruckner^{xxx} adverte, nesse sentido, que o tão falado “dever da memória” não pode ficar somente no reclamar de vítimas e argumentos judiciais, acompanhado por uma querela sem fim entre os descendentes dos descendentes. Não esquecer nunca, isso seria perpetuar ressentimentos e alimentar novos sofrimentos, sobretudo na pele dos que já sofreram. A

memória, além de se dirigir ao passado, deveria fazer alianças com um futuro diferente. Livre do re-sentimento e, portanto, livre para re-pensar. Disponível para re-avaliar os critérios que orientaram as denúncias, os julgamentos, as réplicas, as trélicas, as culpas e as punições.

Comprometer-se com a circulação da crítica da história deveria ser a tarefa dos herdeiros de catástrofes traumáticas, como é o caso da escravidão ou dos regimes autoritários. Estaria no desafio de cada dia o instável e difícil equilíbrio entre afirmação e negação do passado. O dever da memória seria desvinculado do dever de penitência e o conhecimento sobre o passado passaria a ser responsabilidade (primordial, mas não isolada) do conhecimento histórico, que não se confunde com tribunais, mas não se desvincula de seu fundamento ético de anúncio e denúncia sobre os modos pelos quais os seres humanos se relacionam.

A melhor vitória sobre os exterminadores, torturadores, negreiros de ontem, é a coexistência, doravante possível, de populações, de etnias que os preconceitos, as mentalidades decretavam no passado incompatíveis, é o acesso dos antigos dominados à categoria de semelhantes, seu engajamento em uma aventura coletiva.³¹

Antes de “lugares de memória”, o que se precisa é da construção de “lugares de história”. Monumentos? Museus? Talvez não, mesmo com a boa vontade das muitas e variadas renovações. Talvez sim, se as manciras de indagar saírem de certas amarras. Carcemos de outras perguntas, como mostra Hugo Achugar: “Existe uma justiça do monumento? É possível uma justiça em nossas sociedades democráticas que dê conta da tensão entre esquecimento e memória?”³²

Caberia duvidar não só dos monumentos autoritários, mas da própria ação de dar a algo, a qualquer coisa, o sentido de materialidade memorável. É por isso que Achugar pergunta como seria “um monumento democrático”, ao mesmo tempo que se questiona “qual seria a memória não autoritária”: “É possível essa memória, esse monumento democrático? Democracia é sinônimo de consenso? É desejável o monumento consensual? Talvez, a pergunta chave seja: as democracias contemporâneas necessitam de monumentos?”³³

A luta pelas “memórias das minorias” seria, então, um nacionalismo em miniatura? Em certos casos, tudo indica que sim. E, em algumas situações, a defesa mnemônica tem se tornado tão autoritária quanto os nacionalismos em tamanho natural, de direita ou de esquerda. A situação, portanto, não é simples. Solicita intervenções urgentes, porém pacientes, em um longo trabalho de pesquisa sobre os movimentos de reivindicação que buscam no passado formas e desejos de luta do presente.

Sendo assim, a história dos negros, dos índios ou de outros grupos que no passado sofreram algum tipo de dominação ou massacre não deveria simplesmente ceder aos apelos da memória em seu desejo de “resgatar o passado”, dando-lhe o caráter estereotipado que elimina contradições e comparações. No Brasil, esse debate vem ganhando corpo e alma, mas ainda há uma considerável imprecisão teórica, inclusive nutrida pela própria lei que estabelece a obrigatoriedade do ensino de “História e Cultura Afro-Brasileira”.

Se fosse possível resumir a multiplicidade de desafios que o ensino de história enfrenta ao se sentir envolvido pelas seduções da memória, poder-se-ia afirmar que, apesar dos incalçáveis avanços promovidos pelos PCNs, permanece em voga a legitimidade autoritária do passado em função de uma liberdade messiânica do presente. Na aparente mudança a favor das diferenças, fica intacta a ideia do passado essencialmente autêntico, simplesmente à espera do resgate. A chamada “visão crítica” transforma-se em “crítica da visão”. Ao invés de problematizar o modo pelo qual “vemos” ou deixamos de “ver” os muitos indícios que o passado deixou ou destruiu, o papel do conhecimento se resume ao ato de criticar a “visão”, com o objetivo de encontrar o ângulo certo e a lente adequada.

Não se trata, portanto, de apenas inventariar contraposições entre história e memória. É preciso compreender que os usos do passado configuram-se em muitas dimensões da vida humana, por meio de carências e suprimentos variáveis no tempo e no espaço, dependendo dos modos pelos quais os poderes estabelecem táticas e estratégias de negociação. Se hoje se percebe a distinção entre história e memória, não se pode ignorar questionamentos sobre os motivos e os motes dessa necessidade que antes não havia, até porque as noções de passado, presente e futuro ajeitavam-se de outras maneiras. De qualquer modo, estão em pauta não somente os critérios do conhecimento, mas também o conhecimento dos critérios.

Não é fácil questionar os portadores de memória. Antes de tudo, a lembrança carrega consigo um forte recurso de legitimidade que afasta e nega outras possibilidades de narrar o passado. Exatamente por isso o desafio do saber histórico diante das construções mnemônicas carrega muitas dificuldades, tanto no campo dos procedimentos interpretativos, quanto na predisposição que transforma o ensino de história em “ensino de memória”. Como bem ressalta Durval Muniz, cabe ao historiador a trabalhosa tarefa de “violiar memórias e gestar a História”:

As memórias falam de outros apenas enquanto caminho para falar do próprio indivíduo; a História é trabalho de indivíduos que querem conhecer o outro, interpretá-lo. As memórias nascem de uma relação consigo mesmo; a História nasce de uma relação com o outro, com a alteridade. As memórias, portanto, constroem identidades; a História violenta identidades para descobri-las diferentes internamente.³¹

Se a história violenta a memória, fazendo aparecer diferenças, a identidade monolítica é questionada na medida em que a pesquisa histórica abre espaço para a interpretação das várias memórias. Não somente para evidenciar diversidades, mas também para perceber como essas diversidades funcionam, legitimam-se e produzem relações de poder em várias dimensões da vida. Assim, o desafio está em perceber que os particularismos das lutas de reivindicação da memória impedem visões comparativas e avaliações mais amplas e profundas no tempo e no espaço (recurso básico em qualquer procedimento investigativo da escrita de história).

A partir da análise de Durval Muniz, é plausível afirmar que o direito de “ser outro” aparece na interpretação, quer dizer, emerge no trabalho crítico para se compreender que as lembranças se constituem de tensões sociais, em situações vinculadas aos conflitos de valores e perspectivas. Ao labor do ensino de história não caberia, portanto, a aderência a uma causa específica das reivindicações mnemônicas, exatamente porque sua contribuição estaria na capacidade de propor conhecimento sobre a sociedade, explicitando questões e problemas que a sociedade, muitas vezes, não quer mostrar ou simplesmente não deseja saber.

Da diversidade à diferença, da diferença ao trânsito

Ao lado de uma língua que nos faça ser mundo, deve coexistir uma outra que nos faça sair do mundo. De um lado, um idioma que nos crie raiz e lugar. Do outro, um idioma que nos faça ser asa e viagem.³⁵

Não são à toa as epígrafes que aqui são inseridas, todas retiradas da obra do escritor Mia Couto. Formam, em certa medida, um texto paralelo, em diálogo com os argumentos que procuro costurar. Mais especificamente em confluência com o que proponho como debate, destaco a posição de Mia Couto em torno da língua nos territórios africanos. Ele não nega, evidentemente, que os escritores enfrentam um “drama linguístico”, decorrente da violência colonizadora que retalhou o território em nações e tentou padronizar tudo a partir das línguas europeias. O que ele nega é a exclusividade desse drama. “A verdade, meus amigos, é que nenhum escritor tem ao seu dispor uma língua já feita”, observa Mia Couto.³⁶ Então, é sempre preciso criar e recriar, configurar e reconfigurar. Mas seu raciocínio não para por aí, porque tal falta de acabamento, universal e não somente africana, não é apenas uma característica da literatura, porque tem sido o próprio alimento de todas as artes, sua razão mais profunda de existir.

Além disso, há um aspecto político, que Mia Couto expõe a partir da constatação do sociólogo indiano André Béteille: “Conhecer uma língua nos torna humanos; sentirmo-nos à vontade em mais que uma língua nos torna civilizados”. “Se isto é verdade”, conclui Mia Couto, “os africanos – secularmente apontados como os não-civilizados – poderão estar mais disponíveis para a modernidade do que eles próprios pensam”. O porquê dessa disponibilidade é simples quando se constata que quase todos os africanos dominam mais de uma língua africana e, para completar, sabem alguma língua europeia. Assim, o que normalmente é tido na categoria de problemático pode se transmutar em potência do devir: “porque a nossa habilidade de políglotas nos pode conferir, a nós africanos, um passaporte para algo que hoje se tornou perigosamente raro: a viagem entre identidades diversas”.³⁷

Também partindo desse tipo de elogio ao verbo viajar, a filosofia de Michel Serres entra em uma especial sintonia com a ficção de Mia Couto.

Ao conceder uma entrevista na casa de Júlio Verne, Michel Serres explica que essa é uma casa peculiar, quando comparada com as habitações de outros intelectuais: “Proust habita sua intimidade, Rousseau depara com sua interioridade, enquanto o *habitat* de Júlio Verne se estende para o exterior do mundo”. Assim, a noção de fronteira passa a ser outra: “nômade, Júlio Verne ensina a viajar para que a humanidade construa a sua casa primordial e global: o planeta”.³⁸ O racismo seria exatamente a perda do desejo de viajar. Desejo que é abafado pela “paixão da pertença”, uma espécie de epidemia que se assemelha ao corporativismo, mas ainda mais poderosa e trágica, até porque tem sido “pouco descrita”.³⁹ Nesse raciocínio, o racismo consiste em tratar uma pessoa (ou tratar a si mesmo) somente a partir de uma das suas pertencas: negro, índio, católico, judeu, brasileiro, macho...

“O racismo define-se muito simplesmente”, adverte Michel Serres. Trata-se, no final das contas, de uma confusão entre a pertença e a identidade: “dizer identidade masculina ou nacional equivale a confundir uma categoria e uma pessoa ou a reduzir o individual ao coletivo”. Quer dizer, o racismo é um “erro de lógica, construtor de um clã local” e formador de “um grupo de pressão”.⁴⁰

Viagem no espaço para um saber mais aberto ao outro, mas também viagem no próprio saber, que alimentaria a existência de um mundo mais transitável e, portanto, menos intransigente. Disso, Michel Serres e Mia Couto não têm a menor dúvida. E até pode-se dizer que isso tem sido a bandeira que eles fazem tremular. Não uma bandeira branca, cor que sintetiza as outras e convoca o consenso, e sim uma bandeira de retalhos costurados. Nem sempre a mesma bandeira, mas sempre brincado com os limites, para fazê-los existir sem a velha necessidade da alfândega e do policiamento. A vida do filósofo e a vida do escritor parecem, nesse sentido, formar uma outra obra, na verdade impossível de ser escrita, mas que não se desvia do que eles escrevem.

Filósofo reconhecido, o francês Michel Serres não se cansa de dizer que sua formação básica foi em matemática, acompanhada por prolongadas experiências no transporte náutico, no alpinismo e um constante esforço para interagir com a física e a química. Ficcionalista igualmente reconhecido, o moçambicano Mia Couto diz que sua primeira profissão foi de biólogo, que ele não abandonou nem pretende abandonar, porque ele não admite para si

a ideia de ser apenas escritor. Sua literatura e seu projeto político interagem. Sobre isso, faço uma citação particularmente esclarecedora:

Os que estudam a evolução da nossa espécie sabem que não foi exatamente a inteligência que nos fez resistir à extinção. A glorificação do saber que se consagrou na forma como a nós mesmos nos designamos enquanto espécie traduz apenas uma parte da verdade.

A capacidade de produzir diversidade genética foi, sim, a característica humana que mais e melhor nos permitiu sobreviver. O sermos suficientemente diferentes entre nós mesmos (e as diferenças de uma para outra geração) ofereceu à evolução um leque de escolhas genéticas e produziu respostas adaptativas suficientemente diversas para que a Vida pudesse sempre escolher. [...]

Essa habilidade em produzir diversidade, esse é o segredo da nossa vitalidade e das nossas artes de sobrevivência. Temos que saber manter essa capacidade – agora no plano cultural e civilizacional – para respondermos às novas ameaças que sobre todos nós pesam. As saídas que nos restam pedem-nos não o olhar do lince, mas o olho composto da mosca.⁴¹

Nesse mesmo sentido, Michel Serres adverte que a própria formação das disciplinas ditas científicas se vincula à cobrança das tarifas alfandegárias:

Fazemos história das ciências, história das religiões, história das literaturas etc. Isto significa que os proprietários da região história pilham, arrombam, invadindo os territórios vizinhos. Estes territórios são vistos do lugar dominante, reescritos na linguagem da história, passam sob suas categorias, que é o mesmo que dizer passar vergonha. Do mesmo modo, fazemos filosofia da história, das ciências, e por aí vai. O lugar e a linguagem dominantes deslocam-se. Fazemos linguística aplicada à filosofia, à história, às ciências etc. Novo deslocamento do saber, prejudgado como maior. Inversamente, fizemos filosofia das religiões, da antropologia ou da linguística religiosas, e a partir daí o quanto se queira. Pode-se reverter a flexão ou inverter a instância. Descobrir

uma dinâmica global do sagrado, em seguida discorrer daí sobre a história, ciências, línguas, e até mesmo psicologia, segundo as categorias da nova língua. Basta repartir o bloco cultural em lugares ou continentes para inventar, a partir desse recorte, genitivos que são os traços de uma hegemonia. Uma hora é Esparta, que a detém, outra hora é Atenas, em seguida Tebas. Ou a economia, ou a história, ou a língua, e por aí vai, o quanto se queira. É o conflito das faculdades. Ou o poder é tomado pela faculdade de teologia, ou então pela de filosofia, ou ainda pela de história. Não é pelo fato hoje em dia, de a presidência ser mantida pela história, que se passou a ter melhor conhecimento da cultura. Ela é simplesmente atravessada, em sentido unívoco, e é preciso pagar a cada vez que se passar por uma alfândega. De acordo com quem triunfa nesse conflito, o uniforme dos alfandegários muda, ou então muda a divisa sob a qual apresentamos nossa moeda.⁴²

A compreensão a respeito desse horror aos policiamentos de fronteira (no saber e na vida) fica mais clara quando se leva em consideração que ambos participaram de guerras. Michel Serres contra a ocupação nazista na França, Mia Couto contra a dominação portuguesa em Moçambique. Como se sabe, eles foram vitoriosos (os nazistas desocuparam a França e os portugueses deixaram Moçambique), mas ficaram com a decisão de dedicar todo esforço para que nunca mais fosse visto aquilo que eles tiveram a obrigação de ver. Nem eles e muito menos os descendentes.

Longe dos processos de estetização da guerra e de outras violências, Serres fez da sua vida de professor uma procura para anular as condições de possibilidade que fizeram os horrores da sua juventude. Daí a sua desconfiança diante dos museus e de qualquer outra maquinação mnemônica que pode, de alguma maneira, fazer do passado uma justificativa para enclausurar o presente. Daí seu desgosto com a Andrômaca, personagem da tragédia de Racine, a “amante heroica apegada à memória de Heitor, o marido morto”. Serres não somente critica esse apego, mas também o repudia:

Ao beijar o filho Astianax, ela lhe diz, todas as manhãs, que, fazendo assim, é como se cobrisse de beijos seu pai,

morto: pode-se dar a uma criança um presente mais encorajador do que esse na vida? Viúva-negra, aranha acuada no centro da teia, pegajosa de tempo morto, ela leva à morte seus próximos e se apodera, no final da peça, do poder real, no meio dos cadáveres. Assim o passado mata as gerações futuras. [...] Eu não tenho nenhum respeito por Andrômaca, essa viúva-negra. [...] Se quiser que as gerações futuras vivam, viva então, não se contente com os mausoléus, muscus, marcos e comemorações.⁴³

“Eu não tenho”, conclui Michel Serres, “nenhuma vontade de conservar, como um veneno reativo, a mínima memória dos horrores que conheci durante as guerras de minha juventude.”⁴⁴ Em outra entrevista, concedida a Bruno Latour, Michel Serres deixa isso ainda mais claro quando relata que, na sua memória, ficaria para sempre o cheiro de pólvora, misturado a uma náusea indescritível. “A primeira mulher que vi nua”, ele confessa, “foi uma jovem que era linchada por uma multidão, até a morte”. As poucas fotografias da infância, ele preferia não tê-las: “ainda hoje, tenho dificuldade em suportar o que pode evocar essa época, tão na moda para aqueles que não a viveram”.⁴⁵

Em 1991, no *Le Figaro Magazine*, Derrida responde à pergunta “o que o senhor pensa da reivindicação crescente a favor da identidade?” com outra indagação: “Quem poderia ser contra a ‘identidade?’”. Ele sabia muito bem que não era fácil pensar sobre esse termo que estava se transformado em defesa consensual, como se a luta pela identidade fosse a saída para um passado autoritário e excludente.

Em contrapartida, o identitário ou o identitarismo incita, como o nacionalismo ou como o comunitarismo, a desconhecer a universalidade dos direitos e a cultivar diferenças exclusivas, a transformar a diferença em oposição. Uma oposição a respeito da qual tentei mostrar que paradoxalmente ela tendia a apagar as diferenças. De resto, em situações de opressão ou de exclusão, o movimento ou a estratégia ‘identitária’ pode ser, ao que parece, legítima. Até certo ponto e em condições muito limitadas.⁴⁶

Na mesma entrevista, ao ser questionado “O que quer dizer ser um filósofo francês hoje”, Derrida responde de uma maneira que o aproxima da utopia de Serres, inclusive recorrendo a imagens semelhantes para a defesa do trânsito: “um filósofo deveria ser sem passaporte, até mesmo ‘sem-documento’ [*sans-papiers*], nunca se deveria solicitar seu visto de entrada”. Assim, o pensador não deveria representar uma nação e sim fazer parte de uma comunidade universal. “Não apenas cosmopolítica”, ressalta Derrida, “mas universal”. Mas isso não tem nada a ver com a defesa de uma espécie de “esperanto filosófico”. Seu rumo, que lembra a posição de Mia Couto, consiste em dar à filosofia uma tarefa antenada e enraizada: “estar à altura da urgência das questões universais (a globalização, como se diz, é apenas uma dentre outras), ao mesmo tempo em que exige assinar em sua língua e mesmo criar *sua* língua dentro da língua”.⁴⁷

Estão em pauta, nessa valorização do trânsito universal, as restrições que tanto Serres quanto Derrida e Deleuze fazem ao conhecimento que os historiadores produzem. Aliás, Deleuze deixa isso muito claro: “Pense-se demasiado em termos de história, pessoal ou universal. Os devires são geografia, são orientações, direções, entradas e saídas”. Por exemplo, há um devir-mulher, “que não se confunde com as mulheres, o seu passado e o seu futuro, e é necessário que as mulheres ingressem neste devir, para escapar ao seu passado e ao seu futuro, à sua história”. Haveria, também, um devir-revolucionário, “que não é idêntico ao futuro da revolução e que não passa forçosamente pelos militantes”. Nesse mesmo rumo, a própria filosofia poderia ser outra, com um “devir-filósofo que não tem nada a ver com a história da filosofia e que passa mais por aqueles que a história da filosofia não chega a classificar”.⁴⁸

Isso, entretanto, não é a negação da história como um todo, mas uma crítica a respeito da dificuldade que a história tem para se livrar da “Filosofia da História” e, a partir dessa liberdade, criar pontos de fuga diante das amarras identitárias. O que Deleuze tenta afastar é exatamente a lógica exemplar do passado, que cria barreiras ao devir em nome de certo conhecimento que, longe da vontade de criar, costuma agir como ressentimento, enclausurado numa lógica de causa-consequência. No seu entendimento, a história tem se esforçado para captar o acontecimento, ou melhor, o acontecido pronto. Daí sua insistência para fazer distinções entre história e devir.

O desafio para a escrita da história, nessa perspectiva, reside na incorporação de outro regime de temporalidade, aberto ao espaço, não só do presente, mas também da presença do tempo. Assim, é plausível imaginar uma perspectiva capaz de “remontar o acontecimento”, quer dizer, “instalar-se nele como num devir” e, além disso, “nele rejuvenescer e envelhecer a um só tempo”.⁴⁹

Seria possível, então, um museu do devir? Sim, na medida em que a identidade (nacional ou de qualquer outro tipo) deixasse de ser a espinha dorsal. Assim, o passado poderia ser estudado sem ser definido ou defendido. Não seria, portanto, apenas um museu de diversidades, no sentido de mostrar a multiplicidade de identidades. Seria algo que, a partir do passado, não estaria com a preocupação de fazer do passado apenas uma legitimidade para reivindicações do presente, descambando para linhas de causa e consequência. O desafio passaria a ser não a exibição das diferenças, mas o pensamento sobre os interesses dos que dividem as coisas e estabelecem as fronteiras. Também teria lugar a própria abertura para o trânsito, a aventura da crítica, que nunca poderá deixar de perceber que o poder da memória não se desvincula da memória do poder.

NOTAS

- 1 LE GOFF, J. *O imaginário Medieval*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994, p. 351-367.
- 2 FINLEY, M. *Uso e abuso da história*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 1.
- 3 CATROGA, F. *Ainda será a história a mestra da vida?* In: RIOS, K. & FURTADO FILHO, J. E. *Em tempo: história, memória, educação*. Fortaleza: Imprensa Universitária - UFC, 2008.
- 4 COUTO, M. *Pensatempos - textos de opinião*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p. 14.
- 5 CHARTIER, R. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 24.
- 6 NORA, P. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História. São Paulo: PUC-SP, n.10, 1993, p. 9.
- 7 NORA, P. *Entre memória e história: a problemática dos lugares...* Op. cit. p. 11.
- 8 CHARTIER, R. *A história ou a leitura do tempo...* Op. cit. p. 31.
- 9 CHARTIER, R. *A história ou a leitura do tempo...* Op. cit. p. 30.
- 10 CHARTIER, R. *A história ou a leitura do tempo...*, p. 30.
- 11 RIOUX, J. *A memória coletiva*. In: RIOUX, J. & SIRINELLI, J. *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 307.
- 12 RIOUX, J. *A memória coletiva...* Op. cit. p. 307.
- 13 SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 20.

- 14 Ibid. p. 44.
- 15 Ibid. p. 51.
- 16 CATROGA, F. *Memória, História e Historiografia*. Coimbra: Quarteto, 2001, p.65.
- 17 SARLO, B. *Tempo passado...* Op. cit. p. 22.
- 18 BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. *Parâmetros Curriculares Nacionais: ensino médio: ciências humanas e suas tecnologias*. Brasília, 1999, p. 54.
- 19 COUTO, M. *Pensatempos...* Op. cit. p. 156.
- 20 WINTER, J. *A geração da memória: reflexões sobre o “boom da memória” nos estudos contemporâneos de história*. In: SELIGMANN-SILVA, M. *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006, p. 71.
- 21 TOURAINE, A. *Um novo paradigma: para compreender o mundo de hoje*. Petrópolis: Vozes, 2006, p. 171.
- 22 COELHO, T. *A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008, p. 15.
- 23 WINTER, J. *A geração da memória...* Op. cit. p. 78.
- 24 Ibid. p. 78.
- 25 TOURAINE, A. *Um novo paradigma...* Op. cit. p. 177.
- 26 TODOROV, T. *Memória do mal, tentação do bem: indagações sobre o século XX*. São Paulo: Arx, 2002, p. 207.
- 27 BEZERRA DE MENESES, U. *O museu de cidade e a consciência da cidade*. In: *Museus & Cidades – livro do Seminário Internacional*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2004, p. 266.
- 28 BEZERRA DE MENESES, U. *O museu de cidade e a consciência da cidade...* Op. cit. p. 267.
- 29 COUTO, M. *E se Obama fosse africano e outras interinvenções*. Lisboa: Editorial Caminho, 2009, p.24.
- 30 BRUKNER, P. *A tirania da penitência: ensaio sobre o masoquismo ocidental*. Rio de Janeiro: Difel, 2008.
- 31 Ibid. p.179.
- 32 ACHUGAR, H. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte cultura e literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 183.
- 33 ACHUGAR, H. *Planetas sem boca...* Op. cit. 169.
- 34 ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. *História: a arte de inventar o passado*. Ensaios de teoria da história. Bauru: Edusc, 2007, p. 207.
- 35 COUTO, M. *E se Obama fosse africano...* Op. cit. p. 25-26.
- 36 Ibid. p. 26.
- 37 Ibid. p. 26.
- 38 SERRES, M. *Júlio Verne: a ciência e o homem contemporâneo – diálogos com Jean-Paul Dekiss*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 152.
- 39 SERRES, M. *Atlas*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997, p. 202.
- 40 Ibid. p. 201-202.

- 41 COUTO, M. *Pensatemplos...* Op. cit. p. 157.
- 42 SERRES, M. *Hermes: uma filosofia das ciências*. Rio de Janeiro: Graal, 1990, p. 155-156.
- 43 SERRES, M. *Júlio Verne: a ciência e o homem contemporâneo...* Op. cit. 164.
- 44 Ibid. p. 165.
- 45 SERRES, M. *Luzes – cinco entrevistas com Bruno Latour*. São Paulo: Unimarco Editora, 1999, p. 9-11.
- 46 DERRIDA, J. *Papel-máquina*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004, p. 312.
- 47 Ibid. p. 305.
- 48 DELEUZE, G. PARNET, C. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004, p.12.
- 49 DELEUZE, G. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 211.

O rapto das Musas: apropriações do mundo clássico na invenção dos museus

Bruno C. Brulon Soares*

RESUMO**O rapto das Musas: apropriações do mundo clássico na invenção dos museus**

Em grande parte, os museus foram responsáveis por despertar as mentalidades europeias para os debates sobre o passado e as implicações do seu uso, que só iriam, de fato, ser aprofundados pela história na primeira metade do século XX. O passado dos museus não é tão longínquo como muitas vezes pensamos ser. Ele é inventado com base em um conjunto de referências que evocam a distância de um passado dito 'clássico'. Nos museus, 'templos' deste classicismo inventado, a performance do antigo é, muitas vezes, a protagonista no discurso destas instituições, exibido por dentro e por fora delas. O presente trabalho tem o objetivo de apontar apenas algumas pistas de uma longa e complexa cadeia do que se pode chamar de "atos de recepção" que levaram à invenção destas instituições no contexto particular da Europa moderna.

PALAVRAS-CHAVE

História. Museu. Mito. Tradição. Antiguidade clássica.

ABSTRACT*The rapture of Muses: appropriations of the classical world in the invention of museums*

To a great extent museums were responsible for awakening of European mentalities to debates about the past and the implications of its use, which would only be explored in-depth by history in the first half of the twentieth century. Museums' past is not as remote as we often believe it is. It is created based on a set of references that evoke the distance of the 'classical' past. In museums, 'temples' of a forged classicism, the performance of the ancient is often the protagonist in the discourse of these institutions, displayed both inside and outside of them. This paper aims to highlight a few clues from the long and complex chain of what we might call 'acts of reception' that led to the invention of these institutions – and the idea of the past that they reproduced – in the modern Europe context.

KEYWORDS

History, Museum, Myth, Tradition, Classical Antiquity.

E se a 'antiguidade' fosse, em determinado contexto histórico, a consequência necessária da 'novidade'?¹

O passado muda com o presente”, era o que se afirmava no primeiro *Curso sobre as origens do governo representativo na Europa*, proferido em Paris, em 1855.² Neste ponto do século XIX, a reflexão sobre as interpretações do passado e os interesses políticos por detrás dessas interpretações já eram debatidos no seio das instituições governamentais. Em grande parte, os museus foram responsáveis por despertar as mentalidades europeias para os debates sobre o passado e as implicações do seu uso, que só iriam, de fato, ser aprofundados pela história na primeira metade do século XX.

O presente muda o passado. Esta constatação, que soa banal para os ouvidos do século XXI, parece ainda não ter sido suficientemente explorada no que se refere à noção que temos hoje do museu moderno. Este modelo de museu que chega ao presente pensado como ‘templo’, ‘espaço sagrado’ onde são transmitidas as verdades do passado, cuja relativização ainda se vê em estágios iniciais, precisa ser discutido a partir do entendimento de sua origem histórica, em um passado recorrentemente reinventado, reproduzido e apropriado. Este museu de que falamos não nasceu na Grécia antiga, como somos muitas vezes levados a acreditar, e as Musas que lhes deram o nome

*Museólogo e historiador. Mestre em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO/MAST). Doutorando em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Autor da dissertação “Quando o museu abre portas e janelas: o reencontro com o humano no museu contemporâneo” e de diversos outros trabalhos no campo da museologia e do patrimônio.

foram raptadas de um passado chamado de ‘clássico’ para dar sentido à instituição que se formou concretamente apenas no século XIX. O passado dos museus não é assim tão longínquo. Longínquas são as múltiplas referências por ele evocadas.

As Musas, entretanto, podem ser vistas como a inspiração primordial desta ideia moderna do museu. Já no bojo do Iluminismo, Diderot e d’Alembert faziam referência na *Encyclopédie*, à palavra museu como o lugar “onde são guardadas as coisas que têm uma relação imediata com as artes e as musas”.³ Estas representavam aqui uma ligação direta com o passado clássico da Grécia antiga. Ao evocar as Musas, esta instituição humana pretende se ligar não apenas ao passado e à história antiga, mas aos próprios deuses dos quais esse passado repetidas vezes falou. As Musas representam a própria voz dos deuses.⁴ Hesíodo, em sua ‘*teogonia*’, usa as palavras das Musas para revelar um relato que deve ser entendido não como falso, por ele criado, mas como uma verdade que lhe foi revelada.

À ideia de museu não se liga simplesmente a imagem das Musas, mas a do templo onde estas habitam. Contudo, a imagem de um ‘templo das Musas’, como foi transmitida pelos museus a partir dos séculos XVIII e XIX, não se encontra em grande parte das fontes em que se faz referência às Musas na mitologia grega. Esta imagem das Musas aprisionadas ao templo surge tardiamente quando estas são reinterpretadas pelos museus. Esta, certamente, não é a imagem que se tem na obra de Hesíodo:

Comecemos por cantar as Musas heliconianas, as Musas que habitam a alta e divina montanha do Hélicon e que, em torno das fontes de águas sombrias e do altar do todo-poderoso filho de Cronos, dançam com seus pés ligeiros. Elas vêm banhar-se, virgens delicadas, nas águas do Permesse ou do Hipocrene ou do Olmeu divino e, em seguida, formam, no ritmo vivo; depois elas se afastam envoltas em sombras e, caminhando na noite, lançam ao vento sua maravilhosa voz celebrando os deuses [...].⁵

Antes mesmo de qualquer menção do templo, as Musas eram celebradas na Grécia antiga. Os historiadores gregos Pausânias e Estrabão situam o nascimento do culto às Musas em Piéria, no interior da Tessália, e da Macedônia,

onde estas eram honradas sob a forma primitiva de ninfas das montanhas.⁶ O termo ‘museu’, já usado neste período, não remetia a um templo fixo no espaço. François Mairesse lembra que no século IV a.C., em Crotona, lugar onde nasce o pitagorismo, o “museu” era o espaço onde “se degustava o banquete cotidiano das disciplinas da filosofia”.⁷ Foi inspirado nos pitagóricos que Platão fundou sua Academia. O culto das Musas era perpetuado entre os peripatéticos, e assim o foi até aproximadamente 319-316 a.C. Teofrasto, discípulo de Aristóteles, adotara um estatuto jurídico para a proteção das Musas. Mairesse afirma que tanto para Platão como para Teofrasto a verdadeira origem do ensinamento provinha do museu.⁸ *μουσεῖον* – *mouseion* – foi a palavra grega que originou o termo ‘museu’.⁹ Ela designa “lugar sagrado dedicado às musas”, companheiras de Apolo, protetoras das artes, sendo ou não este lugar um templo no sentido clássico. É a partir da influência de Demétrio, condiscípulo de Teofrasto, que é criado o *Mouseion* de Alexandria, em cerca de 306 a.C., instituído por Ptolomeu Sôter, rei do Egito. Era, na verdade, um espaço que reunia diversos prédios onde sábios se dedicavam exclusivamente ao estudo. Este complexo, entretanto, não consistia em um museu, no sentido moderno da palavra.

Não é possível, com efeito, eleger este ou outros modelos como os antecedentes diretos dos museus atuais. Por esta razão, o presente trabalho tem o objetivo de apontar apenas algumas pistas de uma longa e complexa cadeia do que se pode chamar de “atos intermediários de recepção”¹⁰ que levaram à criação dos museus. De fato, nunca seremos capazes de saber precisamente quais foram todas as influências, conscientes ou inconscientes, que levaram a ela. Porém, é inegável que os museus tenham se constituído a partir de uma série de atos criativos anteriores. E, como consideram Budelmann e Haubold, ainda que não possamos delinear todos ou boa parte destes atos através de uma “arqueologia das influências”,¹¹ a influência de um ou vários passados é inequívoca.

É a tradição que dá a todas as coisas criadas a partir de outras coisas o sentido de seu pertencimento. E se há algo que a história, e particularmente a história cultural, nos ensinou é que as apropriações serão sempre apropriações de outras apropriações. No desenvolvimento do processo histórico é preciso sempre lembrar que a matéria do passado repetida, contém em si partes de memórias culturais em formas condensadas. Estas memórias terão efeito nas maneiras através das quais a tradição será rece-

bida. No caso dos museus, a matéria do passado que os constrói é aquela que evoca o poder do 'clássico'. Este não provém, como se pode pensar, da sua relação com um passado real ou imaginado, mas da relação com valores sociais, políticos e morais atuais, que ele ajuda a legitimar. Em outras palavras, o 'clássico' é ideológico.¹² Desde a antiguidade, o discurso do 'clássico' vem funcionando para legitimar uma ordem social e um conjunto de instituições, de crenças e valores que são comumente associados com a 'civilização ocidental' e com o 'nosso' patrimônio cultural ocidental. O museu é parte deste patrimônio.

O clássico, o antigo e a criação do novo: o museu como novidade

Tradição e recepção se relacionam de formas diferentes e, muitas vezes, inesperadas. Não existe um modo singular por meio do qual esta relação acontece, já que ela depende do valor que é depositado na continuidade, na autoridade cultural e na relevância política.¹³ 'Tradição' e 'recepção', contudo, não podem ser separadas uma da outra. Os autores contemporâneos que estudam a tradição apontam a necessidade de se focar naquilo que está bem estabelecido. Uma razão para este foco é o fato de o conceito de 'tradição' ser problemático tanto política como epistemologicamente. Tradições, como demonstrou Eric Hobsbawm de forma influente, são geralmente inventadas, individual ou coletivamente, de modo consciente ou inconsciente, como um conjunto de práticas reguladas por regras aceitas.¹⁴ Esta invenção, que implica uma continuidade em relação ao passado, é atualmente questionada, já que tradições inventadas são sintomas importantes, são indícios do contexto mais amplo de que provêm.¹⁵ Os classicistas se autoatribuem um papel particular ao se inserirem no bojo de uma tradição contínua e valorada que alcança desde a antiguidade até os seus dias.

Nos museus, 'templos' deste classicismo inventado, a performance do antigo é, muitas vezes, a protagonista no discurso destas instituições, exibido por dentro e por fora delas. Um museu é uma construção moderna a partir de referências (imitações, interpretações e cópias) de um mundo antigo que é, ele mesmo, uma apropriação (também composto por cópias) daquilo que foi a Antiguidade. Para Luiz Marques, no que se refere à ten-

são passado-presente, a Idade Moderna não fez senão repor a seu modo as questões que a Antiguidade lhe impunha e impusera-se a si própria. A transmissão do antigo se dá, assim, através das inúmeras formas pelas quais uma obra – texto ou pintura, por exemplo – subsiste em outra, “fenômeno que se identifica com a própria natureza reticular da criação artística”.¹⁶ Trata-se aqui da formulação antiga, segundo a qual se afirma estar boa parte da arte contida na imitação.

É claro que o que se pode fazer referência como o legado da Antiguidade greco-romana não foi recebido passivamente e não sobreviveu ao tempo por acaso. Grande parte do impacto da ‘antiguidade’ se deveu, ao contrário, à preservação forçada e insistente, por um lado, e, por outro, à imitação, emulação, modificação, adaptação e até distorção como um elemento constituinte de culturas novas e independentes.¹⁷ E mesmo a Atenas clássica, constituída particularmente nos trinta anos em que Péricles a governou, representou a Grécia em seu auge, mas também foi, em si, o resultado de um conjunto de reapropriações que deram origem às grandes realizações intelectuais, artísticas e arquitetônicas da época. Esta, marcada por uma grande felicidade criativa, ultrapassa o espaço e os limites cronológicos da Atenas de Péricles – a cultura moderna a irá definir com o termo de *clássico*,¹⁸ referindo-se ao conjunto de suas criações.

É neste processo de reinvenção do passado que se constituíram os museus. Ainda que os espaços dedicados aos estudos e à proteção das coleções, ao longo da Antiguidade e da Idade Média, tenham sido muitas vezes reconhecidos como formas originárias dos museus modernos, estes em muito se diferenciavam nas formas e funções que os museus iriam manifestar muito depois. O termo, entre as variações semânticas que apresentou nos 1.500 anos que se seguiram ao *Mouseion* em Alexandria, aparece no século XV na sua forma latina (*museum*) e italiana (*museo*) para se referir a coleções de naturezas diversas.¹⁹ É, portanto, seguro afirmar que o “muscu”, após atravessar um longo período em que novos significados lhe foram atribuídos, tenha sido uma criação da Modernidade. Até o final do século XVIII e, particularmente, até meados do século XIX, aquilo que levava este nome não significava um fenômeno social reconhecido ou uma instituição legitimada. Não há museu sem que haja a ideia de passado; e foi preciso se recriar um passado para que fossem criados os museus.

Museu, o lugar do ‘antigo’

O ponto, talvez, mais relevante das tradições, para se pensar os museus, é o fato de elas serem permissivas. Tradições permitem às pessoas – acadêmicos, poetas, políticos e sociedades inteiras – fazerem certas conexões.² O poder das tradições deriva do fato de as pessoas acreditarem nelas e de usarem-nas da maneira que escolherem. E, como toda tradição se refere ao passado, mesmo que pela imposição da repetição,²¹ aquilo em que as pessoas acreditam é a noção produzida de uma origem imaginada. Os museus foram considerados, ao longo do século XIX, os templos do antigo por excelência. Até hoje são eles os responsáveis por apresentar as ‘verdades’ sobre o passado – qualquer que seja este – e uma versão oficial da História, como ocorre particularmente nos museus nacionais. Para que fosse construída a autoridade dessas instituições, por muito tempo inquestionada e inquestionável, foi preciso que, juntamente com a invenção dos museus, se desse uma invenção do ‘antigo’ e da ‘antiguidade’.

A descoberta do antigo é diferente em gerações diversas e em contextos variados, pois os interesses no antigo estão em constante transformação. Considerando que o trabalho sobre o passado quase sempre é o de re-constituição, este pode ser considerado, em grande parte, como um trabalho de adivinhação e questionamento. A sua matéria-prima é um conjunto de incertezas e, por esta razão, o historiador atua como um inventor criativo, debruçado sobre pequenos vestígios de ‘verdades’ sempre questionáveis. De fato, não há ideia de antiguidade que não seja uma imitação. Mas o nosso papel não é o de criticar as cópias, pois este seria um movimento pouco produtivo. Ao contrário, a compreensão dos processos e das intenções por detrás delas pode servir para melhor esclarecer a função do antigo em nosso tempo.

É preciso, primeiramente, lembrar que a Europa conheceu a Grécia antiga através das imagens produzidas por Roma. O conhecimento da Grécia por ela mesma ocorre somente ao longo do século XVIII, o que significa que por muito tempo a noção do clássico nutriu-se apenas do conhecimento de materiais exumados em Roma e no Ocidente conhecido, através de uma longa experiência de descobertas e escavações. Gasparri considera que o conhecimento da arte antiga – particularmente da escultura antiga – baseou-se, até o início do século XIX, em um complexo de obras realizadas,

quase que em sua totalidade, na época romana, mais ou menos diretamente inspiradas em modelos do passado, e que as mais celebradas delas – i. e., as cópias fiéis das principais obras dos grandes mestres gregos – eram, por sua vez, “fruto de uma severa seleção operada no mais amplo corpo da produção artística antiga, com base em fatores ideológicos e políticos”,²² além das exigências do mercado.

Assim, desafiar o cânone não seria, entre os modernos, senão reproduzir a atitude dos próprios romanos face à imitação dos modelos helênicos ou alexandrinos. Se, como afirmou Marques, a essência do legado antigo é a contínua problematização da própria noção de legado, então toda a crítica ‘moderna’ da imitação dos modelos antigos é presa da armadilha lógica que consiste em imitar a crítica da imitação dos modelos elaborada na Antiguidade.²³ O que nos resta perguntar, portanto, é como e através de que tipos de negociações se deram estas apropriações do passado, uma vez que, após tantas reinvenções, já não se pode questionar a quem ele pertence.

Segundo aponta Gasparri, na produção artística do século V a.C. não há lugar para o conceito de cópia ou de réplica mecânica. Uma atividade ideologicamente motivada de recuperação e reprodução de modelos do passado – em particular do período clássico – tem início apenas com a idade helenística, no ambiente de Pérgamo. O autor explica que diversos fatores culturais e políticos concorrem para produzir tais condições. Tratava-se, em primeiro lugar, da fundação de um reino desprovido de precedentes históricos e de tradições culturais remotas, como no caso do reino de Atálidas, que carecia da criação de um sistema de mitos e de imagens, destinado a ser utilizado na decoração dos novos edifícios públicos e de culto. A dignidade artística especial que iria conferir a legitimação requerida pela falta de passado foi alcançada pela reivindicação do patrimônio temático e formal, elaborado na segunda metade do século V em Atenas, dando início a um processo que se tornaria canônico.²⁴ Desde então a cópia e reprodução do passado clássico com base nas representações helenísticas da Atenas de Péricles seria, pouco a pouco, incorporada como modelo formal de uma antiguidade legitimadora que seria evocada repetidas vezes através da história, quando houvesse a ausência de um patrimônio que construísse uma continuidade emblemática.

A aquisição material de obras do passado, bem como a sua reprodução mecânica, “a mais genérica evocação ou a livre reinvenção daquelas obras”,²⁵ geralmente combinando estilos e modelos, são as formas com as quais as elites cidadinas do século I a.C., em particular as elites romanas, satisfaziam a sua exigência de posse privada de bens artísticos, posse que, no mundo romano, permanecera até então prerrogativa do Estado. Rapidamente, a demanda por obras de arte faz surgir uma Grécia reprodutora de si mesma:

Como demonstra a carga da nave de Anticítera, ou os grupos escultóricos da gruta de Sperlonga, obra de mestres de Rodes, não devia ser rara, nas grandes residências da aristocracia romana da República tardia, a exposição de um mobiliário escultórico articulado e frequentemente cenográfico, onde ao lado de fastosas reelaborações de invenções tarδο-helênicas de tema mitológico, havia lugar para cópias propriamente ditas das famosas criações do passado. Os mesmos centros artísticos do mundo grego, espoliados no passado pelos generais romanos, tornam-se agora os produtores de obras de arte a serviço da rica clientela constituída por seus descendentes.²⁶

Gasparri demonstra que o advento de novas dinastias romanas, como a Flávia ou a Úlpia, fornecia ainda, aos produtores das reproduções gregas, em âmbito oficial, uma liberdade expressiva não mais condicionada pelo modelo do século V. Ou seja, com o passar do tempo, eram redefinidos o repertório e o cânone do que se considerava *clássico*.

Tendo, por muitos séculos, as camadas ‘cultas’ da Europa se mantido sem nenhum contato direto com os monumentos da própria Grécia, especialmente os da Atenas clássica, fica evidente que a criação do antigo no Ocidente esteve ligada a um devir, uma Modernidade próxima, na qual, para que fossem legitimadas as novas instituições que surgiam, era preciso que estas remetessem a um passado estabelecido e re-conhecido. Como lembra Jacques Le Goff, a modernidade geralmente “pode camuflar-se ou exprimir-se sob as cores do passado”, entre outras, as da

Antiguidade.²⁷ Este é um ponto importante para justificar por que os conceitos de ‘moderno’ e ‘antigo’ não podem ser considerados oposições necessariamente.

O que se deu na história do Ocidente, que levou à adoção deste jogo conceitual oculto pela oposição antigo/moderno foi, precisamente, a transformação quando, no Renascimento, o ‘antigo’ passou a designar a Antiguidade ‘clássica’ greco-romana, uma antiguidade que os humanistas consideraram um modelo a imitar. E, assim, com o passar do tempo, o fato de o *antigo* designar um período, uma civilização que não só tem o prestígio do passado, mas também “a auréola do Renascimento, de que foi o ídolo e o instrumento”, vai conferir um caráter de luta quase sacrílega ao conflito entre antigo e moderno.²⁸ O ‘moderno’ só tem direito de preferência quando imita o ‘antigo’. Ao mesmo tempo, o moderno ameaça contaminar o antigo e, assim, romper com a cadeia da tradição continuada. Por esta razão, e a partir deste momento histórico, o moderno se associa ao antigo para ser, através dele, exaltado; ele ganha em legitimidade e autoridade, pois evoca a continuidade com o passado que se convencionou clássico.

Nos museus, a oposição antigo/moderno nunca foi realmente explorada, pois o antigo aqui é um critério de valor. Este critério da antiguidade na seleção dos objetos em um museu – ou objetos patrimonializáveis – está, muitas vezes, acompanhado do critério da autenticidade. A *autenticidade* resulta da continuidade essencial entre o momento presente e a origem de um objeto no museu.²⁹ No processo de seleção que leva um objeto à coleção do museu, o mais antigo é também o mais conhecido, o mais documentado, o que deixou mais marcas e, logo, é o mais digno de ser preservado e transmitido. A antiguidade é também um dos principais fatores da *raridade*, uma vez que os riscos da destruição aumentam com o tempo. Por grande parte de sua existência, os museus foram reconhecidos na medida em que exibiam elementos do antigo. Este movimento de reatualização do passado envolve os museus, mesmo em suas formas contemporâneas, de maneira arrebatadora, identificando-os como os lugares onde a ‘busca da antiguidade’ é colocada em prática recorrentemente.

O clássico, o classicismo e a classe nos museus

O uso documentado da palavra ‘clássico’ remete à famosa passagem do segundo século d.C., da *Noctes Atticae* (Noites Áticas) de Aulus Gellius, na qual Gellius atribui a M. Cornélio Frontão, um conhecido orador e amigo do imperador Marco Aurélio, um uso figurativo do adjetivo *classicus*. Nesta passagem, Frontão transfere a linguagem da estratificação econômica e social para o campo da literatura através do contraste entre um proprietário de terras (*adsiduus*), membro da ‘classe mais alta’ (*classicus*), e um membro da classe mais baixa (*proletarius*).³⁰ O vocábulo ‘clássico’ é, desta forma, reapropriado da expressão que designa, no sistema fiscal romano, os níveis mais elevados de contribuintes.

Para Hall, não é por acaso que os termos *classe* e *clássicus* são tão similares. Ambos são originários do mundo mediterrâneo e derivam do termo *clamare* (‘reunir’, ‘colocar junto’). Naquele contexto, poderiam ser homens do exército ou navios em uma esquadra. Entretanto, em meados do século XVIII o termo foi adotado de maneira a distinguir diferentes camadas da sociedade inglesa. Os trabalhadores pobres da Inglaterra passaram a ser chamados de membros das ‘classes baixas’ em vez de simplesmente ‘pobres’ ou membros das ‘ordens baixas’.³¹ As línguas francesa e alemã logo imitaram o inglês, substituindo os termos *état* e *Stand* por *classe* e *Klasse*; em 1815 os termos já familiares de ‘classe trabalhadora’ e ‘média’ eram aceitáveis.

Em diferentes momentos da história do termo, o sentido de ‘clássico’ também coincidiu com o de ‘primeira classe’, muitas vezes quando se referindo à Antiguidade Greco-romana³² ou a um breve período de uma tradição cultural ou artística. Nestes casos, segundo Schein, os quatro usos principais do termo ‘clássico’ se veem presentes: (1) o que denota qualidade ou perfeição e reconhecimento de um status exemplar; (2) o que denota um período cronológico considerado superior; (3) o que denota um estilo histórico específico; (4) o que denota uma categoria estética.³³ Nos quatro sentidos, ‘clássico’ envolve um contraste implícito ou explícito com uma qualidade, período, estilo, valor ou categoria estética que se excluem. Ao longo de séculos, o clássico, como uma categoria histórica imprecisa, disputou terreno para que chegasse à Modernidade constituindo um critério inequívoco do autêntico.

Próximo ao fim do século XVIII e início do XIX, no mesmo tempo em que se dava o conflito entre o classicismo e o romantismo, os interesses por antiguidades e pela estética na arte antiga, que antes andavam juntos, passam a divergir radicalmente. As respostas estéticas, então, passam a fazer parte do domínio do artista e do crítico, enquanto que os valores da antiguidade se combinavam com a história da arte na nova disciplina acadêmica intitulada *klassische Altertumswissenschaft* ('a ciência da antiguidade clássica'), que logo ganhou grande importância nas universidades europeias.³⁴ Curiosamente, essa nova especialização, dedicada à cultura ('clássica') das 'classes altas' foi abrigada em escolas e universidades que tinham o objetivo de educar crianças das famílias burguesas para assumirem seus papéis na nova classe governante.

Mais ou menos no mesmo período, contudo, os museus públicos, que eram destinados principalmente às classes médias (tendo como exemplos o British Museum em Londres e o Altes Museum em Berlin), não apenas exibiam antiguidades clássicas como uma das suas atrações mais populares, mas também distribuíam moldes em gesso de esculturas gregas e romanas para escolas, universidades e museus ao redor da Europa e nas Américas, onde eles analogamente ajudavam a espalhar a cultura 'clássica' para a burguesia.³⁵ Já neste momento tem-se definido um papel educacional nessas instituições, o de formar sujeitos 'cultos' para atuar em uma esfera particular da sociedade. Para aquele que não pudesse ter acesso a uma escola que oferecesse uma educação humanística e o estudo dos clássicos, ou se fosse limitado por barreiras étnicas ou religiosas, a mobilidade social era virtualmente impossível.³⁶ O acesso desigual à educação era, neste momento, uma forma de se manter as diferentes relações de subordinação na sociedade.

O clássico é, por definição, em grande parte uma construção ideológica que beneficia: os estudantes que frequentaram escolas nas quais o grego e o latim eram oferecidos, os professores que os ensinaram nestas escolas, e os pais responsáveis por pagar os custos da educação que reproduziria, em seus filhos, o *status* da elite de que faziam parte, ou possibilitaria que estes filhos tivessem acesso a ele pela primeira vez.³⁷ Tratava-se da constituição de um campo de poder específico, fundado no '*culto*' aos clássicos, que seria reproduzido, mais tarde, em diferentes esferas sociais.

Historicamente, a concepção e a autoridade do 'clássico' foi ligada ao uso de certos textos e autores nas escolas como modelos de linguagem e estilo,

e da base da educação e da formação moral.³⁶ Estava em jogo neste longo processo de construção de um cânone – mais do que de construção de um passado específico – o poder singular de prescrever determinado conjunto de valores. O termo antigo *kanon* (*canon* em latim) significa ‘regra’, ‘modelo’ ou ‘padrão’.³⁹ Os museus, formulados no bojo deste processo de constituição do cânone clássico, se definiram como instituições prescritivas de grande eloquência nas sociedades em que se fizeram presentes.

Tratar o classicismo como uma construção ideológica, entendendo o processo histórico no qual foi formulado, pode permitir uma reflexão sobre o papel destes museus que, até o século XX, foram construídos pelas elites e serviram exclusivamente aos seus interesses nos contextos em que os valores ‘clássicos’ conseguiram alcançar para legitimar o poder e a autoridade das burguesias ascendentes. Esta reflexão relativizadora – pois atinge o cerne da autoridade dos museus – é o que instrumentaliza o pensamento museológico contemporâneo que busca reconhecer os agentes por detrás das práticas, e *em nome de quem salam as Musas*. Museus são instituições de poder, e como tais nunca deixam de dizer, direta ou indiretamente, de quem são as vozes reproduzidas nos seus discursos. Não se pode negar que a história dos museus no decorrer dos séculos XVIII e XIX foi, portanto, caracterizada pela exclusão e o elitismo.

O clássico, portanto, nunca significou uma referência precisa, mas representava um conjunto turvo de simbolismos que foi, em diversas ocasiões, apropriado por interesses ideológicos e políticos, e ainda o é. Utilizando os clássicos para colocar em prática certas ideologias, os museus se constituíram no século XIX com o papel bem definido de formar as pessoas para um tipo de sociedade que pretendia se tornar uma *civilização*.

Fabricando os museus: a invenção da civilização

A ideia do museu como ‘templo sagrado’ exerce papel definidor desta nova forma de instituição moderna que surge na corrente de um movimento de renovação das mentalidades na Europa no início da Modernidade. Este é o momento de uma “exploração do conhecimento” que se seguia à invenção da imprensa, aos grandes descobrimentos e à “revolução científica”.⁴⁰ O ‘museu’ surge em meio à disseminação de uma pluralidade de conhecimento e

quando os meios de transmiti-lo também se mostravam variados. Não havia, como pode se pensar, uma única ideologia hegemônica, mas trata-se de um período de intensas disputas por ideologias variadas, que podiam ser concorrentes ou mesmo complementares, dependendo dos interesses dos diferentes segmentos sociais e das ideias que circulavam para defender tais interesses.

Ainda no século XVII, o gosto pela curiosidade se difunde na Europa e os tipos de coleções se multiplicam. Neste momento, os *gabinetes de curiosidades* – considerados, hoje, como o principal antecedente dos museus tradicionais ‘clássicos’ – se espalham pela Europa já a partir de 1550, se tornando mais populares no século seguinte. Estes eram chamados, nos países germânicos, de *Kunst und Wunderkammer*, câmaras de artes e maravilhas, e neles eram exibidas, ao lado das antiguidades e peças históricas, novos tipos de objetos: curiosidades naturais, raridades exóticas; fósseis, corais, flores e frutos provenientes de regiões distantes, animais monstruosos e fabulosos.⁴¹ Estes gabinetes com coleções eram indicadores claros da disseminação de uma concepção menos logocêntrica do conhecimento, que dizia respeito a “um interesse pelas coisas, além de pelas palavras”.⁴² O valor das ‘coisas palpáveis’, a ‘aura’ do objeto autêntico, neste ponto da história das coleções já desempenhavam o importante papel da continuidade com o passado, e da verdade sobre este passado – uma verdade palpável que os textos escritos não podiam oferecer. Por certo período de tempo, de um modo geral, estas coleções começavam a abrir-se a todos os públicos. No entanto, as diferenças de classes permaneciam marcantes e, mais tarde, quando foram abertos os primeiros museus públicos, a tradição da curiosidade passava a ser cada vez mais criticada.

Pode-se dizer que a questão do acesso aos museus surge antes mesmo de o primeiro museu abrir as suas portas para o vasto público. Quando, no Renascimento, os colecionadores humanistas decidem expor as suas obras da história antiga para uma parcela de privilegiados, a questão ‘quem terá acesso aos clássicos?’ já está colocada. Mais tarde, quando pouco a pouco os gabinetes de curiosidades passam a adquirir uma dimensão enciclopédica, essas coleções, cujo saber nelas contido servia para agregar prestígio social aos seus proprietários, são questionadas pelo pensamento iluminista. Passa-se a considerar que, mesmo que tais coleções pertençam ainda à “cultura antiga da curiosidade”, o novo estabelecimento, através do qual são disseminadas,

consagra a experiência sensível como fonte essencial de conhecimento e de instrução.⁴³ O museu, então, nasce neste momento, como forma organizada desta experiência, que deveria ser compartilhada pelo maior número de pessoas possível.

A difusão do saber aparece nesta época como uma responsabilidade pública. As principais cidades europeias passam a abrir seus museus e bibliotecas públicos com este fim. Com o Iluminismo, um ‘espaço público’ emerge pouco a pouco, que, por oposição ao conceito tradicional de público – referente ao governo –, designa um domínio reconhecido ‘classicamente’ até aquele momento como ‘privado’. Essa esfera pública requer uma vasta acessibilidade graças à supressão de todos os privilégios e à elaboração de normas gerais que permitem uma abordagem crítica.⁴⁴ Desde que os primeiros museus abriram as suas portas para um grande número de espectadores, optando por deixar de fazer distinções entre classes ou posições sociais, estes passaram a receber pessoas dos mais diversos contextos socioculturais e de variados níveis educacionais.

Entretanto, estas instituições não estavam completamente livres de todas as formas de distinção. Estes museus, centros da cultura e do conhecimento da humanidade, se viam diante de um momento histórico em que a própria noção de humanidade na Europa era colocada em cheque graças à visibilidade que adquiriam neste momento os povos não-europeus a partir dos encontros coloniais. “Um dos traços do Século das Luzes”, lembra Clastres, “é a renovação do interesse pelos selvagens”.⁴⁵ Esta nova curiosidade que emergia no século XVIII reforçava a corrente que já vinha desde o Renascimento e que pensava a concepção de uma suposta filiação entre os povos. O ‘clássico’ então, nestas instituições, é novamente exaltado para engendrar um novo conceito que conferiria às sociedades europeias um papel privilegiado na história, o de ‘civilização’.

A ciência dos iluministas não era, assim, meramente exposta, mas ela passou a ser vista na perspectiva histórica de um triunfo da civilização moderna. O momento histórico no qual aparece a palavra civilização marca a entrada em cena de uma autorreflexão, a emergência de uma consciência que crê saber de que é feita a sua própria atividade, como se desenvolve a realidade coletiva e como esta deve ser regulada. Segundo explica Starobinski, essa autorreflexão não se absorve em si mesma, pois logo que se

perceber reflexivamente, a civilização ocidental é levada a ver-se como uma entre outras.⁴⁷ É tornando-se consciente de si mesma que esta civilização descobre imediatamente as civilizações.

A civilidade em ação: a função do templo

Ao longo da história do termo, o vocábulo ‘civilização’ pôde ser adotado tanto mais rapidamente quanto constituía um vocábulo sintético para um conceito preexistente, formulado anteriormente de maneira múltipla e variada: “abrandamento dos costumes, educação dos espíritos, desenvolvimento da polidez, cultura das artes e das ciências, crescimento do comércio e da indústria, aquisição das comodidades materiais e do luxo”.⁴⁸ Dois fatos podem ser compreendidos da síntese deste conceito: o desenvolvimento da atividade social e o da atividade individual, o progresso da sociedade e da humanidade. Por estes dois sinais, como aponta Starobinski, o gênero humano “aplaude e proclama a civilização”.⁴⁹

É possível apontar, a partir das ambiguidades que o conceito irá apresentar, que no momento histórico em que ele foi disseminado a Europa enfrentava dois movimentos identitários distintos. Por um lado, buscava-se compor e afirmar uma identidade europeia diante do restante do mundo, que iria se constituir em contraposição aos povos identificados como ‘selvagens’ e que nos séculos XVIII e XIX passaram a ser intensamente repensados; por outro, no interior do continente bastante fragmentado, as identidades nacionais ainda estavam em processo de serem fabricadas.

Acima de tudo, não se pode negar que o conceito de civilização expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo; particularmente, a consciência nacional,⁵⁰ mas também uma consciência do papel da Europa perante o restante da humanidade. Para Elias, o conceito resumiria tudo em que a sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos se julga superior a sociedades mais antigas ou a sociedades contemporâneas consideradas “mais primitivas”. Pela utilização do termo, em grande parte das vezes, a sociedade do Ocidente busca se referir àquilo do que se orgulha, o nível de seu desenvolvimento e de sua cultura, a sua visão de mundo, etc.

Esta afirmação de identidade se deu, em primeiro lugar, a partir da construção da oposição entre *civilizados* e *selvagens*.⁵¹ A noção que serviu para

se fazer referência à “gradação universal” da selvageria original à condição do “homem em sociedade”, na Europa do momento em que foi forjada, tratava de um progresso constante, de modo que a ‘civilidade’, termo estático, já não bastava para exprimi-lo e, portanto, preferiu-se usar ‘civilização’.⁵² Com muita rapidez a palavra deixou de aparecer como nova. Tal processo, entretanto, leva a questionar se é mesmo a civilização um processo coletivo ininterrupto, com o qual a humanidade inteira se teria comprometido desde as suas origens. A acepção que foi mais bem disseminada evocava o caráter ideal da civilização e fazia dela um conceito normativo que permitiria discriminar e julgar os não civilizados, os bárbaros, os menos civilizados⁵³ como categoria geral e abrangente.

Ao mesmo tempo em que a noção de civilização produzia um inventário das instâncias “civilizadoras” – o tempo, as letras, a corte, a arte, etc. – tem-se também, a partir do verbete, toda uma lista de candidatos à transformação polida; entre eles, os bárbaros, os jovens, os de “natureza feroz” e “grosseira”.⁵⁴ Desta feita, para exercer o papel normativo que se pretendia com o conceito, a primeira instituição envolvida neste processo civilizacional fora a Igreja. Disseminou-se a ideia, presente no *Dicionário universal*, de que a religião era “incontestavelmente o primeiro e o mais útil freio da humanidade” ou “o primeiro móvel da civilização”.⁵⁵ A partir deste momento, seriam as instituições ligadas ao Estado que exerceriam as funções de julgar, diferenciar e prescrever, com base em uma verdade singular sobre todos os povos. Vale lembrar que a força que tem a Igreja neste momento provém da sua maneira particular de evocar o antigo. Desde a Reforma Católica, a Igreja na Europa construiu as suas bases através da glorificação dos mitos de origem – origem justamente na qual suas formas de religiosidade eram em tudo similares às das religiões antigas.⁵⁶ O catolicismo reformado reaviva os nexos ancestrais do cristianismo com as religiões greco-romanas. O cristianismo das origens não apenas substituiu as religiões antigas, mas soube, ao adaptá-las e interrogá-las “de dentro”, suscitar no curso dessa operação uma revitalização da experiência religiosa. Essa é a lição que o catolicismo reformado terá entendido profundamente e que permitirá sua sobrevivência à crise do século XVI e mesmo seu relativo triunfo.

Como lugares do sagrado e como espaços de consagração, os museus não demoraram a tomar para si a função civilizacional. Estes museus, que

se portavam como templos da civilização europeia como um todo, pórticos de uma humanidade que teria se iniciado de forma 'iluminada' com a Grécia clássica, por muito tempo ajudaram a naturalizar uma hierarquia entre os povos. Mas, assim como proclamavam o discurso universal da civilização, estavam ligados a Estados nacionais em vias de se constituir. Fica claro que na base dos museus no século XIX havia uma dupla ideologia: ao mesmo tempo em que eles ajudavam na construção de identidades nacionais ligadas a um território localizado, o discurso da civilização que disseminavam era um discurso universalizante.

Musealizar a nação: a universalização do nacional

Nos séculos XVIII e XIX, os Estados-nação gradualmente passaram a substituir as alianças das aristocracias dominantes, tão comuns no oeste, ou os impérios Otomano, Czarista e Austro-Húngaro, que se espalhavam pelo leste. Ao ressaltarem raízes antigas, eles eram capazes de demonstrar que a nação, nova como poderia parecer ser, não era a criação do momento, mas algo que teria existido por todo o tempo, ao menos em espírito, e que teria o direito de existir agora.⁵⁷ Como se pode notar, por evocar simultaneamente uma amplitude *universal* e uma aplicabilidade *particular*, a 'nação', neste momento, se apresenta como conceito ambíguo. Em função desta ambiguidade, faz-se necessário lançar mão de outro conceito fundamental.

Em contraste com esta ideia de civilização que almeja a universalidade pela superficialidade, o conceito alemão de *Kultur* dá ênfase especial a diferenças nacionais e à identidade particular dos grupos.⁵⁸ A ideia de *Kultur* reflete a consciência de si mesma de uma nação que teve de buscar e constituir de forma incessante e continuada as suas fronteiras, tanto no sentido político como espiritual, e repetidas vezes se questionar sobre a sua própria identidade.⁵⁹ Esta ideia romântica da 'nação em si mesma' impregnou o imaginário europeu no período da constituição dos Estados nacionais. Na Europa, com efeito, a lenta constituição dos territórios em decorrência das conquistas e das alianças não representou necessariamente a gênese das nações, mas "apenas uma história tumultuosa dos principados e reinos".⁶⁰ Como evidencia Anne-Marie Thiesse, o verdadeiro nascimento de uma nação se dá no momento em que indivíduos agrupados declaram que ela

existe e passam a tentar prová-lo. E os primeiros exemplos começam a surgir a partir do século XVIII. Estes marcam um momento de intensa disputa identitária que reinventou a forma dos europeus de pensarem a si mesmos e, conseqüentemente, de perceberem os outros povos, o que se mostra relevante para o pensamento sobre as concepções de museu e de patrimônio como passaram a ser entendidas desde então.

Para Anderson, o ponto de partida é que a nacionalidade é um produto cultural específico.⁶¹ Para este autor, é na concepção da simultaneidade que a ideia de nação irá se construir, segundo a ideia de um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente ou descendente. Estas são, portanto, concepções “imaginadas” que podem ser pensadas como a base da ideia de nação. A investigação que nos cabe, entretanto, é a de buscar saber como a imaginação e a confiança na comunidade de que fala o autor é formulada de modo a se engendrarem culturas nacionais como unidades reconhecidas.

“Não há nada de mais internacional que a formação das identidades nacionais,”⁶² é o que afirma Thiesse ao se referir ao surgimento desta nova ideologia que representava uma nova forma de perceber a relação das pessoas ‘consigo mesmas’ e a representação de si mesmas em um espaço geográfico que se desenhava simbolicamente através de disputas ferozes. As nações são parte de um mesmo modelo que é colocado em prática a partir de intensas trocas internacionais. Para Löfgren, trata-se de um paradoxo interessante no qual uma ideologia internacional é importada para fins nacionais⁶³ e, por isso, contemplando o processo de concepção das culturas nacionais no Ocidente, é possível compreender a ideologia nacionalista como “um kit gigante do *faça-você-mesmo*”. Surge aí uma nova perspectiva sobre a composição e recomposição das culturas nacionais. O resultado é um tipo de ‘*check-list*’ identitária, segundo a qual cada nação deveria ter não apenas uma língua comum, um passado e um destino, mas uma cultura popular nacional, um caráter nacional ou mentalidade, valores nacionais, além de, talvez, um sabor nacional e uma paisagem típica. Este inventário da nação, que passa a envolver o patrimônio e os museus em todos os seus aspectos, toma forma mais incisivamente a partir do século XIX e principalmente no decorrer do XX.

Os processos de formação identitária, neste sentido, consistiram em determinar o patrimônio de cada nação e de difundir o seu culto.⁶⁴ Mas as

etapas desta operação, como lembra Thiesse, não eram autoevidentes, já que “os ancestrais não haviam redigido o testamento indicando aquilo que desejariam transmitir a seus descendentes”.⁶⁵ O patrimônio, assim, permitindo a criação de um novo ‘mundo das nações’, não bastava que fosse inventariado apenas, mas precisaria ser, com efeito, recriado e, em grande parte, inventado. A autora relata que as exposições internacionais, tomando a forma de exposições identitárias, constituíram, a partir de meados do século XIX, as ocasiões privilegiadas deste comércio simbólico.⁶⁶ Não demoraria para que a ideologia nacionalista se associasse aos museus como divulgadores das ‘novas’ culturas que se pretendiam entender como culturas ancestrais.

Os museus deste período eram os encarregados de informar para o seu público sobre todo o conhecimento do mundo ‘não-europeu’ (considerado, de forma geral, como ‘não-ocidental’) e sobre como este estava organizado para além das fronteiras das nações civilizadas. A composição de uma *bibliothèque*, ou “biblioteca”, como um dicionário alfabeticamente ordenado, por Barthélemy d’Herbelot, ainda no século XVII – tendo os primeiros museus públicos sido concebidos como bibliotecas de objetos – buscava confirmar o que se conhecia do Oriente aos olhos do leitor.⁶⁷ Esta *Bibliothèque orientale* tentou, assim, representar o Oriente de forma mais plena e clara, na forma de uma coletânea de fatos soltos, adquiridos ao acaso, que diziam respeito, entre outras coisas, às imagens da Bíblia, à cultura islâmica, aos nomes dos lugares e assim por diante.

No processo de disputas por existência simbólica no mercado cultural das nações, cada uma delas se certificou de construir o seu passado, sendo este, na maioria das vezes, ligado a evidências – reais ou inventadas – da herança clássica. O desejo da Grécia e da Itália de possuírem o seu passado clássico está expresso claramente nas leis que cada um destes estados produziu no início do seu desenvolvimento para controlar a prática da arqueologia. Já em 1834 a Grécia aprovou uma lei segundo a qual todas as antiguidades seriam “patrimônio nacional” e “propriedade do estado”,⁶⁸ enquanto o governo italiano, rapidamente, após a unificação, instituiu a proibição de escavações estrangeiras nos territórios italianos e estabeleceu o seu próprio serviço arqueológico.⁶⁹ Este processo, de que se poderia esperar, evidencia o ponto segundo o qual legislar era fazer uma reivindicação explícita sobre o passado.

Para além da Grécia e da Itália, a relação com o passado clássico era mais complexa. Na França, por exemplo, era definida uma nova identidade

nacional pós-revolucionária, enquanto um Estado-nação alemão era progressivamente formado a partir de algumas centenas de principados e de cidades livres até que o império Germânico se estabeleceu, em 1871. Em nações como estas se pode perceber diferentes abordagens sendo colocadas em cena. A sua existência como povos separados é afirmada através da ênfase de sua resistência ao domínio romano, e celebrando, conseqüentemente, os heróis da resistência;⁷⁰ enquanto que, ao mesmo tempo, uma herança romana é reivindicada por ter sido parte do império de Roma.

Os museus, então, funcionaram a serviço deste processo afirmativo e através dele se legitimaram como templos da humanidade civilizada. Os monumentos da nação, em alguns museus feitos para permanecer vazios, eram “reposicionados como insígnias de um Estado colonial *secular*”.⁷¹ Os museus, ao serem designados a guardar o patrimônio das nações, se constituíram, eles mesmos, símbolos dos Estados-nacionais e se firmaram como os autênticos transmissores das culturas que estes símbolos evocam. Entre o clássico e a civilização, os museus se constituíram como instituições essencialmente políticas. E foi graças à sua imersão no mundo antigo, graças ao ‘*raptō*’ das Musas, que foram fundadas as bases para o seu poder e autoridade, ainda reconhecidos até o presente.

A ideia do ‘museu’, fundada essencialmente no mito e profundamente vinculada às interpretações e recepções da cultura grega na Modernidade, tem na continuidade com o passado a sua base ontológica. Atuando no limiar entre fantasia e verdade, ilusão e realidade, os museus, em sua origem, se caracterizam por seu caráter deambulatório, como Scheiner chama a atenção.⁷² Caráter este que lhes confere a poderosa capacidade de atuar nas relações humanas, sociais, históricas; e de criar novos mundos a partir de mundos antigos, estes mesmos recriados. Entender os museus, portanto, significa mergulhar um pouco mais fundo na própria natureza do fazer histórico, pois este museu que é objeto da história, mas que também atua sobre ela, sobreviveu até o presente. Muito embora os museus nunca tenham deixado de se transformar, acompanhando as demandas das sociedades que os moldaram, estes não perderam a essência de sua existência, aquilo que nos permite reconhecê-los ainda no presente. Não se trata de suas paredes altivas ou da imagem de templo que também por algum tempo lhes foi associada, mas de algo muito mais intrínseco e intangível, uma aura museal explicada pelo mito, contada pela história e reinventada cotidianamente pela tradição.

NOTAS

- 1 ANDERSON, B. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 23
- 2 POULOT, D. Le patrimoine et les aventures de la modernité. p.7-67. In: . *Patrimoine et modernité*. Paris: L'Harmattan, 1998. p.36.
- 3 SCHAER, R. *L'invention des musées*. Paris: Gallimard / Réunion des musées nationaux, 2007. p.1.
- 4 CERQUEIRA, A. L. S. & LYRA, M. T. A. *Teogonia*. Tradução do original grego e comentários por Ana Lúcia Silveira Cerqueira e Maria Therezinha Arêas Lyra. Niterói: EdUFF, 2009. p.27.
- 5 *Ibid.*, p.25.
- 6 SCHAER, R. *L'invention des musées*. Op. cit. p.15.
- 7 MAIRESSE, F. Thesaurus. In: MAIRESSE, F. & MARANDA, L. & DAVIES, A. (Diretores). *Defining the museum*. ICOM: International Committee for Museology – ICOM. Morlanwelz, Belgique. Paris: Harmattan, 2007. p.23.
- 8 *Ibid.*, p.24.
- 9 GOB, A. & DROUGUET, N. *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*. Paris: Armand Colin, 2006. p.20.
- 10 BUDELMANN, F. & HAUBOLD, J. Reception and Tradition. In: HARDWICK, Lorna & STRAY, C. (ed.) *A companion to classical receptions*. Malden / Oxford: Blackwell Publishing, 2008. p.13-25. Página citada,16.
- 11 *Ibid.*, loc. cit.
- 12 SCHEIN, S. L. *Our Debt to Greece and Rome: Canon, Class and Ideology*. In: HARDWICK, L. & STRAY, C. (ed.) *A companion to classical receptions*. Op. cit. p.75-85. Página citada,75.
- 13 BUDELMANN, F. & HAUBOLD, J. Reception and Tradition... op. cit., p.23.
- 14 HOBBSAWM, E. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBBSAWM, E. & RANGER, T. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e terra, 2008. p.9.
- 15 *Ibid.*, p.20.
- 16 MARQUES, L. (org.). *A fábrica do antigo*. Campinas: UNICAMP, 2008. p.11.
- 17 MCKITTERICK, R. The Impact of Antiquity. In: ERSKINE, A. (ed.). *A companion to ancient history*. Malden / Oxford: Blackwell Publishing, 2009. p.545-554. Página citada, 546.
- 18 GASPARRI, C. O clássico copiado. In: MARQUES, L. (org.). *A fábrica do antigo...* Op. cit. p.27-40. Página citada, 28.
- 19 GOB, A. & DROUGUET, N. *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels...* Op. cit. p.20.
- 20 BUDELMANN, F. & HAUBOLD, J. Reception and Tradition... Op. cit. p.25.
- 21 HOBBSAWM, E. & RANGER, T. *A invenção das tradições...* Op. cit., p.12.
- 22 GASPARRI, C. O clássico copiado... Op. cit., p.37.
- 23 MARQUES, L. (org.) *A fábrica do antigo...* Op. cit., p.11.
- 24 GASPARRI, C. O clássico copiado... Op. cit., p.28.
- 25 *Ibid.*, p.31.
- 26 *Ibid.*, loc. cit.

- 27 LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 1990. p.168.
- 28 Ibid., p.172.
- 29 HEINICH, N. *La fabrique du patrimoine*. De la cathédrale à la petite cuillère. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009. p.239.
- 30 SCHEIN, S. L. *Our Debt to Greece and Rome: Canon, Class and Ideology*. In: HARDWICK, L. & STRAY, Christopher. (ed.) *A companion to classical receptions...* Op. cit. p.75-85. Página citada, 76.
- 31 HALL, E. Putting the Class into Classical Reception. In: HARDWICK, L. & STRAY, C. (ed.) *A companion to classical receptions...* Op. Cit. p.386-397. Página citada, 386.
- 32 A busca pelo *studia humanitatis* ou *studia humaniora*, especialmente pela habilidade de ler e escrever o latim clássico e, em menor grau, o grego, era um caminho em direção à elevação social, capacitando estudantes das 'humanidades' nos séculos XIV e XV a ganharem empregos como secretários e legados de cidades-estados e professores das famílias nobres. O melhor professor conhecido do *studia humanitatis* foi Guarino Guarini de Verona (1374-1460), que havia estudado o grego em Constantinopla (Grafton and Jardine 1986:1-28). Guarino ofereceu uma educação baseada naquela da Roma antiga, e que tinha como objetivo principal produzir empregados em potencial para as famílias aristocráticas e as cidades-estados. SCHEIN, S. L. *Our Debt to Greece and Rome: Canon, Class and Ideology...* Op. cit., p.77.
- 33 TATARKIEWICZ, Apud SCHEIN S. L. *Our Debt to Greece and Rome: Canon, Class and Ideology...* Op. cit.
- 34 Schein destaca o papel central que os "estudos clássicos" ganham na Universidade de Berlim, fundada em 1809-10, sob a liderança de Wilhelm von Humboldt, e que logo se tornaria um modelo a ser seguido na Alemanha e em todo o continente europeu. Ibidem, p.79.
- 35 SETTIS, Apud. SCHEIN, S. L. *Our Debt to Greece and Rome: Canon, Class and Ideology...* Op. cit. p.80.
- 36 SCHEIN, S. L. *Our Debt to Greece and Rome: Canon, Class and Ideology*. Op. cit., p.80.
- 37 Ibid., p.81.
- 38 SCHEIN, S. L. *Our Debt to Greece and Rome: Canon, Class and Ideology*. Op. cit., p.81.
- 39 Ibid., p.82.
- 40 BURKE, P. *Uma história social do conhecimento*. De Gutenberg a Diderot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p.20.
- 41 SCHAER, R. *L'invention des musées...* Op. cit. p.21.
- 42 BURKE, P. *Uma história social do conhecimento...* Op. cit. p.20.
- 43 Ibid. p.33.
- 44 POULOT, D. *Le patrimoine et les aventures de la modernité...* Op. cit. p.14.
- 45 CLASTRES, H. Sauvages et civilisés au XVIIIe siècle. In: CHÂTELET, F. *Histoire des idéologies*. Paris: Hachette, 1978. p. 209.
- 46 VENTURI, F. *Utopia e reforma no Iluminismo*. Bauru: Edusc, 2003. p.225.
- 47 STAROBINSKI, J. *As máscaras da civilização*. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.52.
- 48 Ibid., p.14.
- 49 Ibid., p.15.

- 50 ELIAS, N. *O processo civilizador: uma breve história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. p.23.
- 51 Para Hélène Clastres, a retórica do século das Luzes não tem os selvagens como objeto, mas “o *Selvagem*”, que não é mais que um objeto aparente. A imagem do selvagem ligado à natureza – sendo o natural contraposto ao racional, no sentido da oposição entre direito natural e direito *positivo* –, como aponta Clastres, faz dele uma figura universal, um negativo, de forma que serve somente para revelar aos civilizados a imagem daquilo que não são. CLASTRES, Hélène. Sauvages et civilisés au XVIIIe siècle. In: CHÂTELET, F. *Histoire des idéologies*. Paris: Hachette, 1978. p.210.
- 52 STAROBINSKI, J. *As máscaras da civilização...* Op. cit., p.15.
- 53 Ao perceber o mundo “selvagem” situado no interior da própria Europa, como nas revoltas da “multidão grosseira”, e não mais no exterior ou em um distante litoral, em um profundo passado, os europeus descobrem um “fundo tenebroso” de sua própria sociedade. Ibidem, p.39.
- 54 Ibid., p.28.
- 55 TRÉVOUX, Apud. STAROBINSKI, J. *As máscaras da civilização...* Op. cit., 2001.
- 56 MARQUES, L. *A fábrica do antigo...* Op. cit. p.14.
- 57 ERSKINE, A. Ancient History and National Identity. In: ERSKINE, A. (ed.) *A companion to ancient history*. Malden / Oxford: Blackwell Publishing, 2009. p.555-563 Página citada, 555.
- 58 ELIAS, N. *O processo civilizador...* Op. cit., p.25.
- 59 Ibid., loc. cit.
- 60 THIESSE, A. M. *La création des identités nationales*. Europe XVIIIe-XIXe siècle. Paris: Éditions du Seuil, 2001. p.11.
- 61 ANDERSON, B. *Comunidades Imaginadas...* Op. cit., p.30.
- 62 THIESSE, A. M. *La création des identités nationales...* Op. cit., p.13.
- 63 LÖFGREN, O. The Nationalization of culture. In: National Culture as Process. *Ethnologia Europæa*, XIX,1 1989. p.8.
- 64 THIESSE, A.M. *La création des identités nationales...* Op. cit., p.12.
- 65 Ibid., p.13.
- 66 Ibid., loc. cit.
- 67 SAID, E. W. *Orientalismo*. O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.103.
- 68 HAMILAKIS & YALOURI Apud ERSKINE, A. (Ed.) *A companion to ancient history...* Op. cit. p.556.
- 69 DYSON Apud. ERSKINE A. (Ed.), *A companion to ancient history...* Op. cit., p.556.
- 70 SCHULZE, Apud ERSKINE A. (Ed.) *A companion to ancient history...* Op. cit.
- 71 ANDERSON, B. *Comunidades Imaginadas...* Op. cit., p.250.
- 72 Ibid., p.139.

Entre o sagrado e o profano: práticas museológicas de iniciativa eclesial

Maria Isabel Rocha Roque*

RESUMO**Entre o sagrado e o profano: práticas museológicas de iniciativa eclesiástica**

A arte ocidental é, em grande parte, determinada pela matriz cristã e também a história da museologia pode ser narrada através do patrocínio da Igreja Católica: tesouros eclesiásticos medievais, colecções renascentistas, gabinetes de curiosidades e, por fim, museus de arte e religião. O aparecimento dos primeiros museus é simultâneo à primeira incursão do objecto religioso num espaço expositivo.

Nos museus de arte, mesmo sendo de iniciativa eclesiástica, o objecto era considerado através do seu valor artístico, obliterando outros conteúdos simbólicos. Nos museus de religião, este espólio tende a organizar-se de acordo com a funcionalidade litúrgica ou devocional. O museu actual preocupa-se com a exposição dos dados imateriais e a recontextualização do objecto em relação à anterior função sagrada, começando a considerar tanto o contexto, a função e o significado quanto os seus aspectos materiais, formais e históricos.

PALAVRAS-CHAVE

Arte sacra; coleccionismo; exposição; museologia (história da); museu.

ABSTRACT

Between the sacred and the profane: museological practices with an ecclesiastical origin

Western art is largely determined by the Christian model, while the history of museums can be narrated through the sponsorship of the Catholic Church: medieval ecclesiastical treasures, Renaissance private collections, cabinets of curiosities and, finally, art and religion museums. The appearance of the first museums is simultaneous to the first incursion of the religious objects into exhibition space.

In art museums, even when created at the initiative of the Church, the subject was considered for its artistic value, obliterating other symbolic content. In museums of religion, this collection tends to organize itself according to liturgical or devotional function.

Nowadays, it is the context, the function and the meanings that matter as the material, formal and historical elements. Museums are concerned about the exhibition of their immaterial terms, re-contextualizing the object in reference to its past sacred functions.

KEYWORDS

Collectionism; exhibition; museology (history of); museum; sacred art.

Sagrado e profano

Sagrado e profano são domínios que se opõem e excluem mutuamente. O conceito de sagrado, etimologicamente associado a *sacer* – aquilo que é separado, o que se esconde, o que deve ser subtraído à vista, o que é diferente e extraordinário –, está ligado ao divino e encontra-se definitivamente separado do profano, do registo em que o homem actua no seu quotidiano. “O sagrado manifesta-se sempre como uma realidade de uma ordem inteiramente diferente da das realidades ‘naturais’.”¹ Através desta noção de transcendente e intangível, a *res sacra*, ou coisa sagrada, é, pela sua própria natureza, algo intocável e interdito, o que simultaneamente a isola e protege.

O conceito de interdição era absoluto na maioria das religiões arcaicas, incluindo a vetero-testamentária, pelo que qualquer transgressão ou contacto indevido teriam um efeito avassalador e seriam punidos de forma radical.

Em contrapartida, o cristianismo introduziu o tema de uma nova aliança e substituiu o conceito de interdição pelo de comunhão, baseada no mistério salvífico da Eucaristia, em que é consubstanciado o sacro cristão. No cristianismo, o sagrado não se prefigura através da interdição absoluta. Não cria uma realidade separada e, em contrapartida, promove uma relação objectiva, extensiva a tudo e a todos.

¹ Doutorada em História, especialização em Museologia, disciplina que lecciona na Universidade Católica Portuguesa. Integrou vários comissariados de exposições de arte sacra e é autora da obra *O sagrado no museu: musealização de objectos do culto católico em contexto português* (2011).

Por esse motivo, apenas o altar e receptáculos directos da entidade divina, o cálice e a patena, são objecto de consagração, ungidos com o óleo do crisma; as restantes alfaias e paramentos são benzidos; a bênção é facultativa para as imagens religiosas e para os objectos devocionais. Estes procedimentos determinam uma hierarquização da sacralidade atribuída a cada uma destas categorias e determina precauções diferenciadas no processo de musealização.

No domínio do cristianismo, a profanação em sentido restrito envolve um carácter de intencionalidade consciente e implica a ocorrência de sacrilégio. “O sacrilégio consiste em profanar ou em tratar indignamente os sacramentos e outras acções litúrgicas, bem como as pessoas, as coisas e os lugares consagrados a Deus.”² As restantes acções lesivas do conteúdo sagrado de um local ou de um objecto configuram-se como execração ou dessacralização. “Os lugares sagrados perdem a dedicação ou a bênção, se tiverem sido destruídos em grande parte ou se forem permanentemente reduzidos a usos profanos, por decreto do Ordinário competente ou de facto.”³ No cristianismo, a sacralidade entitativa não é um atributo aplicável a elementos materiais, pelo que os objectos sagrados ou litúrgicos, logo que sejam danificados, desafectos, ou retirados do culto, são implicitamente execrados e podem assumir outras funções, nomeadamente as de teor museológico.

Tendo sido concebido e utilizado no âmbito da intermediação ou da ligação ao divino, o objecto religioso absorve a qualidade de transcendência inerente ao sagrado e participa do seu carácter imanente, pelo que a sua apresentação foi restrita ao espaço sagrado. Por outro lado e face a esse atributo excepcional, o homem conferiu-lhe um sentido estético que, em simultâneo, o torna em objecto de arte. Ao longo da história da humanidade, exceptuando alguns momentos de idealismo ascético, sempre se procurou reservar o mais belo e precioso para o serviço divino. O objecto litúrgico é, por isso, igualmente definido e caracterizado através de atributos materiais e artísticos, cuja valorização acentuou essa implícita condição de reserva. É precisamente a partir das equações de equilíbrio ou de desequilíbrio entre ambas as funcionalidades – objecto artístico ou objecto religioso – que se constrói a diacronia da sua musealização.

As alfaias do culto e as imagens religiosas apenas atravessam o limiar sagrado para serem expostas num ambiente profano, após a divulgação dos

ideais iluministas, da progressiva laicização da sociedade e do aparecimento dos museus, mas é na qualidade de objecto de arte que essa transferência se processa.

O objecto religioso só recupera o sentido sagrado quando, já nos finais do século passado, as instituições tutelares deste património se consciencializaram de que a perspectiva artística e estilística do seu discurso havia obliterado as restantes valências. O significado intrínseco e intangível do objecto religioso torna-se cada vez mais obscuro e inacessível para a maioria dos públicos no museu.

A iniciativa eclesial inscreve-se na generalidade da prática museológica. A Igreja assumiu o valor patrimonial dos lugares e objectos ao serviço do culto e atribuiu-lhes parâmetros de excelência no domínio da arte. Porém, as colecções particulares dos senhores da Igreja não diferiam das que eram organizadas nas cortes, ou nas casas da aristocracia ou da alta burguesia: os objectos eram idênticos, tal como o eram os objectivos e os critérios que lhes estavam subjacentes. Na sequência da prática colecionista, a hierarquia eclesial teve uma participação activa na constituição dos primeiros museus e no desenvolvimento da prática museológica, privilegiando igualmente os critérios de avaliação formal e estilística. A ruptura apenas acontece quando, ao mesmo tempo que as instituições laicas promovem o sentido religioso dos objectos, a Igreja, na sequência das determinações do concílio Vaticano II, assume o museu como um espaço confessional e de catequização no âmbito da doutrina católica.

Tesouros eclesial

Ao longo da Idade Média, o paradigma era teológico, o qual também justificou os primeiros registos paramuseológicos. As igrejas compunham um universo de arte total onde, no espaço físico da arquitectura, se constituíam colecções de pintura, escultura adossada e de vulto, mobiliário, ourivesaria e têxteis.

Os primeiros cristãos associavam a imagem aos cultos pagãos e idólatras, pelo que a iconografia foi muito desvalorizada ao longo da Alta Idade Média. As imagens esculpidas começaram a ser toleradas a partir das primeiras décadas do século XI, desde que incorporadas em zonas periféricas

da arquitectura, como os pórticos, passando progressivamente a ocupar campos secundários, como os capitéis e os frisos, no interior dos templos. A iconografia foi definitivamente reabilitada na centúria seguinte. “*The first aim of sacred art is didactic, whether it be a pictorial catechism for the use of the unlettered or, on the contrary, a metaphysical or mystical doctrine suggested by symbols, which does not mean that the two things are separate.*”⁴ A pintura e a escultura são, a partir de agora, promovidas e é-lhes atribuída uma função religiosa, devocional e catequética.

Os tímpanos inseridos nos pórticos, pelo seu carácter simbólico de passagem entre o mundo profano e o espaço sagrado, eram um local privilegiado para a introdução de programas iconográficos. Formulavam, geralmente, avisos apocalípticos que, fazendo a distinção entre o bem e o mal, criavam uma mensagem doutrinal e esclarecedora, cujo sentido era compreendido e assimilado por todos os fiéis.

Também os tectos e os retábulos com os ciclos da vida de Cristo e da Virgem, a que eventualmente se anexava a representação de santos e mártires, constituíam uma *Biblia pauperum*, presente sobretudo no modelo tipológico do paralelismo entre o Antigo e o Novo Testamento. A intenção subjacente a estas colecções de arte sacra era um princípio moralizador, mostrando os efeitos de uma boa ou má conduta, e didáctico, ao transmitir e ensinar a narrativa bíblica, utilizando uma linguagem visual e gráfica, apropriada a uma sociedade iletrada.

Aqui, a prática de índole paramuseológica pode ser enunciada, ainda que de forma muito secundária e acessória, através de eventuais acções de conservação e preservação, que se mantiveram constantes até a actualidade. Essas práticas competiram, de forma mais exaustiva e consistente, aos tesouros eclesiásticos, criados a partir de um acervo de relíquias.

No cristianismo, a edificação dos altares fundamenta-se através dos restos mortais dos mártires ou confessores da fé,⁵ cujo ministério de intercessão se estende às relíquias, através das quais eram pedidas graças, remissões e indulgências. “*Parmi ceux via lesquels les indulgences peuvent parfois être délivrées, les reliques des saints sont le trésor au sens le plus strict. Ce sont les restes d’hommes et de femmes inspirées par Dieu au cours de leur vie.*”⁶ As relíquias tinham, em primeiro lugar, um valor espiritual e uma funcionalidade religiosa, constituindo um *thesaurus gratiarum* ou *meritorum*.

Para as abadias, mosteiros e catedrais, a posse de relíquias constituía um tesouro particular. Santiago de Compostela, onde a crença afirma estar sepultado o corpo venerado de São Tiago Maior, tornou-se, desde a época medieval, o mais importante local de peregrinação na Europa. Numa altura em que a Península se encontrava sob o domínio islâmico, foi para aí transferido o ideal de *peregrinatio*, ou de viagem santa, em alternativa aos inacessíveis locais da Terra Santa. As rotas, que se definiram na Europa em direcção a este santuário e que se mantiveram até a actualidade, passaram a designar-se por caminhos de Santiago, ao longo dos quais os lugares sagrados se constituíam como etapas intermédias numa jornada de cariz propiciatório e místico. As igrejas procuravam, por isso, obter as relíquias como meio de atrair peregrinos e recolher os proventos dos seus donativos e das suas esmolas, constituindo, desta forma, um dos mais importantes meios de financiamento das respectivas congregações.

Desde o século IX que mosteiros e abadias se entregavam a uma espécie de “corrida” às relíquias, objectivo máximo da política das comunidades religiosas. Eram elas que estavam no centro da atracção que os lugares santos exerciam sobre os peregrinos. Constituía um verdadeiro meio de financiamento para as congregações e originavam uma produção artística considerável.⁷

As relíquias traziam prestígio e riqueza aos seus possuidores, pelo que a importância que lhes era atribuída depressa ultrapassou o domínio espiritual, passando a constituir-se como atributo de superioridade temporal: quanto mais insignes fossem as relíquias, mais consistente seria o poder político e económico da comunidade religiosa a que pertenciam. Por isso, as relíquias eram preservadas em receptáculos feitos de materiais preciosos, raros e exóticos, com pedras e esmaltes conjugados em primorosos trabalhos de ourivesaria e joalheria. Devido ao valor espiritual das relíquias e ao valor material dos relicários, apenas eram expostos em ocasiões solenes e festivas. Habitualmente, estavam protegidos num local seguro, onde também se guardavam as alfaias religiosas em ouro e prata, os paramentos em tecidos de estofado rico, os manuscritos e os códices iluminados.

Por extensão, a noção de tesouro alargou-se a todo este conjunto de objectos valiosos. O tesouro de graças tornou-se, progressivamente, um tesouro no seu sentido mais imediato e comum, cuja magnificência advinha da riqueza dos materiais e do valor artístico dos objectos. Ainda que o conteúdo espiritual lhes estivesse intimamente associado, os tesouros eclesiásticos eram idênticos às colecções civis de reis, príncipes e senhores nobres, e assumiam o mesmo princípio de ostentação e marca de poder económico, social e político.

Um dos mais importantes tesouros medievais conhecidos foi o tesouro da Abadia de Saint-Denis, junto a Paris, onde se encontrava sepultado São Dionísio, considerado o primeiro bispo de Paris e o santo padroeiro de França, cujo culto se confundia com o de Dionísio Acropagita, discípulo de S. Paulo (segundo a tradição, o primeiro apóstolo da Gália) e a quem se atribuem os escritos de Pseudo-Dionísio. Constituído ainda na época carolíngia, o tesouro de Saint-Denis foi muito ampliado durante a reforma levada a cabo pelo abade Suger, durante a primeira metade do século XII.

Suger, abée de Saint-Denis-en-France et ministre du roi Louis VII, lorsqu'il reconstruisit son église, mit le plus grand soin à enrichir tout ce qui touchait à la liturgie et au culte; il s'y trouvait des objets antiques ou exotiques, tels qu'un vase en sardonix monté en aiguière, un autre en porphyre, monté en forme d'aigle, une aiguière arabe en cristal de roche et surtout la coupe en cristal de roche du roi sassanide Chosroes Ier qui passait pour être le "plat de Salomon" [...].⁵

O tesouro de Saint-Denis é ainda paradigmático da aliança entre os poderes espiritual e temporal, dado que, além dos objectos de culto, guardava os *regalia*, conjunto de objectos utilizados na cerimónia da sagração régia.

Ao longo das centúrias seguintes, os sinais da fama deste tesouro são constantes. Em 1706, dom Michel Félibien, numa obra monográfica sobre a abadia,⁹ descreveu minuciosamente o tesouro, juntando um conjunto de gravuras, onde se observam, em grandes armários, os objectos expostos numa lógica de aparato. Nesta obra, há referências a práticas de teor museológico, como a abertura do espólio ao público, a utilização de suportes museográficos

e a elaboração de roteiros editados até finais do século XVIII. Porém, devido à sua dimensão simbólica, o tesouro foi parcialmente destruído e disperso, durante a Revolução Francesa.

Apesar dos reveses sofridos pelo património eclesial a partir de finais do século XVIII em várias regiões da Europa, nomeadamente devido às nacionalizações dos bens da Igreja e das ordens religiosas, grande parte dos tesouros persistiu e manteve a sua dimensão espiritual, litúrgica e teológica. O objecto continua disponível para o culto, conservando intacta a sua funcionalidade original. Mesmo nos tesouros a que tenham sido acrescentadas valências museológicas, como a modernização dos equipamentos expositivos e a introdução de legendas e textos informativos, o objecto permanece contextualizado no domínio do sagrado.

O valor patrimonial e artístico e a consequente noção de preciosidade atribuída ao tesouro implicaram a restrição de acesso, reabilitando o carácter de interdição que, embora não seja impositiva no contexto da liturgia cristã, se tornava cada vez mais implícita. Ao longo da Idade Média e até quase à nossa época, registou-se uma proliferação de regras e interditos próximos da sacralidade pré-cristã, pelo que o conceito sacro entitativo acabou por implicar a separação e a intocabilidade dos objectos do culto católico.

Colecções de antiguidades e gabinetes de curiosidades

Durante o Renascimento, o modelo teocêntrico e dogmático começou a desconstruir-se, substituído por paradigmas mais antropocêntricos, que formulavam uma nova concepção do homem e do mundo. Num ambiente cultural de mudança e de renovação, redescobriam-se os textos filosóficos de autores antigos, gregos e romanos, preservados através de traduções árabes e cuja divulgação era favorecida pela recente descoberta da imprensa, ao mesmo tempo que aumentava o fascínio pela arte clássica, grega e romana. As escavações arqueológicas impulsionaram a actividade colecionista em torno da escultura grega e romana e das denominadas “pequenas antiguidades”, como inscrições, pedras gravadas, fragmentos escultóricos e medalhas.

Os senhores da Igreja não ficaram imunes à vontade de enriquecimento dos seus acervos particulares com pinturas, esculturas e uma imensa variedade de peças originais ou réplicas da época clássica. Apesar da ocorrência

de algumas polémicas em torno da riqueza exibida pela Igreja e que iria desencadear os movimentos reformistas protestante e católico, o prestígio associado à posse de objectos belos e preciosos manteve-se constante nos objectivos eclesiásticos.

Em 1471, o papa Sisto IV organizou uma importante colecção de esculturas e bronzes antigos e ofereceu-a simbolicamente ao povo romano, fundando, no Capitólio, o *Antiquarium*, que, mais tarde, deu origem ao Museu Capitolino. Posteriormente, o papa Júlio II, continuando a acção colecionista e mecenática de Sisto IV, seu tio, doou à Santa Sé uma importante colecção de esculturas, entre as quais se contavam algumas das mais importantes obras de arte clássica conhecidas à época, e transferiu-a para o Palácio Belvedere, no Vaticano, onde se hospedavam os artistas ao serviço do papa.

Em 1506 foi descoberto, nas termas de Tito, em Roma, o conjunto escultórico *Laocoonte*, atribuído a Agesandro, Polidoro e Atenodoro, e datado de c. 200 a.C. Esta obra era já referenciada pelos autores coevos, que lhe exaltavam o acentuado expressionismo das figuras e pelo dinâmico naturalismo dos seus movimentos contorcidos. Após os pareceres favoráveis do arquitecto Giuliano de Sangallo e de Michelangelo Buonarroti, o papa Júlio II decidiu-se pela sua aquisição. “Após um mês da descoberta, por decisão do papa Júlio II, o grupo estatuário fazia o seu ingresso [em Belvedere] no Vaticano e nascia assim o primeiro núcleo das Colecções Pontifícias que, em seguida, se tornariam os hodiernos Museus do Vaticano.”¹⁰

Estas colecções, tal como acontecia com a maioria dos acervos reunidos por reis, príncipes e altos dignitários, eram um atributo do seu prestígio social e cultural. Em regra, os coleccionadores permitiam que artistas, amadores e estudiosos frequentassem os seus acervos. Desta forma, ao mesmo tempo que lhes facultam o acesso a formas e estéticas prestigiadas, como fonte de inspiração e ensinamento, também garantiam a divulgação e a promoção da colecção e do seu possuidor.

Ao mesmo tempo que o Renascimento e o Humanismo se expandiam pela Europa, Portugal e Espanha desvendavam novos mundos, civilizações e culturas, originando um manancial de objectos raros ou exóticos, da *naturalia*, da *artificialia* e da *mirabilia* que informavam os gabinetes de curiosidades, que se desenvolveram do Maneirismo ao Barroco.

Os gabinetes de curiosidades eram uma amálgama caótica e eclética de antiguidades, peças históricas, pinturas, esculturas, juntamente com fósseis, marfins, corais, conchas, minerais, instrumentos mecânicos e científicos, espécies botânicas, animais taxidermizados, objectos de ourivesaria ou joalheria, artefactos etnográficos e outras raridades exóticas trazidas por mercadores e missionários. Progressivamente, nota-se um esforço no sentido de organizar estes acervos, sistematizando-os por categorias e promovendo a respectiva inventariação e publicação de catálogos.

Um dos eclesiásticos mais proeminentes neste âmbito foi o jesuíta Athanasius Kircher, matemático e físico de renome, mas possuidor de uma cultura enciclopédica, comprovada através da vasta obra publicada sobre temáticas tão variadas como filosofia, medicina, geologia ou estudos orientais. A sua reputação como cientista permitiu-lhe ser nomeado, em 1633, matemático da corte dos Habsburg, em substituição a Kepler. Porém, em 1635, foi chamado a Roma, passando a residir na casa-mãe da Companhia de Jesus. Aproveitando a obrigatoriedade dos relatórios anuais por parte dos missionários e os objectos que estes enviavam para documentar a vida e a cultura das missões jesuíticas da Ásia e da América Latina, Kircher reuniu uma extraordinária colecção de artefactos etnográficos e curiosidades da história natural, a que anexou o seu acervo de aparelhos científicos, esqueletos animais e humanos, animais embalsamados, fósseis, numismática e medalhística, entre outros, os quais constituíram a base do Museu Kircheriano.

The museum was founded in 1651, following a donation to the Order by Alfonso Donnini, the secretary of the Roman Senate. Thanks to Kircher's genius, his collection, now blended with the Jesuits', soon became the most famous in Rome and one of the best in Europe.¹¹

A colecção encontra-se hoje parcialmente integrada nos museus da universidade Sapienza, em Roma.

Em Portugal, no âmbito do coleccionismo organizado, já com o intuito de esclarecer acerca da História, da Ciência e da Natureza, distingue-se a obra de frei José Mayne e de dom frei Manuel do Cenáculo.

Frei José Mayne, ministro geral da Congregação da Terceira Ordem da Penitência de S. Francisco, criou, no Convento de Nossa Senhora de Jesus,

em Lisboa, uma livraria e o “Gabinete de História Natural, Pintura e Artefactos”, um museu de “instrumentos físicos [...] couzas raras e de Historia Natural”,¹² de que há notícia já em 1780. Era definido por objectivos didácticos e incluía, além de numerosos espécimes de História Natural, mais de 300 peças de Física Experimental e mais de 400 pinturas, entre originais e cópias, desenhos e medalhas. Após a sua morte e de acordo com as disposições testamentárias que deixou, a colecção passou a ser administrada pela Academia das Ciências de Lisboa.

Dom frei Manuel do Cenáculo, frade da Ordem Terceira de S. Francisco, bispo de Beja e de Évora, criou, em 1781, junto ao Paço Episcopal de Beja, o Museu Sesinando Cenáculo Pacense, o primeiro de que há notícia em Portugal, com uma importante colecção de lápides romanas e medievais, elementos decorativos e arquitectónicos, fragmentos de escultura e várias espécies etnográficas e de história natural. Em 1802, ao ser nomeado bispo de Évora, transferiu para aqui a sua biblioteca juntamente com as colecções de moedas e medalhas, e parte da lapidária, constituindo um novo núcleo museológico, enriquecido ainda por uma colecção de pintura, com quadros adquiridos a particulares e provenientes da catedral, da universidade e de colégios da cidade. Este espólio foi posteriormente integrado no Museu de Évora, onde se mantém.

Tal como os tesouros eclesiásticos, estas colecções e gabinetes são criados e organizados por homens da Igreja; porém, não há, nestas ocorrências, qualquer marca ou relação directa ao domínio sagrado. São espólios, cujo conteúdo e organização seguem a mesma lógica das colecções organizadas por figuras laicas. Os objectos, exceptuando algum caso pontual de iconografia religiosa, não têm um cariz espiritual, litúrgico ou devocional. E, caso o tenham, não lhes é aplicado qualquer processamento específico que os separe ou distinga na amálgama dos restantes. Neste aspecto, a individualidade do prelado, enquanto sujeito que organiza a colecção, não é assinalável no cotejo com outros coleccionadores laicos, sejam eles príncipes ou monarcas, homens da ciência, estudiosos ou artistas.

A particularidade poder-se-á encontrar num plano menos aparente, relacionado com a intencionalidade subjacente à colecção. A riqueza e a variedade do espólio são marcas de prestígio e, como tal, são um atributo mundano que os prelados procuram camuflar através de uma racionalização

em termos da fé e da exaltação da criatividade divina. Tal como na Idade Média os padres e monges justificavam as riquezas reunidas nos seus tesouros pelo facto de nada ser demasiado belo ou rico para o louvor de Deus, os colecionadores veem nos objectos que reúnem uma marca do Seu poder criador.

Num discurso intitulado *Oração do Museo* e proferido a 15 de março de 1791, em Beja, por ocasião da inauguração do Museu Sesinando Cenáculo Pacense, frei José de São Lourenço do Valle, colaborador de d. frei Manuel do Cenáculo, afirmava que:

Todas estas grandezas se comprehendem no Museo, e não direis que o seu estudo he somente o conhecimento da Física natural, dos saes, sucos oleozos, pedras, petrificações, -christaes, Mineraes, Metaes, plantas e todas as mais produções maravilhozas da natureza: eu me esqueço de todos estes magníficos objectos, ou melhor eu os ajunto todos nhum. O estudo do Museo he o estudo de todas as sciencias, para conhecermos a Deus e sua Religião, com utilidade nossa, donde provem fortes rezões para nos applicarmos a elle.¹³

As afirmações exaltantes de frei José de São Lourenço do Valle podem servir de epígrafe à caracterização do coleccionismo de iniciativa eclesial nesta época, construído com a intenção de testemunhar a glória de Deus através das obras da natureza e da criação humana, ainda que subsidiária do objectivo dominante de aquisição de conhecimentos. Não obstante e apesar do propósito religioso subjacente, não existe aqui qualquer ocorrência de musealização do sagrado, dado que os objectos litúrgicos ou devocionais estão rigorosamente ausentes.

Os primeiros museus e a museologia oitocentista

Ao longo do século XVIII, na Europa, assiste-se ao aparecimento dos primeiros museus, tal como hoje são definidos, abertos a toda a população e assumindo as funções patrimoniais de constituição, conservação, estudo, exposição e divulgação dos espólios. “*El uso de ‘cultura’ y de ‘civilización’ en el siglo XVIII marca la llegada de una nueva concepción desacralizada de la historia.*”¹⁴ Foi neste contexto que os Estados assumiram a responsabilidade de

transmitir o seu saber e a sua cultura, definindo um padrão da respectiva identidade nacional. Empenharam-se, por isso, na construção de grandes museus, como o Museu Britânico, em Londres, o Museu Antigo, em Berlim, ou o Museu do Louvre, em Paris, que constituíam autênticos repositórios daquilo que, ao longo dos séculos, as várias culturas e civilizações produziram e dos feitos alcançados pelas respectivas nações.

É nesta conjuntura que acontece a primeira transferência do objecto religioso, litúrgico ou devocional, para o ambiente profano da exposição museológica.

Em 1789, numa França depauperada pela dívida acumulada durante o Antigo Regime e que aumentara com a justificativa de consolidar a Revolução, Talleyrand, na altura ainda padre católico e bispo de Autun, propôs a nacionalização dos bens eclesiásticos e a reorganização da Igreja francesa ao serviço do Estado. Defendia que os bens haviam sido doados à Igreja pelos fiéis franceses e que, por isso, numa situação de crise, deviam ser postos ao serviço da Pátria. *“The suggestion itself appeared in the eyes of the faithful to be flagrantly sacrilegious, and the fact that it came from a churchman and from a bishop magnified its enormity beyond bounds.”*¹⁵ Esta tomada de posição determinou a sua excomunhão pelo papa, mas a proposta foi aprovada pela Assembleia Constituinte que, entre 1789 e 1790, nacionalizou e assumiu a gestão de todos os bens da Igreja.

O tesouro de Saint-Denis foi desmontado neste contexto, provocando a perda de um número considerável de objectos, uns derretidos, outros vendidos, tendo-se-lhes perdido o rasto. Parte do espólio preservado encontra-se na Biblioteca Nacional de França e as peças mais significativas estão expostas na sala Suger, na secção de objectos de arte da Idade Média do Museu do Louvre. Além dos objectos litúrgicos, regista-se o desaparecimento dos relicários, cujo conteúdo era alvo específico da crítica iluminista, e das insígnias relacionadas com a realeza e o Antigo Regime, nomeadamente as joias reais e coroas da sagração.

Os ideais da Revolução Francesa inspiraram movimentos liberais na Europa e na América e conduziram à nacionalização dos bens da Igreja em Portugal e Espanha, cujas resoluções foram igualmente tentadas ou seguidas noutros países.

As desamortizações colocaram uma grande quantidade de património na posse dos Estados e sob as respectivas tutelas. Uma parte foi convertida em numerário para responder às carências mais imediatas que haviam motivado as nacionalizações. Porém, outros foram preservados, registando-se, nalguns casos, a intenção explícita de não arrolar objectos consagrados. Em Portugal, apesar de o Decreto de 30 de maio de 1834 determinar que “Os Vasos Sagrados, e paramentos, que serviam ao Culto Divino serão postos à disposição dos Ordinários respectivos para serem distribuídos pelas Igrejas mais necessitadas das Dioceses”,¹⁶ o Estado tomou cálices, patenas e píxides.

O critério dominante que presidia à reserva dos objectos, impedindo a sua destruição ou perda, era a atribuição de valor patrimonial e artístico. Ao serem preservados pelas suas características materiais, formais e estilísticas, os objectos perdiam a conotação com o sagrado e o conteúdo funcional e simbólico, que lhes era inerente, ficava truncado. Neste sentido, introduz-se uma ressalva ao citar esta ocorrência no âmbito da musicalização dos objectos do culto religioso católico, dado que ingressavam no museu apenas como obras de arte.

Um dos factores que caracterizou a museologia novecentista foi o renovado interesse pela cultura clássica, o qual se estendeu a outras civilizações antigas, promovendo expedições arqueológicas, sobretudo, na Grécia e no Médio Oriente. Em 1764, Johann Joachim Winckelmann, bibliotecário do Vaticano e inspector-geral de antiguidades do cardeal Alessandro Albani, titular de uma das maiores colecções particulares de arte greco-romana, escreveu a obra *História da arte antiga*,¹⁷ que o firmou na época como o principal teórico da estética neoclássica e deu um novo estímulo à actividade colecionista, centrada essencialmente nas obras da Antiguidade. Esta obra influenciou, de forma directa, o Museu Pio-Clementino, cuja origem remonta à citada colecção de Júlio II, enriquecida pelos seus sucessores mas, logo de seguida, sujeita à crítica desfavorável da Reforma católica, que a condenou à estagnação. Só em 1771, num contexto de renovado interesse pela arqueologia e pela arte clássica, o papa Clemente XIV determinou a criação de um grande museu, passível de competir com os outros grandes museus europeus, o qual só foi concluído em 1784, já durante o papado do seu sucessor Pio IV.

Le museo pio-clementino du Vatican nous offre encore aujourd'hui un exemple intact de ces musées d'antiques, où, partant à la découverte, les «antiquaires» aimaient se perdre dans une forêt de marbre et de bronze, impatients de reconnaître eux-même les pièces rares, sans qu'on leur fournit aucune aide, puisqu'il n'y avait pas d'étiquettes.¹⁸

A falta de informação junto às peças, a disposição sobrecarregada de objetos, num acúmulo em que primava o sentido estético da exposição, correspondia ao conceito pedagógico segundo o qual a aprendizagem se fazia de forma implícita através da observação. A influência de Winckelmann está patente no predomínio da escultura clássica, apresentada segundo critérios cronológicos.

Os objectos do culto católico continuam ausentes neste universo museológico de iniciativa eclesiástica. No Vaticano, os únicos objectos relacionados com o culto cristão expostos em contexto museológico são justificados através de uma perspectiva histórica, como documento da prática religiosa paleocristã. Cumprindo projectos inacabados dos seus antecessores, o papa Bento XIV, em 1756, concretizou a fundação do Museu Sacro da Biblioteca Apostólica, onde ainda hoje se conservam objectos religiosos, paramentos e alfaias no aparato museográfico original, composto por armários envidraçados e com sólidas portadas de madeira.

No Vaticano, a mais significativa exposição de alfaias e paramentos da liturgia católica aconteceu, com carácter pioneiro, numa exposição realizada em 1888, no Vaticano, por ocasião do jubileu sacerdotal e dos dez anos de papado de Leão XIII. Os objectos do culto entram num contexto museológico, mas amontoam-se por todo o espaço disponível dentro e fora das vitrinas, criando um ambiente sobrecarregado e confuso, que era comum observar-se nos grandes museus nacionais e nas exposições universais oitocentistas. Os critérios que presidiam à norma museográfica da época eram essencialmente propagandísticos e artísticos, criando um efeito visual de grande aparato, o que contribuía para encobrir o conteúdo funcional e simbólico dos objectos expostos.

Tal como acontecia com o património sob tutela do Estado, também nas exposições de iniciativa eclesiástica, o objecto religioso assume-se como obra

de arte ao entrar no museu. A identidade dos promotores não constitui um elemento diferenciador da prática museológica desta época, dado que todas as experiências se regem pelo mesmo modelo, caracterizado pela mistura de tipologias e acumulação das peças, numa perspectiva mais exibicionista e ostensiva do que contextual.

Museologia de religião

Na primeira metade do século XX, atravessada por duas guerras mundiais, a que se seguiram fortes convulsões sociais e profundas alterações culturais, a Igreja manteve uma actuação discreta, quer na manutenção do património, quer na sua exibição pública. Sem protagonizar qualquer ineditismo ou acção de vulto no âmbito da museologia, a Igreja, neste campo, limitou-se à constituição ou renovação dos tesouros eclesialísticos ou de pequenos museus de âmbito local. Em ambos os casos, os procedimentos museológicos são idênticos aos praticados em museus de arte, onde os valores patrimoniais e estéticos são prevaletentes em detrimento da função simbólica.

A selecção das peças que integram o discurso museológico é feita de acordo com o respectivo valor artístico, atendendo sobretudo aos critérios das críticas positivista ou formalista. A atribuição de uma autoria, dos dados referentes à respectiva produção, como as coordenadas do local e data de fabrico, e de uma correspondência estilística, são dados sobrevalorizados como critérios de musealização. Da mesma forma, a análise que fundamenta o objecto nesse discurso tem um carácter monográfico, historicista e descritivo dos dados materiais, estruturais e formais.

À medida que a museologia se desenvolve no sentido de criar um discurso, no qual se utilizam técnicas de eficácia comunicacional, tornando os espaços envolventes mais limpos e sóbrios, ao mesmo tempo que se criam equipamentos que ajudem a destacar o objecto, a musealização segue uma racionalidade diacrónica, estilística e tipológica, do ponto de vista do material e da técnica. Neste sentido, as iniciativas eclesialísticas mantêm-se indiferenciadas e agem em conformidade com os museus de arte.

Estas características irão manter-se sem significativas alterações ao longo do século XX, até às alterações propostas no seguimento do Concílio Vaticano II. Por um lado, provocaram a desafectação ao culto de um conjunto

significativo de peças e de imagens, libertando-as para a exposição em contexto laico; por outro lado, propuseram uma nova dimensão da museologia, utilizada com uma extensão da didáctica religiosa, salientando a importância de ligar a apresentação das peças às suas funções e sentidos originais.

Em 1988 a Constituição Apostólica *Pastor Bonus* (art. 99/104) criou a Comissão Pontifícia para a Conservação do Património Artístico e Histórico da Igreja, cujos objectivos foram transferidos, em março de 1993, para a Comissão Pontifícia para os Bens Culturais da Igreja, criada através da promulgação do *Motu Proprio* “*Inde a Pontificatus Nostri initio*”. Os textos normativos produzidos por esta Comissão introduzem dois novos conceitos: a importância da divulgação do património, dado que “os bens culturais da Igreja não são tanto um património ‘a ser conservado’, mas antes um tesouro a tornar-se conhecido e a ser utilizado para a nova evangelização”,¹⁹ o compromisso de toda a comunidade cristã na salvaguarda desse património, uma vez que “nessa obra, todo o ‘povo de Deus’, e não só o clero, é chamado a prestar o seu contributo”.²⁰ No *Perfil*,²¹ considerado o principal texto elaborado pela Comissão para orientação das instituições de clero secular e regular detentoras de património artístico, considera-se conveniente e apropriada a criação de museus para salvaguarda dos objectos desafectos e, nomeadamente, daqueles cuja funcionalidade litúrgica havia sido destituída pelo Concílio Vaticano II. “*L’incremento e la costituzione di musei ecclesiastici contribuiscono a far conoscere il patrimonio storico-artistico cristiano, a stimolare e sostenere l’impegno degli enti ecclesiastici in ordine sua alla manutenzione, tutela e valorizzazione.*”²² O museu eclesiástico, além de garantir a segurança física do património, assegura a preservação do seu significado e função originais, nos domínios da teologia e da liturgia, fornecendo chaves de leitura correctas para a sua compreensão global.

A Igreja procura recuperar o carácter didáctico e ilustrativo da *Biblia pauperum* medieval, alargando-o agora ao universo museológico, conforme se depreende do discurso de dom Michael John Zielinski, vice-presidente desta Comissão Pontifícia: “*Alla funzione propriamente liturgica dell’arte «sacra» è stata sempre attribuita anche una funzione catechetica di illustrazione delle sacre scritture o della vita dei santi, che andavano ad arricchire l’intrinseco valore estetico e quindi culturale.*”²³ Sem desvalorizar a dimensão artística deste património, a Igreja considera primordial o seu conteúdo simbólico e é através dele que

se passa a definir o programa dos museus eclesiais. Através da Comissão Pontifícia, a Igreja assume a musealização como um destino adequado ao património religioso desafecto, transformando-se num instrumento ao serviço da evangelização. Embora o valor patrimonial e artístico seja evidenciado, o objecto é exposto em função do sentido teológico e do uso litúrgico que lhe foram inerentes.

De certa forma, esta orientação está em consonância com a crítica de que a museologia tradicional, no âmbito da história e da arte, tem vindo a ser alvo por parte da historiografia sociológica, denunciando processos de abordagem arcaicos, demasiado estetizantes e formalistas. Também no domínio da investigação museológica e dos modelos comunicacionais da exposição, tem vindo a implantar-se uma denúncia idêntica: *“les sciences de l’art se sont plutôt structurées sur l’idée d’une valorisation des oeuvres – c’est-à-dire des objets – et des artistes au détriment de la façon dont ils étaient présentés dans l’espace public”*.²⁴ A museografia é parte integrante do discurso e é através dos dispositivos complementares ao objecto que este pode ser enunciado na pluralidade dos seus sentidos. Esta advertência tem particular acuidade na musealização dos espaços e objectos sagrados, na medida em que o conteúdo religioso é, por norma, negligenciado em proveito das suas valências materiais, artísticas ou patrimoniais.

Se, por um lado, a liturgia católica sofreu algumas mudanças na sequência do Concílio Vaticano II, por outro, foi a prática religiosa, de um modo geral, que se alterou nas últimas décadas. O universo dos fiéis diversificou-se e abandonou práticas rituais antigas, em prol da adesão a novos movimentos ou de comportamentos mais individuais e personalizados na relação com o divino. Este fenómeno provocou, no espaço de poucas gerações, uma profunda iliteracia em torno do património religioso, sobretudo no que respeita às alfaias do culto. E, no entanto, uma parte considerável das colecções de arte nos museus europeus e americanos é constituída por objectos litúrgicos e iconografia religiosa no âmbito do cristianismo, cujo significado se tornou opaco para a maioria dos públicos e, também, dos próprios agentes culturais.

Por esse motivo, também as instituições laicas começam a tomar consciência de que o desconhecimento da doutrina e do culto cristãos, matrizes da cultura artística do mundo ocidental, pode truncar a leitura de parte considerável dos espólios expostos. No colóquio *Forme et Sens*, organizado

em 1997 pela Escola do Louvre com o intuito de reflectir sobre o património cultural religioso em França, onde a laicidade e a neutralidade religiosa em instituições estatais tem a força de lei, Dominique Ponnau fazia a síntese desta situação:

Il semble que pendant quelques décennies, l'enseignement laïc, continuant [...] à compter sur l'Église pour cette transmission culturelle constitutive non seulement de la foi d'un grand nombre, mais de certains des symboles structurants de notre société tout entière, ait fini par découvrir que cette transmission ne se faisait plus, ou plus guère, et que ainsi, notre héritage commun, spirituel et symbolique, par-delà les croyances, les incertitudes et les convictions multiples, courait le risque d'une disparition très rapide et quasi-totale.²⁵

Confirmando a importância do tema, na sequência deste colóquio, sucederam-lhe idênticas iniciativas, entre as quais se salienta a mesa redonda *Trésor d'église, musée d'art religieux: quelle présentation?*,²⁶ organizada, em Paris, em março de 1998, pela École Nationale du Patrimoine, que também promoveu a publicação das respectivas actas, incluindo os debates intercalares.

Numa outra linha de actuação, têm surgido exposições em torno do fenómeno religioso, entre as quais citamos a *Dieu(x), modes d'emploi: l'expérience religieuse aujourd'hui*, apresentada em 2006 no Museu da Europa, em Bruxelas, posteriormente adaptada para apresentação no Canadá, no Museu da Civilização, em Quebec, e no Museu Canadiano das Civilizações, em Gatineau, entre 2010 e 2011. A exposição aborda a religião de um ponto de vista antropológico, salientando os aspectos transversais e comuns ao cristianismo, islamismo e judaísmo, bem como a outros registos mono ou politeístas.

Em todas estas iniciativas, é nítida a reavaliação do sentido imaterial inerente aos objectos litúrgicos ou devocionais. Verificamos, também, uma convergência na actuação das entidades, eclesiásticas ou laicas, tutelares de património religioso, no sentido de tornar legível este conteúdo.

A perda das memórias em relação a esse universo onírico não é, em princípio, um factor definitivamente adverso. Constitui, antes, o ponto de partida para o processamento da actividade museológica. A constatação da

perda de referências religiosas de matriz cristã tem como consequência uma nova tomada de consciência face aos procedimentos a tomar na aquisição e na transmissão cultural desses conceitos. *“Plus encore aujourd’hui qu’hier, il convient de donner aux publics les clefs indispensables pour lire, comprendre ou aimer les œuvres d’art sacré. Car il n’est pas possible que la laïcité, qui porte en elle le respect de la pluralité, débouche sur un vide culturel.”*²¹ Se a museologia seguia critérios de avaliação baseados em parâmetros materiais, formais e estilísticos, assume, hoje, a obrigação de promover os dados imateriais, relacionados com a cultura intangível, as crenças, os conceitos e os significados inerentes ao objecto e ao universo simbólico a que pertence.

No caso da museologia de objectos religiosos, aos critérios que presidem à escolha dos objectos, é necessário anexar a identificação dos dados teológicos ou litúrgicos do rito oficial ou da devoção privada. Esta acção atravessa os vários registos da prática museológica, mas são determinantes no momento da recolha do objecto, do qual dependem os restantes. Recuperam-se, por isso, procedimentos idênticos aos da prospecção arqueológica, o que implica o levantamento dos dados relativos ao contexto e à funcionalidade; no caso do objecto litúrgico, isto abrange o registo do papel que desempenhava na liturgia ou a relação com a arquitectura religiosa e com o conjunto de alfaias em que se inseria. Na sequência da programação, da elaboração do discurso e da exposição, a museologia constrói uma analepse em torno do objecto, isto é, recupera-lhe os contextos funcionais e simbólicos, através de reconstruções gráficas ou textuais, sobre suporte analógico ou digital.

Na exposição do património religioso, a divergência entre tutelas eclesialísticas ou laicas existe sobretudo a nível dos objectivos. Enquanto o museu se assume como uma fonte objectiva de conhecimento, liberta de qualquer atitude confessional, a Igreja advoga a parcialidade da sua perspectiva e pressupõe a exposição do seu património religioso como uma oportunidade de evangelização e catequese. Porém, esta intenção não a desobriga da elaboração de um discurso museológico correcto e rigoroso.

Em contrapartida, a prática corrente em museologia, orientada por padrões de isenção, tende a evitar qualquer referência de conteúdo confessional, mas, actualmente, começa a tomar consciência de que uma postura demasiadamente rígida e absoluta neste sentido pode ser equívoca e corre o risco de truncar o sentido do património religioso.

A isenção, no âmbito da museologia, de religião pretende-se a outro registo, relacionado com a exclusão de uma atitude preconceituosa face à realidade intrínseca do objecto. Se este for religioso, documenta um pensamento teológico, um procedimento litúrgico ou uma crença ou uma devoção. Sem se comprometer com questões de fé, o museu pode construir o seu discurso focando o objecto na sua integridade material e simbólica, complementando-o com o elenco de informação que elucide quanto à sua função e sentido no âmbito do sagrado.

NOTAS

- 1 ELIADE, M. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil, [1980]. p. 209.
- 2 IGREJA CATÓLICA – *Catecismo da Igreja Católica*. Orientação e trad. d. Albino Mamede Cleto e d. Gabriel de Sousa; rev. teológica mons. Amândio José Tomás. Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1993, nº 2120.
- 3 IGREJA CATÓLICA – *Código de direito canónico – Codex iuris canonici*: constituição apostólica de promulgação de João Paulo II. Trad. A. Leite. Lisboa: Conferência Episcopal Portuguesa, 1983, Cân. 12129.
- 4 SCHUON, F. *Art from the sacred to the profane: east and west*. Ed. lit. Catherine Schuon. Bloomington: World Wisdom, 2007, pp. 35-36.
- 5 ROQUE, M. I. R. *Altar cristão: evolução até à Reforma Católica*. Lisboa: Universidade Lusíada Editora, 2004, pp. 27 e segs.
- 6 CORDEZ, P. *Les usages du trésor des grâces: l'économie idéelle et matérielle des indulgences au Moyen Âge*. In: BURKART, L. et al. *Le trésor au Moyen Âge: questions et perspectives de recherche*. Neuchâtel: Institut d'Histoire de l'Art et de Muséologie, 2005. p. 75.
- 7 BARRAL I ALTET, X. *O tesouro eclesiástico medieval: economia, arte, liturgia*. In: DUBY, G.; LACLOTTE, M. *História artística da Europa: a Idade Média*. Trad. Mário Dias Correia. Lisboa: Quetzal Editores, 1998, vol. II, p. 126.
- 8 BAZIN, G. *Le temps des musées*. [Liège]: Desoer, 1967, p. 32.
- 9 FÉLIBIEN, D. M. *Histoire de L'Abbaye Royale de Saint-Denys en France*. Paris: Frédéric Léonard, 1706.
- 10 VATICANO. Cardeal, 2003- (Tarcisio Bertone) – Discurso do cardeal Tarcisio Bertone, na inauguração da exposição “Laocoonte: nas origens dos museus do Vaticano”. In *Santa Sé* [Sítio oficial, versão portuguesa]. Vaticano, 16 nov. 2006. Disponível em: <http://www.vatican.va/roman_curia/secretariat_state/card-bertone/2006/documents/rc_seg-st_20061116_laocoonte_po.html> Acesso em: 3 mar. 2011.
- 11 FINDLEN, P. *Athanasius Kircher: the last man who knew everything*. New York: Routledge, 2004, p. 56.
- 12 [Proposta de d. frei José Mayne] ACL, ms. 1931, S.A. pp. 11v-12. Apud. *O material didáctico dos séculos XVIII e XIX do Museu Maynense da Academia das Ciências de Lisboa*. Lisboa: Academia das Ciências, 1993. p. 10.

- 13 [Frei José de São Lourenço do Valle, atrib. a] – *Oração do muzeo* [Dita a 15 de março de 1791 em Beja], ms., fl. 1v. B.P.E., Manizola, Cod. 75, Nº 19, fl. 1v.
- 14 CUCHE, D. *La noción de cultura en las ciencias sociales*. 1 ed., 2 ed. reimp. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002. p. 12.
- 15 COOPER, D., Viscount Norwich – *Talleyrand*. Stanford: Stanford University Press, 1967, p. 38.
- 16 Decreto, 30 de maio de 1834: Extinção das ordens religiosas masculinas e incorporação dos respectivos bens na Fazenda Nacional. In: *Coleção de decretos e regulamentos mandados publicar por Sua Magestade Imperial o Regente do Reino desde a sua entrada em Lisboa até à instalação das Câmaras Legislativas: terceira série*. Lisboa: na Imprensa Nacional, 1835, p. 189.
- 17 WINCKELMANN, J. J. *Geschichte der Kunst des Altertums*. Dresden: Walther, 1764.
- 18 BAZIN, G. *Le temps des musées...* Op. cit., p. 139.
- 19 IGREJA CATÓLICA. Comissão Pontifícia para os Bens Culturais da Igreja – Os bens culturais à guarda dos Institutos de vida consagrada e das sociedades de vida apostólica, Roma, 10 de abril de 1994. In: Id. – *Os bens culturais da Igreja*, p. 53.
- 20 Id. Ibid.
- 21 IGREJA CATÓLICA. Comissão Pontifícia para os Bens Culturais da Igreja – *Perfil*, s.d. Disponível em: <http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pchc/documents/rc_com_pchc_pro_20011008_it.html> Acesso em 3 mar. 2011.
- 22 Id. Ibid.
- 23 ZIELINSKI, D. M. J. [Discurso per l'inaugurazione delle nuove sedi del Museo e dell'Archivio diocesano [Em linha] In *Santa Sé* [Sítio oficial, versão italiana]. *Poznan*, 13-13 set. 2007. Disponível em: <http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pchc/documents/rc_com_pchc_20070914_archivio-diocesano_it.html> Acesso em: 3 mar. 2011.
- 24 GLICENSTEIN, J. *L'art: une histoire d'expositions*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009, p. 221.
- 25 PONNAU, D. La dimension religieuse du patrimoine culturel. In: *Forme et sens: la formation à la dimension religieuse du patrimoine culturel* [Actas do colóquio]. Paris: École du Louvre; Ministère de la Culture, 1997, pp.20-21.
- 26 *Trésor d'église, musée d'art: quelle présentation?* [Actas da mesa redonda organizada pela École Nationale du Patrimoine, 30-31 março 1998]. Paris: École Nationale du Patrimoine, 1998. (Les cahiers de l' École Nationale du Patrimoine; 3)
- 27 GIRARD, Al. Musées d'art sacré. In: *Forme et sens: la formation à la dimension religieuse du patrimoine culturel* [Actas do colóquio]. Paris: École du Lo

História da arquitetura e preservação do patrimônio: diálogos

Leonardo Barci Castriota*

RESUMO**História da arquitetura e preservação do patrimônio: diálogos**

Este trabalho acompanha, numa perspectiva comparativa, a relação que se estabelece entre os valores históricos e arquitetônicos nos primórdios das políticas de preservação do patrimônio no Brasil e nos Estados Unidos. Vamos mostrar como as diferentes aproximações ao fenômeno da arquitetura, juntamente com uma prática social diferenciada da preservação, justificam os diferentes tipos de diálogo que se estabelecem entre os dois campos nos dois exemplos estudados. No caso norte-americano, vai ser claro o predomínio do valor histórico associativo nas escolhas patrimoniais, o que causa uma disjunção com a história da arquitetura acadêmica, sendo a preservação do patrimônio até recentemente vista como uma atividade “menor” por parte dos pesquisadores universitários, que questionam sua perspectiva engajada e sua falta de critérios. Já no caso brasileiro, onde o valor estético vai ser central, fica visível a aproximação entre a história da arquitetura e a preservação do patrimônio, sendo a versão produzida pelos modernistas criadores do SPIAN – que se utilizam da história para a construção de um projeto nacional – a hegemônica em nosso país durante muito tempo.

PALAVRAS-CHAVE

História, patrimônio, historiografia, Brasil, Estados Unidos

ABSTRACT

The history of architecture and the preservation of heritage: dialogues Abstract

This paper outlines, using a comparative perspective, the relationship between historical and architectural values in the early days of preservation in the United States and Brazil. We will show how different approaches to the phenomenon of architecture, together with distinctive social practices of preservation, were used to justify the different types of dialogue established between the two fields in the two examples being studied. In the US case there was a clear dominance of associative historic value in preservation decisions, which caused a disjunction with the academic history of Architecture, in which heritage preservation was considered until recently a 'minor' activity by university researchers, who questioned its engaged perspective and its lack of criteria. In the Brazilian case, where aesthetic value is essential, there is a visible rapprochement between the history of architecture and heritage preservation, while the version produced by the modernist creators of SPHAN – who used history to build a national project – has been hegemonic in our country since then.

KEYWORDS

History, Heritage, Historiography, Brazil, United States

Nos últimos anos, o campo do patrimônio cultural tem passado por uma mudança decisiva, deixando, a nosso ver, sua fase “dogmática” e acercando-se de uma perspectiva “crítica”, em que o próprio patrimônio é percebido como histórica e socialmente determinado. Com isso, passa-se a adotar uma perspectiva crescentemente reflexiva, não se tomando mais as políticas da área como algo dado, derivadas do reconhecimento de valores objetivos e universais incorporados nos bens culturais, mas, reversamente, como *construções sociais*, multiplicando-se os trabalhos que examinam as suas *condições de possibilidade*, o seu enraizamento temporal e social.¹ Assim, a teoria atual do patrimônio tem colocado o *próprio patrimônio* – enquanto campo e atividade social – no centro de suas investigações, examinando primeiramente como se processam e se fundamentam as escolhas que conformam o *corpus* desse campo. Hoje, mais do que nunca, se percebe que as escolhas (e consequentes omissões) das políticas de patrimônio são decorrentes de um *Zeitgeist* determinado, e se expressam, via de regra, numa historiografia específica.

* Leonardo Barci Castriota é arquiteto-urbanista, doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais, com pós-doutorado junto ao Getty Conservation Institute (GCI), de Los Angeles. Professor associado da UFMG, pesquisador do CNPq e atual presidente do Instituto de Estudos do Desenvolvimento Sustentável (IEDS). Tem atuação em diversos cargos e conselhos na área do patrimônio, podendo-se destacar a Diretoria de Patrimônio Cultural do Município de Belo Horizonte, o Conselho Estadual do Patrimônio de Minas Gerais (CONEP-MG) e o Conselho Técnico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Foi presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil Departamento de Minas Gerais (IAB-MG) (1999-2003) e diretor da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (2002-2006). Autor de diversas publicações na área do patrimônio cultural e história da Arquitetura, entre os quais podem se destacar os livros *Arquitetura da Modernidade* (1998), *Urbanização Brasileira: Redescobertas* (2003) e *Patrimônio Cultural: Conceitos, políticas, instrumentos* (2009).

Neste sentido, é interessante perceber também como esse campo se articula de formas diferentes nos diversos contextos nacionais. Implementadas em momentos e circunstâncias diversificadas pelos diversos países, as políticas de preservação trabalham com a dialética lembrar-esquecer: para se criar uma memória nacional, privilegiam-se certos aspectos em detrimento de outros, iluminam-se certos momentos da história, enquanto outros permanecem na obscuridade. É neste sentido que este trabalho acompanha, numa perspectiva comparativa, a relação que se estabelece entre os valores históricos e arquitetônicos nos primórdios das políticas de preservação do patrimônio no Brasil e nos Estados Unidos. É muito elucidativo identificar também as diferentes aproximações ao fenômeno da arquitetura, que, juntamente com uma prática social diferenciada da preservação em cada um dos países, justificam os diferentes tipos de diálogo que se estabelecem entre os dois campos nos dois exemplos estudados.

Essa análise faz-se mais factível com a intensa revisão historiográfica a que tem sido submetido, em ambos os países, o campo do patrimônio nos últimos anos, quando se tem examinado em profundidade e por diversos ângulos a sua gênese social e ideológica. No caso brasileiro, cabe se destacar a contribuição decisiva de diversos trabalhos que, desde o final dos anos 1980, têm realizado a “desnaturalização” das escolhas que vinham compondo o *corpus* patrimonial, mostrando como as políticas de preservação em nosso país, principalmente aquelas em nível federal, são responsáveis pela criação de um “mapa do Brasil passado” muito específico.² Já no caso dos Estados Unidos, também se multiplicam trabalhos que, principalmente a partir da perspectiva especificamente anglo-saxônica da participação da sociedade civil e abordando as questões da história social e da memória dos lugares, submetem a uma revisão as políticas institucionais de patrimônio.³

Sociedade civil e valor evocativo do patrimônio: os primórdios da preservação do patrimônio nos Estados Unidos

A preservação do patrimônio nos Estados Unidos pode ser vista como um campo complexo e multifacetado, que reflete a história daquele país e o tipo particular de governo federal estabelecido pela Constituição

Americana, onde os estados mantêm uma grande autonomia real de ação. Essa ampla autonomia pode ser explicada já pelo seu próprio processo de formação nacional e pela origem do seu pacto federativo, que se constituiu a partir da agregação de entes individualmente fortes, diferentemente do Brasil onde a autonomia foi concedida a *posteriori* por um poderoso estado central.⁴

Outro traço decisivo nos Estados Unidos, que torna específica a articulação institucional de suas políticas de patrimônio, deriva de uma concepção bastante própria da ação cabível ao Estado e aos diversos agentes da sociedade civil. Vale destacar que a visão de que caberia muito mais à *sociedade civil organizada* que ao Estado tomar medidas de proteção ao patrimônio tem predominado nos países anglo-saxônicos em geral, como mostra Françoise Choay ao analisar o caso inglês, anotando que ali a intervenção do Estado na administração e conservação dos monumentos históricos só vai acontecer tardiamente – com o *Ancient Monuments Protection Act*, de 1822, e permanece bastante reduzida.⁵ À relativa ausência do Estado contrapõe-se, no entanto, há muito tempo, uma intensa organização comunitária, que na Inglaterra ganha forma de associações beneficentes de salvaguarda, administradas com fundos privados doados por seus membros. Nos Estados Unidos, por sua vez, apenas em 1906 é que vai ser promulgado o *Antiquities Act*, que dava ao presidente, pela primeira vez, a possibilidade de designar monumentos nacionais, sítios de interesse histórico ou científico, de propriedade federal, e foi seguido em 1935 pelo *National Historic Sites Act*, que permitia ao Secretário do Interior adquirir propriedades históricas de significação nacional.

Como em vários países das Américas, nos Estados Unidos o início do movimento preservacionista esteve vinculado à busca de uma identidade unificadora nacional no século XIX, direcionando-se grande parte do interesse para os sítios históricos relacionados com os primeiros assentamentos europeus ao longo da costa atlântica, ou com aqueles ligados ao processo da independência da Grã-Bretanha, em especial os lugares associados à vida de George Washington e, em menor grau, aos outros próceres daquela época. Porém, diferentemente dos outros países americanos mas na mesma direção da Inglaterra, o desejo de conservar e monumentalizar esses sítios não emanou nem do governo central nem dos governos municipais, mas sim de indivíduos que, organizados em grupos cívicos, identificavam os sítios de

valor cultural – histórico ou patriótico – que se encontravam próximos às suas comunidades imediatas.

Se podemos contar com alguns casos isolados até meados do século XIX – a salvaguarda da Old State House, na Filadélfia, em 1816, pelo governo municipal, e do Nassau Hall pela Universidade de Princeton em 1855 –,⁶ o fato paradigmático dessa trajetória vai ser a preservação de Mount Vernon, no estado de Virgínia, por iniciativa de um grupo de mulheres lideradas por Ann Pamela Cunningham. A propriedade rural que tinha pertencido a George Washington, Mount Vernon, com suas plantações decadentes, encontrava-se em estado de semiabandono em meados do século XIX, embora permanecesse como um local de peregrinação, imortalizada por pintores, e destino obrigatório de visitantes locais e estrangeiros. Após tentar por muitos anos restaurar a propriedade, seu proprietário, John Augustine Washington, colocou-a à venda em 1848, oferta que interessou a alguns empreendedores, que propuseram transformar a casa num hotel. Apesar dos esforços dos preservacionistas, tanto o governo federal quanto o do Estado de Virgínia se recusaram a adquirir a propriedade, frente ao que Ann Pamela Cunningham organizou uma associação cívica de mulheres, a Mount Vernon Ladies' Association of the Union, que logo deslançou uma grande campanha cívica por todo o país, com o objetivo de levantar fundos para adquirir aquele conjunto.⁷ Em 1858, finalmente a associação consegue adquirir a mansão e uma porção de terra adjacente a ela, pela soma de duzentos mil dólares, recebendo a posse da mesma em 22 de fevereiro de 1860.⁸

De certa forma, a vitória deste movimento em Mount Vernon, conseguida por mobilização de uma associação cívica, foi tão importante que ali se estabeleceu uma espécie de paradigma da preservação do patrimônio, que passou a predominar a partir daí nos Estados Unidos. Em primeiro lugar, vemos manifestar-se a ideia de que cabia aos cidadãos privados e não ao Governo lutar pela preservação da história e da memória da Nação, sendo também nessa visão consideradas dignas do esforço de preservação apenas edificações e sítios associados a figuras políticas e militares ligadas a fatos memoráveis da história americana. E, de fato, por muitas décadas, o governo manifestou pouco ou nenhum interesse e não aportou nenhum apoio ou reconhecimento oficial a esses sítios. Não é de se estranhar, portanto, que Mount Vernon, apesar de toda a importância que adquire, só tenha sido

listado como patrimônio nacional em 1960, quando foi designado como um Monumento Histórico Nacional (*National Historic Landmark*),⁹ além de inscrita no Registro Nacional de Lugares Históricos (*National Register of Historic Places*).¹⁰

Outro traço marcante nos primórdios da preservação nos Estados Unidos, apontado por vários autores, vai ser a intensa participação feminina: a *Mount Vernon Ladies' Association of the Union* fornece o modelo para várias experiências posteriores desse tipo de “preservação patriótica”. Em todo o país, as mulheres, organizadas em clubes, federações ou associações, assumem um papel hegemônico, empenhando-se ativamente, com fervor quase religioso, em adquirir e gerir propriedades representativas da história nacional, podendo-se citar, entre outras associações, a *Daughters of the American Revolution*, a *Society of the Colonial Dames of America*, a *Association for the Preservation of Virginia Antiquities*, a *Daughters of the Republic of Texas*, nomes que já apontam para o caráter de tais organizações.¹¹ Assim, desde sua gênese, o movimento de preservação do patrimônio nos Estados Unidos se caracterizou por ser basicamente um esforço comunitário cuja força motriz reside a nível local, o que fez com que sua evolução se desse isolada de toda influência externa, respondendo muitas vezes somente às necessidades imediatas do momento e do lugar.



Casa de George Washington, Mount Vernon, Virginia, Estados Unidos. (Historic American Building Survey, National Park Service).

No caso de Mount Vernon, fica clara também a ênfase quase exclusiva sobre o *valor histórico associativo* nas escolhas patrimoniais: apesar de a casa senhorial do complexo, construída em madeira, apresentar um claro e distinguível estilo neoclássico Georgiano, a Declaração de Significância (*Statement of Significance*), expedida em 1960 pelo *National Park Service*, ressalta principalmente seu valor histórico e sua ligação com a vida de George Washington:

Esta casa georgiana de dois andares e meio faceando o Rio Potomac foi, por longo tempo, a casa de George Washington (1732-1799), comandante-em-chefe das forças revolucionárias e primeiro Presidente dos Estados Unidos (1789-97). Washington regressou a Mount Vernon após seu mandato como Presidente e, afastado do trabalho, viveu ali até sua morte.¹²

Nos finais do século XIX e princípios do século XX, outro fenômeno vem dar novo impulso à preservação no país e reforçar a hegemonia do valor histórico-associativo: a chegada de uma nova geração de imigrantes, particularmente do sul e do leste da Europa, que trazia aos Estados Unidos uma nova gama de culturas e cores até então desconhecidas. Este afluxo massivo de católicos, judeus e ortodoxos parecia ameaçar a ética protestante e anglo-saxônica prevalente, e foi sentido como uma ameaça pela classe média ali estabelecida, que, numa tentativa de reforçar sua própria identidade, se aferrava à veneração de um passado, colonial e revolucionário, muitas vezes idealizado.¹³ Daí as escolhas patrimoniais muitas vezes se concentrarem em bens ligados a determinados episódios que apareciam aos preservacionistas como portadores de valores históricos que justificaram, por exemplo, o movimento da Independência e aquela moralidade tão particular na era colonial. Assim, não é de se estranhar que, durante aqueles anos, se tenham selecionado sítios patrimoniais em relação direta com seu potencial didático, com o objetivo de inculcar nos recém-chegados os valores da cultura dominante (anglo-saxônica e protestante), que via sua maioria demográfica se reduzir de maneira perigosa.

Tal uso do patrimônio – baseado sobretudo no valor “evocativo” dessa herança – veio a significar concomitantemente uma crescente dependência da prática da reconstrução e de uma museografia que permitisse de maneira

simples *interpretar e comunicar* a esse novo público, não educado, os valores sociais e éticos que originalmente deram lugar à construção tanto do sítio como da nação que agora os acolhia.¹⁴ O fato é que, naquele momento, depois de cem anos, muitos daqueles sítios já tinham sido alterados de maneira considerável pelos seus usuários: as casas que George Washington tinha visitado um século antes, por exemplo, já tinham mudado drasticamente, e não podiam comunicar ao visitante a realidade completa daquele momento efêmero do passado. Não obstante, a necessidade pedagógica que se atribuiu ao patrimônio naquele momento exigia que o sítio se apresentasse em sua condição original, e foi assim que a prática da reconstrução foi adquirindo um prestígio cada vez maior como o tratamento preferido para a conservação do patrimônio. (Essa prática é tão extensiva nos Estados Unidos, que ali muitas vezes o termo “restauração” é entendido como um tipo de “reconstrução parcial” empreendida para recuperar o que se perdeu de um determinado momento significativo.)

Assim, não é de se estranhar que nesse primeiro momento tenha existido uma clara tensão entre a preservação do patrimônio e a história da arquitetura, que também emergia nos Estados Unidos. Enquanto a preservação do patrimônio tinha sua origem, como vimos, numa sensibilidade ligada frequentemente ao poder sentimental, emocional e associativo dos lugares, e se direcionava para os eixos do nacionalismo e da nostalgia, os historiadores da arquitetura, por sua vez, ao procurarem desenvolver seu campo como uma disciplina acadêmica, buscavam construir um cânone, articulando padrões de qualidade arquitetônica e um caráter estético.¹⁵ Essa disjunção só começa a diminuir no período seguinte, quando um novo valor – o estético – começa a atuar também no campo da preservação do patrimônio.

A emergência de um novo valor: a valorização da arquitetura colonial americana

Vai ser preciso esperar o início do século XX para outros valores emergirem na preservação do patrimônio nos Estados Unidos. Um dos primeiros casos que apontam nessa direção é a campanha pela salvaguarda e a restauração, em 1905, da *Paul Revere House*, uma casa modesta do século XVII, em Boston, que, embora pudesse ser valorizada por suas associações históricas (moradia de um conhecido patriota americano), também foi

apreciada por representar o mais antigo exemplar de uma *técnica construtiva tradicional* da região. Neste caso é notável que, ao se realizar sua restauração, retornando a casa à sua aparência original, enfatizou-se pioneiramente o *valor arquitetônico* do bem cultural, mais que suas associações históricas ou patrióticas.¹⁶ Nesse movimento atuou decisivamente William Sumner Appleton, Jr. (1874-1947), historiador da arquitetura e figura paradigmática na introdução do valor estético na apreciação do patrimônio dos Estados Unidos: durante décadas esse egresso de Harvard lutou pela preservação de edifícios significativos dos séculos XVII, XVIII e início do XIX, na região da Nova Inglaterra, valorizados como exemplares arquitetônicos e não por qualquer associação histórica. Em 1910, seguindo a tradição anglo-saxônica de mobilização cívica, ele fundou a Sociedade pela Preservação das Antiguidades da Nova Inglaterra (*Society for the Preservation of New England Antiquities* - SPNEA), que, ainda hoje, conhecida como *Historic New England*, é uma das maiores organizações de preservação nos Estados Unidos.¹⁷ A primeira propriedade a ser adquirida, em 1911, pela organização foi a chamada Casa Swett-Ilsley, de cerca de 1670, em Newbury, Massachusetts, uma estrutura despojada com um núcleo do século XVII, que foi objeto de restauração comandada pelo arquiteto Henry Charles Dean, que, num trabalho cuidadoso, revelou a madeira original, o fenestramento do século XVIII e uma das maiores lareiras na Nova Inglaterra.¹⁸ Aqui é interessante observarmos que Appleton se interessava particularmente por edificações dos primeiros anos da era colonial americana, na medida em que essas habitações humildes eram mais vulneráveis à destruição e tinham muito menos chances de ser resgatadas que as casas senhoriais que se ligavam a figuras históricas conhecidas. Além disso, as habitações recuperadas possuíam uma estética “pós-medieval” que agradava a Appleton, que tinha viajado extensivamente pela Europa, estava familiarizado com os ensinamentos de John Ruskin e William Morris, e valorizava a “habilidade artesanal” onde quer que a encontrasse, seja em uma trava de porta engenhosa do século XVII ou num vaso contemporâneo *Arts and Crafts* feito em Boston.¹⁹ Com a SPNEA introduz-se, assim, uma nova maneira de se pensar a relação entre preservação e história nos Estados Unidos: Appleton e seus colaboradores estavam menos interessados em genealogias, patriotismo e heróis que em estética.²⁰ Historiadores do movimento

de preservação nos Estados Unidos apontam que a profissionalização da preservação do patrimônio que acontece no século XX leva à marginalização das mulheres, até então dominantes na área, movimento paralelo à substituição do patriotismo pela estética como base para a preservação. A seu ver, a fundação da *Society for the Preservation of New England Antiquities* em 1910 personificaria esse deslocamento em direção à estética e ao formalismo nas políticas de patrimônio. No entanto, por mais que essa visão, que levava a SPNEA a se empenhar na salvaguarda de exemplares da arquitetura histórica norte-americana, introduzisse o valor estético na cena norte-americana, ela nem sempre coincidia com a visão dos historiadores da arte acadêmicos, que demonstravam grande ceticismo sobre o valor daquela arquitetura. Como mostra Daniel Bluestone, para muitos deles, até mesmo a “arquitetura monumental” de origem americana tinha uma certa insignificância provinciana quando comparado com a arquitetura europeia, erigida como modelo e cânone.²¹ Assim, essa visão da superioridade formal da arquitetura europeia termina por se transformar num desafio adicional para o movimento de preservação nos Estados Unidos, mais séria ainda que a divisão entre valor associativo e valor estético, impregnando até mesmo a ação dos arquitetos americanos, que, formados com essa visão, desenvolviam uma aversão ativa em relação à sua própria arquitetura.



Casa de Mark Twain, Connecticut, Estados Unidos (Historic American Building Survey, National Park Service).

Estado, valor estético e a busca da identidade nacional: o surgimento da preservação do patrimônio no Brasil

Um caso bastante diferente vai ser aquele do movimento preservacionista brasileiro, que não só nasce de intelectuais progressistas em busca da identidade nacional, como também forja a própria tradição da história da arquitetura que se produz no país. No caso brasileiro, vai ser na década de 20 do século XX que a temática da preservação do patrimônio – expressa como preocupação com a salvação dos vestígios do passado da nação e, mais especificamente, com a proteção dos monumentos e objetos de valor histórico e artístico – começa a ser considerada politicamente relevante no Brasil, implicando o envolvimento do Estado.²² Se, neste momento que cerca as comemorações do centenário da independência nacional, temos a abertura do Museu Histórico e Nacional com o qual se pretendia dotar o país de um museu voltado para a História do Brasil,²³ multiplicam-se também na imprensa denúncias sobre o abandono das cidades históricas e a destruição irremediável dos “tesouros da nação”.

Apesar de certo clamor da opinião pública, o caminho das políticas do patrimônio no Brasil vai ser bastante distinto daquele tomado nos Estados Unidos: ao invés de mobilização de associações da sociedade civil, vamos ver a ação do Estado, que absorve parte da ideologia e do discurso dos setores preservacionistas, e vai moldá-lo numa política ativa de construção de uma identidade nacional.²⁴ Aqui cabe destacar ainda outra particularidade do caso brasileiro: não vão ser setores conservadores, mas alguns intelectuais modernistas que elaboram as políticas de preservação do patrimônio e as implementam através de sua atuação, principalmente no âmbito do Ministério da Educação e Saúde.²⁵ Neste sentido, é importante lembrar que o modernismo, movimento renovador da cultura no Brasil, teve como característica geral, ao lado de uma crítica exacerbada à arte acadêmica, tradicional, a busca de raízes, colocando como parte de sua agenda a questão da identidade nacional. Assim, ao mesmo tempo em que mantêm estreito contato com as vanguardas europeias, os modernistas brasileiros desenvolvem uma peculiar relação com a tradição, recusando a ideia do rompimento radical com o passado.

Neste quadro não é de se estranhar, portanto, que os modernistas tenham, desde a década de 1920, “redescoberto” Minas Gerais e, em especial, Ouro Preto: na busca de uma identidade nacional “profunda”, de raízes

genuínas, identificam-se naquele conjunto setecentista as manifestações de uma possível civilização brasileira. O barroco local, que durante muito tempo fora considerado excêntrico e sem importância, é revalorizado pelos modernistas, que o veem como uma síntese cultural própria, esboçada por uma sociedade no interior do país, que, isolada, retrabalhara à sua maneira as diversas influências culturais. Assim, vai ser apenas aparentemente paradoxal que, em 1924, ao receber a visita do poeta vanguardista suíço Blaise Cendrars, um grupo de poetas e artistas brasileiros – identificados também com a ideia da modernização social e cultural do país – o tenha levado justamente às velhas cidades de Minas Gerais, onde tudo parecia evocar o passado e a tradição.²⁶ Cabe perceber aqui como a aproximação de nossos modernistas ao passado do século XVIII assemelha-se à aproximação que as vanguardas europeias faziam do primitivo e do arcaico, com a particularidade de o primitivo, aqui, apontar para as nossas raízes nacionais. A redescoberta das culturas primitivas pelas vanguardas corresponde então, no Brasil, à redescoberta de outra cultura nacional, não oficial – presente, mas ignorada, na medida em que se mantivera à margem da cultura hegemônica.

No caso da arquitetura, essa leitura particular do passado nacional também vai desempenhar um papel muito importante na formulação tanto de uma política de preservação quanto de nossa própria arquitetura moderna. Essa postura, que combina a busca do novo com a revalorização da tradição, pode ser bem exemplificada na trajetória de Lúcio Costa, o criador de Brasília, que, nos anos 1930, vai ser o líder intelectual da renovação arquitetônica brasileira. Segundo seu depoimento, nos primeiros contatos com o movimento moderno em arquitetura, chocava-lhe “o seu caráter absolutista, intransigente, e o aparente desprezo pelo passado” que, também a partir de uma viagem a Minas e de contatos com a “genuína arquitetura brasileira”, aprendera a respeitar. Sua busca, a partir de então, vai ser sempre a de integrar modernidade e tradição, a partir de uma reflexão sobre a especificidade de seu campo profissional, a arquitetura, e de sua relação com a realidade brasileira.²⁷ Neste sentido, os arquitetos modernos brasileiros viam-se, na esteira das formulações de Lúcio Costa, muito mais como continuadores da boa tradição construtiva forjada ainda na época da Colônia do que como agitadores vanguardistas. O gesto futurista parece estar ausente de suas proposições, predominando entre eles um discurso de apelo à “lição do passado” – não aquele imediato, da linguagem

clássica relida pelo ecletismo, mas aquele da arquitetura colonial e barroca do século XVIII, onde identificavam formulações apropriadas e significativas para um projeto nacional. É interessante perceber como há um interesse explícito em recuperar o nosso passado colonial, a nossa arquitetura tradicional, a partir de uma perspectiva pragmática: afinal, naquele período haveria uma série de lições a serem aprendidas pelos arquitetos modernos. Assim, é muito comum na época identificar-se uma espécie de correspondência entre essa arquitetura colonial e a arquitetura moderna, ressaltando-se os seus traços comuns: simplicidade, austeridade, pureza, bom uso dos materiais. Nesta linha, chega-se mesmo a apontar semelhanças entre a estrutura da nossa arquitetura tradicional – o pau a pique – e o concreto armado.²⁸ A nosso ver, essa espécie de leitura da tradição proposta pelos modernistas brasileiros encaixa-se perfeitamente naquilo que Antoine Compagnon denomina “narrativas ortodoxas” da modernidade, que seriam sempre escritas em função do desfecho ao qual elas querem chegar – no que são teleológicas – e servem para legitimar uma arte contemporânea que, no entanto, quer estar em ruptura com a tradição – no que são apologéticas.²⁹ O rebatimento dessa concepção dos modernistas nos primórdios das políticas de preservação no Brasil é analisado com acuidade no livro *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil* (anos 1930-1940), de Márcia Regina Romeiro Chuva, que, como o título já indica, recusa qualquer naturalização do conceito de patrimônio, concentrando-se na definição do “serviço” do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O “patrimônio”, nesta perspectiva, não vai ser algo dado, mas muito mais uma arena em que práticas e representações, correspondentes aos mais variados programas políticos estatais, se encontram em disputa. Para mostrar as lutas de representação, em diversos âmbitos, que marcaram a história do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Chuva recorre à riqueza do Arquivo Central do IPHAN, delimitando com precisão como se deu a “construção do patrimônio histórico e artístico nacional no Brasil” naquele período, com a invenção de seus objetos e a escolha de seus métodos de trabalho. Ao se concentrar no período inicial do SPHAN, entre 1930 e 1940, a autora mostra como a ação desse órgão vai ser, de fato, importante para a construção de uma identidade nacional e do sentimento de pertencimento a uma “comunidade nacional imaginada.”³⁰ Nesse trabalho fica claro, mais uma vez, o caráter de *construção social* das políticas de patrimônio,

ao se mostrar como, no caso brasileiro, os “arquitetos da memória” inventam os “quadros da memória nacional”, cuja referência primordial das origens da nacionalidade foram associadas estreitamente a imagens das Minas Gerais do século XVIII. Márcia Chuva resume de forma lapidar essa ideia:

Esse patrimônio mineiro foi de tal forma reproduzido em revistas, jornais, mapas, folhetos, etc. que, multiplicando-se infinitamente, tornou-se ícone máximo de “brasilidade na escala de valores que se impôs”. O Sphan esteve, sem dúvida, aderido ao projeto de nacionalização implementado pelo Estado Novo, ao unificar uma escala hierárquica de valores patrimoniais a partir de um padrão de arte e arquitetura determinado pela produção mineira colonial.³¹



Ouro Preto, Minas Gerais, década de 1960 (Laboratório de Foto-documentação Sylvio de Vasconcellos, Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais).

Valor estético, preservação do patrimônio e produção contemporânea

Diante dessa leitura do passado, que se impõe no quadro cultural brasileiro do período, coloca-se com força a questão da preservação do rico acervo representado pelas cidades e arquitetura do período colonial, que passa a ser vista como imprescindível ao processo de construção da identidade nacional – que deveria constituir a base também da moderna arquitetura que se forjava. Aqui é importante lembrar que, com a chamada “Revolução de 30”, a questão da identidade nacional torna-se também um dos focos principais do novo grupo dominante, que tenta estabelecer uma política cultural a partir do Estado. Para este propósito, engaja-se um número considerável de intelectuais progressistas que tinha tomado parte no Movimento Moderno nos anos 1920. É interessante perceber como tanto essa proteção quanto as primeiras ações do SPHAN derivam diretamente daquela “narrativa ortodoxa” da história a que nos referimos, que estabelecia uma espécie de afinidade eletiva entre nosso passado barroco e colonial, e a arquitetura moderna que então se fazia.

Segundo esse ponto de vista, a arquitetura efetivamente brasileira teria começado no ciclo mineiro, no século XVIII, sendo as obras anteriormente realizadas interpretadas como uma transplantação direta para o país da arquitetura de Portugal – uma espécie de “pré-história” da verdadeira arquitetura brasileira. Corolário de tal tese, teríamos o mito de que somente a arquitetura barroca – além da modernista, naturalmente – tinha dignidade, sendo o século e meio entre os dois períodos considerados totalmente estérteis e dignos de esquecimento.

Para tomarmos um exemplo deste tipo de atuação, cabe destacar que o próprio ato do tombamento de Ouro Preto, em 1938, aponte como valor decisivo o “valor artístico” e não o “valor histórico” do conjunto, que é visado, antes de mais nada, sob o ponto de vista estético. Considerada como expressão estética privilegiada, a cidade é abordada naquele momento segundo critérios puramente estilísticos, ignorando-se completamente “sua característica documental, sua trajetória e seus diversos componentes como expressão cultural de um todo socialmente construído”.³² Com isso, instaura-se ali, como de resto em todo o Brasil, uma prática de conservação orientada para a manutenção dos conjuntos tombados como objetos idealizados,

desconsiderando-se, muitas vezes, a sua história real. Lia Motta sintetiza de forma cáustica a prática de preservação imposta então a Ouro Preto:

Esvaziada economicamente, a cidade foi usada como matéria-prima para um laboratório de nacionalidade de inspiração modernista, deixando as populações que lá moravam subordinadas a esta visão idealizada, não sendo elas sequer motivo de referência.³³

Em seu livro *The Past is a Foreign Country*, David Lowenthal lembra que todo ato de reconhecimento “altera o que sobrevive do passado”.³⁴ Este parece-nos exatamente o caso de Ouro Preto: na busca de um símbolo nacional, o SPHAN passa a executar uma ação de homogeneização da imagem da cidade, eliminando grande parte das transformações urbanas e arquitetônicas mais recentes e, com elas, importantes referências da história local. Assim, inicia-se uma ação sistemática de apagamento do século XIX, com a exigência, na aprovação de projetos de reforma, da retirada de elementos da arquitetura neoclássica ou eclética, como frontões e platibandas. A partir da compreensão da cidade como expressão estética, aqueles elementos são vistos como perturbadores da unidade desejável do conjunto, devendo, portanto, ser removidos. Os exemplos dessa ação “corretiva” multiplicam-se então pela cidade, podendo-se citar o conhecido caso da reforma do Cine Vila Rica, que, em 1957, ganha uma fachada colonial, eliminando-se os estilemas arquitetônicos oitocentistas.

Também no que se refere à aprovação de novas construções, seguiram-se critérios estilísticos que procuravam garantir uma homogeneidade ao conjunto. Nos primeiros anos, ainda se admitiam algumas edificações modernas, desde que “de boa qualidade arquitetônica” de acordo com a avaliação dos técnicos do SPHAN. Com isso, acompanhavam-se as posições de Lúcio Costa, que, coerentemente com suas convicções modernistas, defendia que mais cedo ou mais tarde o SPHAN teria que proibir em Ouro Preto “os fingimentos coloniais”. Para ele, nada pior do que a tendência, que identificava majoritariamente nos Estados Unidos e Inglaterra, a se reproduzir tudo “em estilo apropriado”, “até mesmo os interruptores de luz elétrica”. Assim, nesse primeiro momento, aprova-se, por exemplo, o conhecido Grande Hotel, projeto de Oscar Niemeyer, cuja inserção no conjunto tombado causa polêmica

tanto nos meios intelectuais quanto na população em geral, que questiona os critérios de avaliação do órgão oficial. Frente às dificuldades de se analisar projetos caso a caso, o SPHAN caminha, então, cada vez mais para um enrijecimento das normas, passando a exigir uma série de traços estilísticos nas novas edificações – detalhes típicos das construções e acabamento de telhados, cornijas, bem como esquemas cromáticos bastante rígidos.

Finalizando, cabe observar como essa abordagem – que se utiliza do patrimônio para a construção de um projeto nacional – vai marcar fortemente a historiografia da arquitetura brasileira, com a constituição inclusive do que alguns autores chamam de “Academia SPHAN”, um grupo de intelectuais que, com o fim de dar autoridade e legitimidade para suas ações, se dedicam a realizar pesquisas e estudos aprofundados, bem documentados, sobre o patrimônio nacional, o que explicaria mesmo o clima de discussão, troca de informação e leitura crítica de textos que caracterizaria uma “academia”.³⁵ Diferentemente do caso norte-americano, reinava entre esses intelectuais a convicção do valor da arquitetura histórica nacional, que era vista, ademais, como importante fonte de inspiração, da qual se deveriam tirar operativamente as “lições do passado”, não mimetizando as soluções formais daquela arquitetura, mas entendendo a sua lógica mais profunda. No caso brasileiro, fica visível, portanto, a aproximação entre a história da arquitetura e a preservação do patrimônio: a versão produzida pelos modernistas vai ser por muitas décadas a hegemônica em nosso país, em seus focos e, principalmente, em seus silêncios.³⁶

NOTAS

- 1 Como anota Andrea Daher: “Ao deixar de ser definido como uma coleção de obras canônicas, ‘patrimônio’, nesta acepção contemporânea, remete à diversidade cultural das práticas sociais. No entanto, essa concepção, por mais que constatável em escala ocidental, não pode responder às indagações sobre as próprias representações que a noção veicula, sobretudo nos discursos voltados para a preservação, nem tampouco das práticas que as ensinaram. Daí a necessidade de uma perspectiva que dê conta da lógica específica de práticas e discursos em torno de ‘patrimônio’, no interior de diferentes regimes de representação em que foram operados, evidenciando o seu caráter tanto imaginário quanto institucional e, assim, os seus diversos sentidos históricos.” DAHER, A. *Práticas patrimonializantes e objetos patrimonializados*. *Estud. hist.* (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 23, n. 45, jun. 2010. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-21862010000100010>> Acesso em: 10 set. 2011.
- 2 Dentre os diversos trabalhos recentes nessa linha, cabe citar GONÇALVES, J. R. S. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ, Iphan, 1995; RUBINO, S. *O mapa do Brasil passado*. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico*

- Nacional, Rio de Janeiro, v. 24, p. 97-105, 1996; SANTOS, M. V. M. *Nasce a Academia SPHAN*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, n. 24, p. 77-95, 1996; FONSECA, M. C. L. *O Patrimônio em Processo: Trajetória da Política Federal de Preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Minc-IPHAN, 1997; CASTRIOTA, L. *Living in a World Heritage Site: Preservation Policies and Local History in Ouro Preto, Brazil. Traditional Dwellings and Settlements Review*. v. X. Number II, 1999, p. 7-19; GUIMARÃENS, C. *Paradoxos entrelaçados: as torres para o futuro e a tradição nacional*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004; GONÇALVES, C. S. *Restauração arquitetônica. A experiência do SPHAN em São Paulo, 1937-1975*. São Paulo: Annablume, 2007; LIMA FILHO, M. F., ECKERT, C. & BELTRÃO, J. (Orgs.). *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007; CHUVA, M. *Os Arquitetos da Memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- 3 No caso dos Estados Unidos, podemos citar uma série de publicações, entre as quais LOWENTHAL, D. *The Past is a Foreign Country*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986; BOYER, M. C. *The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge, MA: MIT Press, 1994; HAYDEN, D. *The Power of Place*. Cambridge: The MIT Press, 1995; FRANK, K., PETERSEN, P. *Historic preservation in the USA*. Berlin: Springer, 2002; PAGE, M., MASON, R. (orgs.). *Giving Preservation a History. Histories of historic preservation in the United States*. New York: London: Routledge, 2004; MURTAGH, W. J. *Keeping Time. The history and theory of preservation in America*. Hoboken: Wiley, 2006; KAUFMANN, N. *Place, Race, and Story. Essays on the past and future of historic preservation*. New York: London: Routledge, 2009. Especial ênfase deve ser dada à edição especial do *Journal of the Society of Architectural Historians* (JSAH), de setembro de 1999, que teve como tema a relação entre a preservação do patrimônio e a história da Arquitetura, com diversos artigos abordando o tema.
 - 4 Aqui cabe distinguir entre o “federalismo por agregação”, que caracteriza o processo norte-americano, e que tem por característica a maior descentralização do Estado, no qual os entes regionais possuem competências mais amplas, e o “federalismo por desagregação”, onde a centralização é maior, como no caso brasileiro. Mais a respeito, confira DIAS, W. R. *O federalismo fiscal na Constituição de 1988: descentralização e recentralização*. Jus Navigandi, Teresina, ano 11, n. 1298, 20 de janeiro de 2007. Disponível em: <<http://jus2.uol.com.br/doutrina/texto.asp?id=9411>> Acesso em: 15 set. 2011.
 - 5 Mais a respeito do *Ancient Monuments Protection Act* pode ser encontrado em STRIKE, J. *Architecture in conservation: Managing development of historic sites*, London, Routledge, 1994, p. 120. Cabe ressaltar ainda que em 1895 foi criada na Inglaterra a National Trust, associação privada com atuação em todo o país, que desde então tem administrado parte considerável do patrimônio histórico inglês. (CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: Editora Unesp, 2001. Confira também o site eletrônico da associação: <<http://www.nationaltrust.org.uk/main/w-trust/w-thecharity.htm>> Acesso em: 10 set. 2011.
 - 6 Cf. MURTAGH, W. J. *Keeping Time...* Op. cit., p. 12.
 - 7 Ibid. p. 14-15
 - 8 “The Formation of the Mount Vernon Ladies’ Association and the Dramatic Rescue of George Washington’s Estate”. Mount Vernon Ladies’ Association. Disponível em: <<http://www.mountvernon.org/visit/plan/index.cfm/pid/809/>> Acesso em: 10 set. 2011.
 - 9 “Mount Vernon”. *National Historic Landmark summary listing*. National Park Service. Disponível em: <<http://tps.cr.nps.gov/nhl/detail.cfm?ResourceId=636&ResourceType=Building>> Acesso em: 10 set. 2011.

- 10 “National Register Information System on page on Mount Vernon.”. *National Register of Historic Places*. National Park Service.
- 11 A esse respeito, confira BLUESTONE, D. *Academics in Tennis Shoes: Historic Preservation and the Academy*. *Journal of the Society of Architectural Historians*, v. 58, n. 3, *Architectural History* 1999/2000 (Sep. 1999), p. 301.
- 12 Cf. :<<http://tps.cr.nps.gov/nhl/detail.cfm?ResourceId=636&ResourceType=Building>> Acesso em: 10 set. 2011.
- 13 MURTAGH, W. J. *Keeping Time...* Op. cit. p. 16.
- 14 É interessante perceber a emergência, já nos primórdios das ações preservacionistas nos Estados Unidos, da interpretação do patrimônio (*heritage interpretation*), atividade muito comum nos países anglo-saxônicos e que pode ser definida como a comunicação de informação ou explicação sobre a natureza, origem e propósitos dos bens naturais ou culturais, objetos, sítios ou fenômenos, usando diversos métodos. Como anota Thorsten Ludwig, as raízes deste conceito se encontram no movimento de preservação do patrimônio natural, no século XIX, podendo-se citar Ralph Waldo Emerson, que fundou o “Transcendental Club”, em Boston, para lidar com a relação imediata com a natureza. Segundo Ludwig, hoje nos Estados Unidos trabalham aproximadamente 5.000 “intérpretes do patrimônio”, nos mais variados tipos de instituições. LUDWIG, T. *Basic Interpretive Skills*. The Course Manual. Werleshausen (Germany), 2003. Disponível em: <http://www.interp.de/dokumente/topas_course_manual.pdf> Acesso em: 12 set. 2011.
- 15 BLUESTONE, D. *Academics in Tennis Shoes: Historic Preservation and the Academy...* Op. cit., p. 300.
- 16 Como se descreve no sítio eletrônico dedicado àquela casa: “A habitação restaurada, da qual se removeu a extensão frontal do terceiro andar, assemelha-se à sua aparência de finais do século XVII. Noventa por cento da estrutura, duas portas, molduras de três janelas e partes do revestimento, fundação e o material interno das paredes são originais. As pesadas vigas, grandes lareiras e a ausência de corredores internos lembram as condições da vida colonial. No andar de cima você encontrará dois quartos com mobiliário de época pertencente à família Revere.” Disponível em: <<http://www.paulreverehouse.org/about/paulreverehouse.html>> Acesso em: 15 set. 2011.
- 17 *A Historic New England*, anteriormente conhecida como *Society for the Preservation of New England Antiquities* (SPNEA), é uma organização não governamental, sem fins lucrativos, de preservação histórica com sede em Boston, Massachusetts. É focada na Nova Inglaterra e é a mais antiga e a maior organização regional de preservação nos Estados Unidos. *A New England Historic* é proprietária e opera museus em sítios históricos e estuda propriedades ao longo de todos os estados da Nova Inglaterra, exceto Vermont, e atende mais de 150 mil visitantes e participantes do programa a cada ano. Disponível em: <<http://www.historic-newengland.org/index.htm>> Acesso em 21 out. 2011.
- 18 Disponível em: <<http://www.historicnewengland.org/historic-properties/homes/swett-ilsley-house>> Acesso em: 21 out. 2011.
- 19 REDFERN, M. *America's First Preservationist*. *Historic New England Magazine*. Spring 2001. Disponível em: <<http://www.historicnewengland.org/publications/historic-new-england-magazine/spring-2001/NEWSpringPage02.htm>> Acesso em: 19 set. 2011.
- 20 MURTAGH, W. J. *Keeping Time...* Op. cit. p. 17
- 21 BLUESTONE, D. *Academics in Tennis Shoes: Historic Preservation and the Academy...* Op. cit., p. 303.
- 22 FONSECA, M. C. L. *O Patrimônio em Processo: Trajetória da Política Federal de Preservação no Brasil...* Op. cit., p. 85-86.

- 23 A esse respeito, confira GUIMARAENS, M. C. A. A hora e o papel dos museus da Fundação Nacional Pró-Memória. *Fórum Patrimônio*. Patrimônio Cultural, Identidade e Turismo – Belo Horizonte, v. 4, n. 1, 2010. “Nas horas ainda pós-imperiais das primeiras décadas do século 20, quando vigorava o primário regime democrático inicial, a origem republicana das atribuições de definir, preservar e promover as expressões da cultura nacional revelava-se na criação, em 1922, do Museu Histórico Nacional (MHN). Neste museu, Gustavo Barroso – reconhecido por suas ideias integralistas –, iniciou os cursos de Conservadores de Museus e dirigiu a Delegacia dos Monumentos Nacionais (sic), quando nomeou de Monumento Nacional a cidade de Ouro Preto no ano de 1933. (Inspetoria dos Monumentos Nacionais)”
- 24 Um interessante estudo sobre isso, tomando especificamente os intelectuais mineiros, pode ser encontrado em BOMENY, H. *Guardiães da razão*. Modernistas Mineiros. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; São Paulo: Tempo Brasileiro, 1994.
- 25 A esse respeito, confira o trabalho de FONSECA, M. C. L. *O Patrimônio em Processo: Trajetória da Política Federal de Preservação no Brasil...* Op. cit., que mostra como o grupo de intelectuais modernistas conseguia desenvolver suas atividades com grande autonomia no interior do Ministério da Educação e Saúde, a despeito de atuar em plena ditadura do Estado Novo.
- 26 Cf.: ALEM, B. P. M. *As amigas brasileiras de Blaise Cendrars: uma análise de Feuilles de Route*. Belo Horizonte, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. (Dissertação de Mestrado)
- 27 FONSECA, M. C. L. *O Patrimônio em Processo: Trajetória da Política Federal de Preservação no Brasil...* Op. cit., p. 98.
- 28 VASCONCELLOS, S. *Contribuição para o estudo da arquitetura civil em Minas Gerais II*. Arquitetura e Engenharia. Belo Horizonte, n. 3, nov/dez, 1946, p. 31. A esse respeito, cabe acompanhar, por exemplo, as leituras que se propõem da obra contemporânea de Oscar Niemeyer, na qual se exaltam a liberdade formal e audácia, aliadas à simplicidade de meios, traços seguidamente apontados como comuns também à nossa arquitetura barroca.
- 29 COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996, p. 44.
- 30 Uma boa crítica deste livro encontra-se em ABREU, R. *Ensaio reúne pesquisas sobre o patrimônio histórico no Brasil*. 2010. Publicado originalmente no Jornal do Brasil. Disponível em: <<http://cafehistoria.ning.com/profiles/blogs/ensaio-reune-pesquisas-sobre-o>> Acesso em: 11 set. 2011.
- 31 CHUVA, M. *Os Arquitetos da Memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil...* Op. cit. p. 63.
- 32 MOTTA, L. *A SPHAN em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, n. 22; 1987. p.108-122, p. 108.
- 33 MOTTA, L. *A SPHAN em Ouro Preto...* Op. cit. , p. 108.
- 34 LOWENTHAL, D. *The Past is a Foreign Country...* Op. cit. p. 263.
- 35 A esse respeito, confira SANTOS, M. V. M. *Nasce a Academia SPHAN...* Op. cit., e WISNIK, G. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. Ainda a respeito do tema, Cf. SILVA, C. M. C. *A produção editorial no SPHAN (1937-1967)*. XIV Encontro Regional da ANPUH. Memória e Patrimônio. Rio de Janeiro, ANPUH, 2010. Disponível em: <http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276739387_ARQUIVO_ArtigoANPUHfinal-3.pdf> Acesso em: 16 set. 2011.
- 36 Um interessante estudo que mostra como os modernistas brasileiros combinaram a projeção da arquitetura contemporânea, com o trato (e eventual preservação) com a arquitetura do passado encontra-se em CAVALCANTI, L. P. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura, (1930-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

2º DOSSIÊ

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

MUSEUS E COLEÇÕES

Os limites de fruição nas exposições de arte:
padrão dos espaços de observação das obras
nas galerias

O “culto à saudade e o luto do fundador”: estudo
comparativo entre duas instituições museais

A sedução das curiosidades
O objeto “popular” no acervo do Museu do Ceará

Os limites de fruição nas exposições de arte: padrão dos espaços de observação das obras nas galerias

Helena Cunha de Uzeda*;
Douglas de Lima; Felipe Carvalho; Jéssica Tarine;
Jéssica Moraes; Maria Fátima Carazza; Thaís Magno.**

RESUMO

Os limites de fruição nas exposições de arte: padrão dos espaços de observação das obras nas galerias

O modo de expor acervos museológicos nem sempre costuma levar em conta a disposição dos objetos, bidimensionais e tridimensionais, dentro das galerias, de modo a garantir que seu posicionamento permita uma comunicação significativa das obras com o público. A preocupação com a ocupação de espaço recai normalmente sobre a superfície útil das paredes e painéis, onde as obras serão penduradas, sem levar em consideração que a obra exigirá, forçosamente, um determinado espaço no piso para ser adequadamente observada. Não raro, esse espaço encontra-se imbricado com a área destinada à circulação do público dentro da galeria ou com o espaço exigido para a observação de outra obra próxima. Esse trabalho é um resultado parcial de uma pesquisa que está em curso no Curso de Museologia da UNIRIO voltada ao estabelecimento de parâmetros de ocupação do piso pelo visitante em relação às dimensões das obras e dos textos expostos.

PALAVRAS-CHAVE

Exposição, público, espaço, fruição de obras.

ABSTRACT

The limits of fruition in art exhibitions: observation spaces in galleries

The way in which museum collections are exhibited often does not take into account the deployment of two-dimensional and three-dimensional objects inside galleries to ensure that their positioning will allow meaningful communication with the public. Generally, the concern with the occupation of space focuses on the useable surface of walls and panels, where the works will be hung, without taking into account that the work will inevitable demand a certain floor space to be properly observed. Frequently this space is interwoven with the area intended for public circulation or with the space required for the observation of another work nearby. This article shows the partial results of research that being carried out by the School of Museology (UNIRIO) with the aim of establishing floor occupation parameters by visitors in relation to the dimensions of the works and their correlated texts.

KEYWORDS

Exhibition, People, Space, Enjoyment of Work

Os projetos de exposição de acervo museológico têm, entre outras preocupações, a de decidir sobre a disposição de objetos bidimensionais e tridimensionais dentro das galerias, de modo que o posicionamento escolhido colabore para atrair a atenção do observador sobre eles, criando condições para que, por intermédio de uma experiência agradável, se concretize uma comunicação significativa desse acervo com o público. Indissociável da materialidade dessas obras está a ideia que delas é extraída pelo visitante da exposição, que as percebe pela visão platonista do objeto como projeção de saber ou pela visão aristotélica do objeto como experiência do sensível. A etimologia da palavra latina *objectum* significando “o que está diante, em frente de”, pressupõe a essencialidade da relação de um observador diante do qual o objeto se revela. Assim, o fato de um objeto necessitar estar diante de alguém para se constituir como tal amplifica a importância da relação objeto-observador, que se apoia na qualidade da fruição das obras dispostas em espaços expositivos. O posicionamento frente a um observador, ainda que revele a condição intrínseca do objeto, não garante que este seja fruído de modo adequado. A escolha do modo e do local para a colocação de uma obra dentro de um espaço é determinante nesse processo, considerando que essa decisão interfere diretamente na comunicação, podendo acentuar ou depreciar os valores estéticos e narrativos do objeto. A obra, não raro, estabelece tal grau de inter-relação com o espaço que se torna impossível que este e o objeto exposto consigam manter a mesma

* Professora de Museologia (Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / UNIRIO; doutora em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes (PPGAV-UFRJ).

* Alunos que participaram do projeto de observação de público: Determinação das Densidades Adequadas dos Objetos Expostos nas Exposições Museológicas. Os Limites do Espaço - Observação e Circulação

significação um longe do outro. Por isso, é tão difícil retirar a estátua da deusa grega Vitória de Samotrácia do alto das escadarias do Museu do Louvre ou a tela Batalha do Avaí, do pintor Pedro Américo, da Galeria do Século XIX do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Victoria Newhouse¹ usa a estátua de David de Michelangelo para exemplificar o grau de interferência do posicionamento das obras na percepção do observador. Encomendada para decorar um botaréu do Duomo de Florença, a estátua de David teve sua colocação alterada – decisão tomada por um comitê de artistas que incluía, além do próprio Michelangelo, Leonardo da Vinci, Botticelli, entre outros, tendo sido instalada à entrada do prédio trecentista, *Palazzo della Signoria*, sede da República Florentina. A obra ficaria naquele local de Florença até 1873, quando foi transferida para a *Galleria dell'Accademia*, na Academia de Belas Artes daquela cidade, sendo substituída por uma cópia. Em sua análise sobre o episódio, Newhouse destaca que, se colocado na catedral, David assumiria seu papel simbólico de herói bíblico, enquanto que à frente do Palácio da República a estátua investiu-se de um caráter ameaçador que lembrava a força do governo aos seus inimigos. A transferência da obra, no século XIX, para dentro da Academia, sobrelevou seu caráter artístico de ícone da escultura renascentista.

A preocupação com a disposição adequada do acervo tem sido motivo de consideração desde a Antiguidade, tempo em que se seguia a doutrina do decorum, valorizando a concordância harmônica entre todos os elementos que se relacionavam com o objeto. A estatuária grega e romana, representando atletas e heróis da mitologia clássica, era colocada nos peristilos, numa associação com os jardins onde eram realizados exercícios físicos e filosóficos, a exemplo dos jardins da Academia de Platão. No *Quattrocento*, Lorenzo de Médici abriu à visitação pública seus jardins de esculturas, na *Piazza San Marco*, em Florença, que passaram a abrigar uma escola para a formação de jovens escultores. Os espaços ajardinados povoados de esculturas iriam se eternizar como modelo Ocidente afora, tendo a estatuária clássica passado a se tornar parte indissociável desses espaços destinados ao desfrute de momentos de lazer e de inspiração, presentes até os dias de hoje. O prédio do Palácio Gustavo Capanema (1937), antiga sede do Ministério da Educação e Cultura, no Centro do Rio de Janeiro, não abriu mão, a despeito de seu projeto modernista inovador, de colocar esculturas de Bruno Giorgi e

Celso Antônio de Menezes em seus jardins, do mesmo modo como era feito na Antiguidade e no Renascimento.

Esculturas, assim como as pinturas, tinham sua criação pautada em função do espaço que iriam ocupar. O interior, o exterior e os jardins de um projeto arquitetônico já eram pensados incluindo as obras pictóricas e escultóricas que iriam compô-los. Os templos e palácios utilizaram ornamentos retóricos para glorificar o poder e a história de seus impérios por meio de relevos, esculturas e afrescos, unindo eloquência narrativa e beleza ornamental. A força da presença da representação do real como fonte de láurea, memória, devoção ou inspiração chegou a incomodar parte do pensamento religioso após o declínio econômico e cultural do Império Romano. No século VIII, o pensamento iconoclasta de Constantino V, considerando a adoração de imagens como ameaça ao aprofundamento espiritual religioso, proibiu a representação de pinturas e esculturas pelos cristãos. Não duraria muito até que a estética românica e gótica restabelecesse a dependência emocional à representação de imagens, tendo a Igreja Católica ocidental e oriental retomado a tradição iconográfica e reintegrado trabalhos figurativos de pintura e escultura ao culto religioso. A partir de então, as imagens foram conduzidas, definitivamente, às abóbadas, às paredes e aos pedestais de templos e palácios, reutilizando as matrizes clássicas com forte interdependência entre elas e esses espaços.

A criação, no início século XVI, de um ambiente interno especial para a exposição do grupo escultural helenístico “Laocoonte e seus filhos” estabeleceu uma nova relação de fruição para a obra de arte. Projetado dentro do Vaticano pelo arquiteto Donatello Bramante, a pedido do papa Julio II, o espaço octogonal conhecido como Pátio do Belvedere utilizava a estética dos claustros religiosos para expor, a um seletto público ligado ao papado, grandes esculturas clássicas em mármore, entre as quais “Apolo de Pirro” e “Laocoonte e seus filhos”, dos escultores Agesandro, Atenodoro e Polidoro, do século I a. C. Esse posicionamento, muito usado nos espaços da Antiguidade Clássica, isolando a escultura em um nicho, valorizava a fruição individual de cada obra, diferenciando-se tanto da disposição comum nas galerias renascentistas, que colocava as estátuas contra as paredes numa sequência processional, quanto da dispersão delas pelos jardins, subordinadas à ambientação paisagística. Não desconsiderando as condições originais para as quais fora projetada a maioria das esculturas, a colocação ao ar livre, o Pátio do Belvedere de Bramante

garantia uma iluminação natural zenital, cujas variações ao longo do dia acrescentavam às obras expostas interessantes nuances de sombras.

A transferência da estátua de Laocoonte do Pátio do Vaticano para uma das galerias do Museu do Louvre, para onde foi levada como espólio após a conquista napoleônica da Itália, repetia sua disposição em um nicho, excluindo, entretanto, as condições ideais de iluminação natural. A observação da obra foi prejudicada também pela grande altura do pedestal sobre o qual foi colocada no museu francês, tendo alguns observadores questionado a impossibilidade de apreciar detalhes localizados no alto do conjunto escultórico. A exposição das estátuas em nichos limitava, também, a fruição da obra, que só poderia ser vista pelo ângulo frontal. A libertação da escultura dos nichos limitadores, herança de sua vinculação primitiva à arquitetura, foi defendida por artistas, como o escultor Giambologna (1529-1608), para quem uma obra escultórica deveria oferecer pelo menos oito ângulos de visão ao público, não somente o frontal, conferindo, assim, novos tipos de contemplação.

O uso pelos colecionadores renascentistas de um pequeno cômodo desprovido de janelas para a guarda e exposição de sua coleção, conhecido como *studiolo*, copiava o ambiente dos templos que, na Antiguidade clássica, enclausuravam tesouros e desfavoreciam a contemplação dos objetos. Filha do Marquês de Ferrara, Isabella d'Este (1474-1539), grande colecionadora do período renascentista, deixou registros de sua preocupação com o espaço que destinara às suas coleções de arte, tecendo considerações sobre qual seria a melhor forma de expô-las e de iluminá-las. A criação do espaço conhecido como *Tribuna*, no palácio da família Médici, em Florença, pensado especificamente para expor os objetos da coleção familiar, representou um novo modo de fruição para a arte. A Tribuna trouxe as obras de arte dos Médici para um espaço agradável e bem proporcionado, onde a coleção podia ser observada num ambiente de sociabilidade pelos visitantes da família, contando com fontes de iluminação natural durante o dia e artificial à noite, o que garantia a boa qualidade da contemplação.

A valorização do acúmulo de objetos curiosos e de obras artísticas que prevaleceu nos gabinetes de curiosidades e nos *wunderkammers* iria persistir como traço da cultura erudita. Mesmo passando a contar com locais cada vez mais generosos, como os *salons* franceses, onde pinturas e esculturas eram

expostas pelos artistas a possíveis compradores, as obras continuariam a ser exibidas de forma “congestionada”, ainda no espírito dos antigos espaços de acumulação colecionista. Isso ocorria, especialmente, em relação às pinturas, que eram arrumadas formando verdadeiros “quebra-cabeças” que ocupavam toda a extensão das paredes em arranjos que, não raro, cobriam do nível do chão até a altura do teto.

No século XVII, alguns visitantes das exposições públicas da Academia de Paris mostraram-se contrariados com esse tipo de disposição, exigindo melhor colocação para as obras, algumas delas dispostas completamente fora do alcance do olhar e apertadas umas contra as outras:

[...] em 1699, quando a academia foi autorizada a transferir suas exposições para a Grande Galeria do Louvre, os trabalhos de arte foram colocados de modo mais respeitoso: as pinturas foram reposicionadas mais abaixo e receberam mais espaço – embora ainda abundantes.²

Do *horror-vacuum*, que pautava a abundância expositiva como um valor estético, chegou-se às paredes brancas e neutralizadas do “cubo branco”,³ inaugurado, nas primeiras décadas do século XX, nas galerias que expunham obras modernas no *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova Iorque, estética que passou a se constituir em cenário obrigatório para as exposições de arte, presente até os dias de hoje. As tradicionais molduras trabalhadas em relevos e douramentos, que funcionavam como limite divisório entre obras colocadas de forma tão pouco privativa, vão desaparecendo progressivamente nas galerias modernistas. A superfície de branca neutralidade e a distância considerável entre as obras, dispostas em fila na parede à altura do olhar, obedecia à ideia de que nada deveria servir como elemento de distração na fruição de cada obra. A estética das brancas galerias das exposições modernas seguia a visão minimalista do “*less is more*”, defendida pelo arquiteto alemão Mies van der Rohe (1886-1969), o que demonstra o fator essencial das condições de observação para uma adequada fruição das obras.

É evidente que museus e galerias de arte sabem que um dos objetivos centrais de suas exposições é conseguir que as obras expostas alcancem efetividade comunicacional. Entretanto, como normatizar padrões expositivos

eficientes diante da grande variedade de tipos e de dimensões de acervos, seja bidimensional ou tridimensional, assim como de diferentes formatações de espaços? Os aspectos que envolvem o processo de comunicação entre obra e observador incluem o próprio edifício e as quase sempre necessárias adaptações do espaço expositivo, além do domínio de técnicas ligadas à montagem de exposições. Entre estes, está a identificação do espaço necessário, segundo os padrões de conforto físico e visual, para que a observação do acervo ocorra de forma satisfatória, sem que o ato de fruição de uma obra prejudique ou venha a ser prejudicado pela observação de outro objeto exposto dentro do mesmo espaço, tampouco sofra interferência do fluxo do circuito de público no interior da galeria.

A intenção de proporcionar condições adequadas para que os objetos sejam observados e sentidos em sua individualidade é um dos aspectos a se considerar no momento de exibí-los. No caso das obras bidimensionais – pinturas, desenhos, mapas, fotografias, têxteis etc. – a preocupação com a ocupação de espaço costuma recair sobre a superfície útil das paredes e dos painéis onde serão penduradas, nem sempre levando em consideração que, para serem observadas, exigirão, forçosamente, um determinado espaço no piso. É desconfortável, ainda que muito frequente, quando o espaço que deveria ser destinado à observação de uma obra encontra-se imbricado com a área utilizada para circulação dentro de uma galeria ou com o espaço exigido para a observação de outra obra próxima.

A existência de uma relação direta entre a dimensão de determinada obra, bidimensional ou tridimensional, e o espaço exigido para sua visualização de modo apropriado deve balizar a distribuição dos objetos dentro do espaço. É notório que quanto menor é o objeto, menos espaço ele exige no piso para que o observador possa fruí-lo. Heather Maximea determina essa relação, que chama de “densidade de piso” (quadro 1):

[...] pode ir de 1,4 m² para obras de arte, particularmente gravuras, fotografias e pequenas peças de arte decorativa, até uma média de 4,6 m² para a maior parte das pinturas e esculturas e até 9,3 m² ou mais para obras de grandes dimensões. Algumas obras de arte contemporâneas podem, é claro, estar fora desse padrão e demandar considerações especiais.⁴

ÁREA DE PISO NECESSÁRIA À OBSERVAÇÃO DE OBRAS	
Obras	Área necessária no piso à observação do objeto
Pequenas dimensões	1,4 m ² (c. 1,2 x 1,2 m)
Médias dimensões	4,6 m ² (c. 2,2 x 2,2 m)
Grandes dimensões	9,3 m ² (c. 3,0 x 3,0 m)

Quadro 1 – Relação entre as dimensões das obras expostas e o espaço necessário no piso para sua observação, segundo Heather Maximea, 2001, p. 84.

O estabelecimento desses padrões pela autora, ainda que pouco precisos em relação às dimensões das obras, remete-nos aos critérios adotados na grande maioria das montagens de exposições brasileiras, prática que procura responder muito mais a interesses estéticos de design e à intuição do que a critérios técnicos necessários ao adequado posicionamento das obras diante do público. Cada obra, portanto, exige uma correspondência entre sua dimensão e o espaço de observação no piso que será ocupado durante sua contemplação – espaço este que se relaciona diretamente ao campo visual do observador.

O campo visual é o espaço que se delimita por um ângulo de 20º a 30º para baixo e para cima, a partir do plano horizontal da visão do observador, alcançando um ângulo total de 40º a 60º. A visão humana abrange uma angulação de quase 180º, sendo que, destes, apenas cerca de 140º conseguem boa agudeza perceptiva, na maior parte dos indivíduos. Na visão periférica, nos 40º de visão restantes a percepção das cores fica comprometida. Dessa forma, a dimensão do objeto irá determinar a aproximação ou o distanciamento físico do observador para que seu campo visual possa manter a angulação exigida para seu conforto e acuidade visual.

Um acervo bidimensional quadrangular ou circular com cerca de 30 centímetros de lado ou de diâmetro, pendurado na galeria à altura do olhar, irá demandar, de acordo com as exigências do campo visual, uma distância que varia entre 40 e 50 centímetros a contar da parede, espaço que deverá ser reservado no piso apenas para a fruição da obra. Naturalmente, aspectos específicos do objeto poderão alterar esse distanciamento, considerando que quanto maior forem os detalhes e a quantidade de informação contida nas obras, maior será a necessidade de aproximação – uma gravura que descreve uma cena narrativa detalhada com pequenos personagens costuma exigir maior aproximação do observador que outra com as mesmas dimensões, apresentando cenas maiores ou abstrações. Já uma obra de 90 centímetros de altura ou largura

necessitará de um espaço de observação no piso entre 100 e 120 centímetros (quadro 2). Naturalmente, os observadores não obedecem rigidamente a essas medidas, afastando-se e aproximando-se diante de uma mesma obra, o que varia segundo a característica individual do objeto, a necessidade de percepção de seus detalhes e a leitura de sua etiqueta. No entanto, é necessário que se reserve no piso um espaço com a amplitude necessária para que a obra seja observada de acordo com a necessidade de ajuste da extensão angular sem que o observador corra o risco de se chocar com alguém que se encontra atrás, observando outra obra ou mesmo circulando pela galeria.

Com o objetivo de identificar os espaços utilizados pelo público e de estabelecer indicadores para a disposição do acervo de forma confortável, está sendo desenvolvida uma pesquisa de observação de fruição de público pela disciplina Museologia e Comunicação III, da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Com a participação de alunos do Curso de Museologia UNIRIO, entre abril e julho de 2010, foram observados 949 visitantes em duas das galerias que expunham pinturas do artista Alberto Magnelli, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro. O responsável pela montagem dessa exposição temporária reconheceu que a instituição não segue nenhuma norma técnica para a disposição das obras em suas galerias ou para a colocação das faixas adesivadas de segurança no piso, o que demonstra a necessidade do estabelecimento de parâmetros para a tarefa. Outro aspecto inadequado é a utilização de uma mesma distância, em relação à parede, da faixa de segurança adesiva no piso para um grupo de quadros que mostram grande diversidade de dimensões, calculando-se uma medida mediana que impede a observação adequada das obras de menores dimensões. Quando a visão curatorial considerar imprescindível a exibição de obras de grandes dimensões ao lado de outras de tamanho muito reduzido, deve-se orientar a distância da faixa de segurança pela obra de menor dimensão para que esta possa ser observada adequadamente e que seja permitida, também, a leitura das etiquetas de identificação das obras de forma confortável.

Os textos que acompanham as exposições devem atender à mesma relação entre dimensão e distância de observação exigida pelos objetos bidimensionais, sendo necessário ainda considerar o tamanho da fonte das letras que, quanto menores, mais proximidade irão exigir do leitor. Frequentemente,

as etiquetas de identificação das obras demandam uma tal aproximação para serem lidas, que o observador se sente forçado a ultrapassar o limite espacial estabelecido pela faixa de segurança do piso, correndo o risco de ser repreendido pelo guarda de galeria, o que causaria um constrangimento desagradável a quem está apenas tentando ajustar seu campo visual.

A colocação de obras muito próximas aos ângulos formados pelo encontro das paredes das galerias, resulta na superposição dos campos de observação dessas obras, podendo gerar, nos observadores, uma respeitosa disputa pelo espaço de observação, que resulta em desconforto e que pode interferir na fruição, principalmente em exposições com grande frequência de público (figura 1).



Figura 1 – duas pinturas dispostas muito próximas ao ângulo das paredes de uma galeria, causando uma superposição no piso de suas áreas de observação: desconforto na fruição das obras pelo público. Foto da autora tirada durante pesquisa de observação de público na Galeria C, 2o andar do CCBB-Rio.

Percebemos, então, a importância da utilização de um critério técnico para a colocação das faixas de segurança nos pisos das galerias, cuja intenção de limitar, por questões de segurança, a aproximação dos visitantes das obras,

acaba, não raro, dificultando seu processo de fruição. Através dos resultados, ainda parciais, da pesquisa que se mantém em processo, foi elaborada uma tabela inicial, visando auxiliar a determinação do tamanho do campo de observação necessário em relação às dimensões das obras (quadro 2).

Dimensão da obra	Distância aproximada para observação a partir da parede
30 cm	40-50 cm
50 cm	60-70 cm
70 cm	80-100 cm
90 cm	100-120 cm
110 cm	120-140 cm
130 cm	140-160 cm

É importante que as competências técnicas no campo da montagem de exposições sejam ampliadas e que as obras sejam distribuídas dentro de uma galeria de forma a responder não somente às demandas estéticas de design, mas às necessidades técnicas que permitam ao observador usufruir uma experiência agradável diante dos objetos expostos. A montagem de uma exposição não deve se afastar de aspectos norteadores fundamentais: as obras devem ser expostas para serem observadas da forma mais adequada possível e os textos devem ser colocados para serem lidos com o máximo conforto visual. Ainda que as sucessivas variações de tendências estéticas continuem a influenciar a montagem de exposições – formatações criativas contemporâneas, a força das cores nas paredes das galerias, os efeitos cenográficos e de mídia eletrônica –, a disposição adequada das obras no espaço permanece como um dado fundamental para as exposições, que só podem ser consideradas bem sucedidas quando o processo de fruição das obras pelo observador dentro do espaço for considerado em toda sua importância.

NOTAS

- 1 NEWHOUSE, V. *Art and Power of Placement*. New York, Monacelli Press, 2005, p.10.
- 2 Ibid. p.19.
- 3 Cf. O'DOHERTY, B. *No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- 4 MAXIMEA, H. Planning and Design Criteria for Exhibition Space. In: LORD B. & LORD G. D. (ed.) *The Manual of Museum Exhibition*. Walnut Creek, CA: Altamira Press, 2001, p. 84.

O “culto à saudade e o luto do fundador”: estudo comparativo entre duas instituições museais

Maria Leticia Mazzucchi Ferreira*

Sylvie Sagnés**

Joana Soster Lizott***

RESUMO

O “culto à saudade e o luto do fundador”: estudo comparativo entre duas instituições museais

Esse artigo trata de resultados de pesquisas realizadas em duas instituições museais: o Museu Farroupilha, na cidade de Piratini, Rio Grande do Sul e o Museon Arlaten, em Arles, França. De forma comparativa buscou-se abordar uma situação de reorganização interna dessas instituições, visando, através de mudanças na expografia, conferir um novo formato ao museu. A figura do fundador, presente em ambos os casos, ainda que preservada, foi lançada a um plano secundário e a implantação de novos paradigmas museológicos assumiu contornos de superação desse passado.

PALAVRAS-CHAVE

Museu Farroupilha, Museon Arlaten, reestruturação, expografia, identidade.

ABSTRACT

The ‘cult of longing and mourning the founder:’ a comparative study of two museum institutions

This article presents the results of research carried out in two museum institutions: Farroupilha Museum, in Piratini, Rio Grande do Sul, and the Museon Arlaten, in Arles, France. Using a comparative approach, the internal reorganization of these institutions is looked at, which through changes in the expography sought to give the museums a new format. The image of the founder, present in both instances, though preserved, was reduced to a secondary level and while new museological paradigms which involved overcoming this past were created.

KEYWORDS

Farroupilha Museum, Museon Arlaten, restructuring, expography, identity.

Do “culto à saudade” aos novos museus

Nos últimos anos, os museus brasileiros têm passado por um período de reestruturação, o que se deve fundamentalmente ao surgimento do Estatuto dos Museus no ano de 2009. Esse documento teve como objetivo conferir um novo paradigma para a instituição Museu, buscando identificar os requisitos básicos e formas organizacionais para que um museu seja considerado como tal.¹

Em seu texto, o Estatuto buscou enquadrar os museus brasileiros numa nova dinâmica e concepção de suas funções e papéis sociais, lançando a ideia de uma rede museológica como estrutura fundamental, eixo sobre o qual se articulariam as políticas públicas de identificação, registro e financiamento dessas instituições. Entretanto, ainda que tenha sido disposto sob forma de lei no ano de 2009, o Estatuto foi sendo construído em decorrência dos

* Professora do Departamento de Museologia, Conservação e Restauro da Universidade Federal de Pelotas. Coordenadora do Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural dessa universidade. Foi pesquisadora do Inventário Nacional de Referências Culturais sobre o Doce tradicional pelotense e vem atuando como investigadora e docente no campo da memória e do patrimônio. Coordena projetos de convênio internacional com a Universidade de Buenos Aires, Argentina, e a Universidade de Nice, França, ambos voltados aos estudos patrimoniais e de memória.

** Antropóloga e pesquisadora do CNRS, IIAC e membro da equipe do Laboratório de Antropologia e História da Instituição da Cultura, LAHIC, vinculado ao CNRS, EHESS e Ministério da Cultura da França. Realiza investigações sobre práticas patrimoniais (história local, arqueologia, museus de sociedade) vinculando-as à problemática da autoctonia.

*** Graduanda do Bacharelado em Museologia da Universidade Federal de Pelotas. Bolsista da Fundação de Apoio à Pesquisa do Rio Grande do Sul, FAPERGS, recebeu o prêmio do terceiro lugar no Congresso de Iniciação Científica-CIC do ano 2010 da Universidade Federal de Pelotas com a pesquisa “Museus e cidades, relatos de uma relação nem sempre tão harmoniosa”.

novos princípios e funções do museu, formulados pelo Departamento de Museus (DEMU), órgão vinculado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).² Assim, é possível afirmar que, mesmo antes da promulgação do Estatuto dos Museus, novos desafios pairavam sobre os museus brasileiros e várias ações, visando modernização e reestruturação dessas instituições, eram realizadas pelo país. Entretanto, essas novas diretrizes e políticas públicas não impedem que os museus enfrentem os mesmos impasses e controvérsias que marcam essas instituições em todo o mundo³, pois, buscando superar as velhas estruturas e os antigos paradigmas, alterações que se mostram necessárias para ingresso em um novo e contemporâneo cenário museal, encontram-se por vezes frente a dilemas e conflitos que contradizem ou colocam em questão as modernas vertentes museais.

São esses conflitos, inesperados e aparentemente sem lugar no espaço do museu, que abordaremos nesse texto, a partir de duas experiências que, embora distantes sob o ponto de vista de realidades nacionais, se aproximam por sua natureza e expressão.

O estudo busca analisar dois quadros museais: o da mudança expográfica implantada no ano de 2002 no Museu Farroupilha, Rio Grande do Sul, e o da renovação que se inicia nos anos 1990 no Museon Arlaten em Arles, localizado no sul da França.

Esses dois museus, ainda que inseridos em contextos sociais e econômicos diferentes, se aproximam por apresentarem o mesmo desafio a vencer: frente aos novos públicos, ao crescimento do turismo como fonte propulsora de economias locais e à submissão às forças do mercado, que exigem gestões modernas e eficientes,⁴ devem se reinventar, superando o passado e investindo no futuro. Assim, tal como afirma Sylvie Sagnés, os museus são chamados a trabalhar na “renovação e diversificação da oferta, na acolhida ao público e na invenção de novas modalidades de mediação (recurso às novas tecnologias), assim como no desenvolvimento, em seu interior, de técnicas de administração e marketing”.⁵

De acordo com Mario Chagas,⁶ as críticas severas ao caráter aristocrático, autoritário, acético, conservador e inibidor dos museus ditos tradicionais, parecem ter sido o agente propulsor das modernizações que ocorreram a partir da década de 1990, refletindo-se em maior preocupação com serviços destinados ao público e às práticas pedagógicas, além do aprimoramento dos

recursos expográficos e o refinamento dos procedimentos técnico-científicos nas áreas de preservação, conservação, restauração e documentação museográficas.

Contudo, é necessário destacar alguns aspectos que se colocam contra essa necessidade de mudança, pois, apesar da vinculação dessas instituições com coisas “velhas”, podemos nos questionar sobre o papel real que elas desempenham nas comunidades em que se inserem.⁷ Essa relação, muitas vezes conflituosa, entre o saber museológico e as comunidades que os envolvem, é o que se pretende discutir a partir do caso do Museu Histórico Farroupilha e do Museon Arlaten, sugerindo, portanto, a problematização do que aparentemente se coloca como um benéfico avanço dos museus.

Da estância à vitrine: o Museu Histórico Farroupilha

Fundado em 1953 em Piratini, cidade que sediou a primeira capital da República criada pelos revoltosos da Guerra dos Farrapos (1835-1845), o Museu Histórico Farroupilha (MHF) tem em sua concepção algumas semelhanças com o Museon Arlaten.

Apesar de terem se formado em épocas e contextos distintos (o Museon Arlaten foi fundado em 1899, na França), ambos são caracterizados por serem referências identitárias para suas comunidades e por terem na figura de seus fundadores as bases sobre as quais essas instituições se alicerçaram, pois esses homens imprimiram suas concepções e ideias em “seus” museus, à frente dos quais estiveram por muitos anos.

O Museu Histórico Farroupilha foi fundado num contexto de revalorização das tradições sul-riograndenses no final dos anos 1940. Revalorização que assumiu uma forte expressão na literatura de cunho regionalista e na criação do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG),⁸ que utilizava a guerra dos Farrapos de 1835⁹ como um marco fundador da história do Rio Grande do Sul.¹⁰

O prédio que abrigou o Museu aparecia, no discurso oficial, como diretamente associado ao movimento revolucionário, pois teria sido a sede do Ministério da Guerra quando a cidade fora capital da República Rio-grandense.¹¹ No começo da década de 1950, o prédio foi adquirido e reformado pela Secretaria de Obras Públicas do governo estadual, durante a gestão

de Ernesto Dornelles. Já a proposta de instalação de um museu alusivo à Revolução foi concebida por Adão Amaral, cidadão natural de Piratini, mas que há muitos anos morava na capital do Estado. Sua designação não teria sido ao acaso mas, entre outras coisas, por indicação do amigo e historiador Dante de Laytano, diretor da instituição museológica mais antiga do Rio Grande do Sul, o Museu Júlio de Castilhos.¹²

Biblioteconomista, funcionário da Secretaria de Educação e Cultura, Adão Amaral aceitou a missão de fundar o museu Farroupilha em sua terra natal. Sem nenhum acervo, com um prédio sem condições de uso adequadas, começou uma busca por doações no município. Esse homem, nascido em 27 de novembro de 1927, era muito voltado para a história e cultura locais, sendo considerado pela comunidade como um verdadeiro militante da identidade farroupilha de Piratini.



*Adão Amaral recepcionando autoridades políticas em 1960.
Fonte: Arquivo de imagens do Museu Farroupilha*

No processo de criação do museu, conforme relatam seus familiares, Adão Amaral, após ter recebido do governo essa incumbência, inicia uma

série de incursões ao interior rural do município em busca de objetos, relíquias, documentos, ou seja, tudo o que pudesse ser concebido como acervo representativo do período farroupilha. Entretanto, essa aspiração inicial foi dando lugar a um conjunto de elementos que tinham por função representar a história da cidade, as formas de viver nas estâncias, objetos religiosos, domésticos, testemunhos ou não do período revolucionário. Dessas visitas de prospecção ao interior do município e dos contatos com famílias e autoridades locais, resultaram doações espontâneas feitas por membros da comunidade, que constituíram, na origem, o acervo do Museu Farroupilha.



Figura 2
Expografia do período anterior à reforma. Objetos de distintas naturezas se misturam numa vitrine improvisada.
Fonte: Arquivo de imagens do Museu Farroupilha

Eleito como um lugar destinado a narrar a história de determinados grupos sociais da cidade de Piratini, ancorado no fato memorial de referência – a Revolução Farroupilha –, o Museu foi, no período da administração de Adão Amaral e mesmo depois, um lugar de acolhimento de objetos diversos, em sua maioria sem nenhuma relação com o fato fundador: moedas, portarórios, gramofones e candeeiros, além de objetos relacionados ao trabalho com o gado, como freios, estribos, marcadores, entre outros, considerados pela população como objetos tão importantes quanto as relíquias farroupilhas. Aqui a relíquia é entendida, de acordo com a definição de Krzysztof Pomian, como “os objetos que se crê que tenham estado em contato com um

deus ou um herói, ou que se pense que sejam vestígios de qualquer grande acontecimento do passado mítico ou simplesmente longínquo”.¹³

Nos livros de registros de doações do museu aparecem aquelas feitas por famílias tradicionais da cidade, com destaque para as do comendador Gomes de Freitas e de Manuel Lucas de Oliveira, que foi ministro da guerra no período revolucionário.

A intenção do governo estadual de Ernesto Dornelles de fazer surgir um museu voltado para a Revolução Farroupilha, marco histórico e identitário do Estado do Rio Grande do Sul, foi sendo modelada de acordo com o que se obtinha das doações, que se transformaram em formas de atuação de alguns grupos sociais da cidade ao se fazerem representar naquele que seria o local de guarda e exposição dessas memórias. Foi esse perfil de local de guarda e expografia de uma história de famílias locais que marcou a trajetória dessa instituição museal até o ano de 2002, quando o museu passou por sua maior reformulação.

A análise dos dados coletados nos livros de registros do museu revelou que a grande maioria dos objetos doados referia-se ao cotidiano dos moradores, às suas próprias vidas. De acordo com informação obtida junto a Raul Amaral, filho de Adão Amaral, “as pessoas se desfizeram de bens que tinham muito valor estimativo para que a cidade e a nação pudessem vir aqui e conhecer a história da Revolução e de suas famílias”.¹⁴

Adão Amaral incorporou ao museu a história e cultura local, cruzando assim as histórias da comunidade com a da Revolução. Nesse sentido, é possível dizer que o museu marcou a identidade local e tornou-se uma referência importante para a memória da cidade. É nele que se guardam fragmentos dispersos de histórias pouco conhecidas para o visitante comum, ao passo que é nele que se ancora o fato fundador: a ritualização da memória farroupilha, comemorada na semana do dia 20 de setembro, data da proclamação da República Rio-grandense, ocasião de muitas festividades, dentre as quais o museu é o personagem mais importante. Dados obtidos pelos livros de registro de assinaturas mostram que, no período da Semana Farroupilha, o número de visitantes chega a ser seis vezes maior do que a média mensal de público, sendo a maior parte desse composta por turistas.

Os dados advindos de entrevistas realizadas durante a pesquisa demonstram que, para a comunidade local, o museu é ainda o narrador do

fato fundador e das memórias locais. Entretanto, a Revolução Farroupilha sobrepõe-se no plano discursivo, pois é ela que confere a essa cidade o reconhecimento externo. Tal como afirma Orly Frota, membro do grupo familiar de Adão Amaral, “aqui em Piratini sempre se viveu em função da revolução Farroupilha [...], o CTG mesmo, tudo foi criado depois, sempre em função da Revolução, da parte histórica”.¹⁵

Esse reconhecimento do museu como um lugar de referência para a identidade local não impediu que o mesmo fosse padecendo, ao longo dos anos, de problemas de diferentes naturezas, desde infraestrutura, segurança e equipe funcional, até os relacionados com uma ausência de planejamento museológico, expografia desatualizada e precário estado de conservação das peças.

Palco de sucessivas mudanças de direção, visto que esse cargo é nomeado pelo governo do estado, o museu se mantinha numa certa estabilidade frente à comunidade local: todos conheciam os problemas que enfrentava, mas os objetos permaneciam ali, constantes, fiéis ao que se queria ver como história desse lugar. Nos finais da década de 1990, algumas mudanças se anunciaram no vetusto museu.

Recuperando a verdadeira missão do museu?

No Museu Histórico Farroupilha o movimento de revitalização teve início em 1999, quando assume a direção da casa a historiadora Angélica Panattieri. Nativa de Piratini, recebe um museu com inúmeros problemas e uma expografia considerada “caótica, sem roteiro, sem temática definida”.¹⁶

No plano estadual, mudanças importantes também ocorreram, como a reativação do Sistema Estadual de Museus (SEM-RS),¹⁷ que voltava a ter um coordenador indicado pela Secretaria da Cultura, depois de um longo período de imobilidade. A reativação do SEM-RS foi acompanhada de uma série de atividades e novas metas, como a descentralização e a busca pela democratização das políticas culturais e patrimoniais do Estado, bem como a unificação das ações na área museológica para capacitar os profissionais e modernizar os museus, além da criação de um cadastro que pudesse refletir o número de instituições museais que havia no Estado e um panorama das condições sob as quais esses museus operavam. Essas ações de capacitação

oferecidas pelo SEM-RS estiveram, portanto, na base das novas aspirações e metas que irão atingir o Museu Farroupilha.

Uma das iniciativas do Sistema Estadual de Museus foi o Programa de Apoio à Qualificação dos Museus (PROMUSEU), que previa a modernização dos museus no estado. Neste programa foi criada uma linha de financiamento para projetos de revitalização das instituições museais, prevendo “a recuperação, conservação, preservação, documentação, digitação e difusão do acervo histórico-cultural, etnográfico, arqueológico, artístico, científico e tecnológico de museus públicos e privados sediados no Rio Grande do Sul”¹⁸.

Foi através desse programa que o Museu Histórico Farroupilha obteve recursos para investir na tão desejada revitalização. Maria Teresa Custódio, consultora do SEBRAE e uma das responsáveis pela implantação do programa, descreve em seu parecer técnico as condições nas quais se encontrava o Museu Farroupilha naquele momento, apresentando a precariedade no que tange à segurança (apenas um extintor de incêndio para o prédio todo, ausência de guardas e fragilidade das aberturas), as formas incorretas de expor o acervo e a ausência de uma política de conservação preventiva dos materiais. Diz ela que “todo o acervo precisa de atenção [...] há quadros sem moldura e empenados, fotografias que estão desaparecendo pelo excesso de luminosidade e algumas peças estão expostas de uma maneira que compromete a sua integridade”.¹⁹

No Seminário de Planejamento, uma reunião aberta feita entre o museu e representantes da cidade, com a participação da direção de escolas municipais, representante da Administração Municipal, Secretarias Municipais, Lions Club, Rotary Club, grupos religiosos e outras entidades representativas da comunidade, realizado para organizar e objetivar as metas do processo de revitalização, foi determinado que o museu precisava passar por uma reformulação geral em sua estrutura interna e em sua missão. Para Custódio, era evidente, naquele momento, que

Era preciso realizar uma mudança completa para que o museu realmente contasse a história da Revolução Farroupilha de forma atraente, instigante, didática e informativa. Sugerir que a direção do museu fizesse contato com outros museus como Museu Histórico Nacional, Museu da Quinta da Boa Vista, Museu

Imperial e Museu Júlio de Castilhos para verificar a possibilidade de empréstimo de peças relacionadas com a Revolução Farroupilha.²⁰

A missão de ser um narrador da Revolução Farroupilha foi então apresentada como o grande objetivo da reforma pela qual passaria o museu, recuperando aquilo que, para os técnicos na área museológica, passava a ser a verdadeira razão dessa instituição.

Para a consolidação de uma proposta expográfica que representasse esse novo rumo que tomava o museu, foram consultados profissionais universitários no Rio Grande do Sul, em particular a historiadora Sandra Jatahy Pesavento, que deu o suporte histórico para essa mudança.

A expografia foi finalmente estruturada sob a forma de módulos de contexto histórico centrado na Revolução Farroupilha.²¹ Esses módulos, espalhados pelas salas do museu, intercalavam painéis explicativos, compostos de textos rápidos, trechos de documentos e algumas imagens com os objetos do acervo, boa parte vinculados aos “heróis farroupilhas”.



Imagem 3
Expografia do período posterior à reforma, observando-se a disposição dos objetos em salas temáticas, como a das armas e brasões.
Fonte: Arquivo de imagens do Museu Farroupilha.

Nesse esforço de retorno a uma origem idealizada, tudo o que não se vinculava diretamente com o evento fundador foi sendo retirado dos espaços principais e, em alguns casos, levados a uma espécie de reserva técnica adaptada.

Esse movimento de reestruturação aconteceu durante dois anos, entre 2000 e 2002 e, de acordo com Custódio,²² inseriu-se num contexto político de revalorização dos estereótipos da *identidade gaúcha*. A pesquisa intitulada *A identidade gaúcha*, lançada pela Assembleia Legislativa Estadual²³, foi um dos marcos fundamentais desse movimento de valorização regional. Entre os dados obtidos nesse questionário, a Revolução Farroupilha aparece como o evento histórico mais evocado pelos gaúchos, associado à figura de personagens como o general Bento Gonçalves da Silva, centro da memória farroupilha.

Aos especialistas em História parecia fato surpreendente que um evento tão distante, e cujo resultado foi o fracasso da tentativa republicana, tivesse permanecido na memória popular. Entretanto, a pesquisa reforçou a ideia de que essa memória, e tudo o que se associasse a ela, deveria ser estimulada através de ações propositivas, a exemplo do que se viu então no Museu Farroupilha.

Em 2010, visando conhecer a opinião do público sobre o museu, foi realizada uma pesquisa que consistia em questionário estruturado com perguntas que iam desde a frequência com que o entrevistado visitava o museu até sua apreciação geral sobre o mesmo.

Participaram da enquete, realizada entre os dias 2 e 19 de abril de 2010, trinta visitantes, sendo que a maioria das entrevistas foi realizada no interior do museu. Os dados indicavam que a maior parte dos visitantes teria ido mais de uma vez ao museu, sendo o número de visitantes externos expressivamente superior ao de moradores da cidade, 72,4%. A leitura dos dados obtidos revelou que as apreciações negativas emitidas sobre o museu, quando expressas por visitantes de fora da cidade, vinculam-se sobretudo às formas narrativas da exposição, consideradas pouco didáticas para o visitante comum. Já em relação aos nativos de Piratini, a crítica se dava pela presença de elementos de arte contemporânea na exposição e a retirada de peças antigas que compunham a mesma, ou seja, os acervos familiares que antes figuravam nas vitrines antigas do museu.

Se a nova expografia, por um lado, potencializou as comemorações relativas à Semana Farroupilha, momento no qual o museu se transforma no grande e autorizado narrador dessa história, atraindo para a pequena cidade de Piratini centenas de turistas, por outro pareceu aumentar a distância entre a cidade e seu museu. Mesmo concordando com a necessidade de uma “modernização” do velho museu, os moradores se dividem entre enaltecer a iniciativa do governo estadual, que reverteu em alguns benefícios econômicos para a cidade, e o ressentimento expresso pelo lamento de terem sido retirados do alcance de sua vista os objetos que contavam outra história, a de alguns grupos sociais da comunidade de Piratini.

Essa supressão dos objetos considerados descontextualizados pelos técnicos e a ausência que ficou então demarcada no cenário museal, é vista por alguns entrevistados como um “dar as costas” ao fundador Adão Amaral, uma traição ao trabalho organizador que esse homem levou a termo para consolidar um museu na cidade.

Do Museon de Mistral aos conservadores contemporâneos

Foi entre 1895 e 1896 que Frédéric Mistral (1830-1914), autor de uma obra significativa em provençal, buscou dotar a cidade de Arles de uma instituição cultural inovadora, um museu de etnografia regional aos moldes das salas consagradas à França tradicional, inauguradas em 1884 no Museu Nacional de Etnografia do Trocadéro, em Paris. O objetivo era justamente afirmar uma identidade regional fundada sobre a língua local. Em 1895, a criação literária no provençal e outras manifestações da renovação regionalista encontraram legitimação e credibilidade graças à exposição de objetos simples, testemunhos de um modo de vida que se acabava. Mistral se detinha a pensar que papéis poderiam exercer os objetos etnográficos oriundos de uma Provence em risco de desaparecimento. Reunidos e apresentados em um museu etnográfico, participariam do sobressalto identitário do sul e contribuiriam para o “despertar da raça”, necessário para a ação regionalista. É com esse espírito que Mistral cria um museu etnográfico provençal, o “Museon Arlaten”.



Imagem 4
Placa apresentando o berço de Mistral no Museon Arlaten
Fonte: Arquivo pessoal de Sylvie Sagnes

Concebido como uma “escola da alma”, logo se transforma em uma ferramenta a serviço de uma causa, uma nova maneira de reforçar e mesmo criar sentimentos de pertencimento, de encontrar uma coesão cultural regional.

Os dispositivos museográficos variaram, do final do século XIX até os anos 1990, em suas formas e expressão. Entretanto, se apresentava marcante o viés de uma etnografia regional baseada na Provence rural, nos objetos como testemunhos dessas formas tradicionais de vida, contexto no qual a língua exercia um papel fundamental como demarcadora dessa identidade.

Mistral colocou na ordem do dia uma herança identitária e se apoiou sobre o museu para assegurar sua transmissão. Os primeiros a receber esse legado foram seus contemporâneos arlesinos, triplamente implicados em relação a esse museu, pois são ao mesmo tempo os destinatários, o sujeito a que se dá a ver, e também os atores, chamados através de suas doações a constituir as coleções do novo museu.

Ao longo do século XX, o Museon Arlaten e seu público arlesino mantiveram essa tripla relação. De museu das tradições provençais a lugar experimental privilegiado do folclore aplicado à vida social²⁴ no pós-guerra, o Museon mergulhou num torpor que se arrastou até o advento da ecomuseologia, em

torno dos anos 1970 e 1980, quando a influência de Georges-Henri Rivière se fez observar em salas consagradas ao “mundo rural provençal” e novos papéis são outorgados ao mesmo: transmissão, educação, envolvimento social.

N°	DATE	DESIGNATION DE L'OBJET	Origine	Dimensions	PROVENANCE	OBSERVATIONS
60-57		Recueil d'articles imprimés de L. Roux-Serwine dans diverses publications - 1911-1912. F. Mistral et la P. de Arles (Roux-Serwine 1911)	Madame Louise ROUX-SERWINE	17 x 11	PARIS	Don 1959
60-58		Le Tamourran d'Arles (1911)				
60-59		N° Spécial des FEU. 15 mai 1910 sur le St-Maur de la Mer - Paris. Roux-Serwine - L'œuvre de R.S. Musée de FRANCE - 1910				
60-60		Articles sur les lettres - 1910				
60-59		"Du Salut dans le Brum" - Carnet d'un Journal de Paris - Suite d'articles de Roux-Serwine publiés en 1908 dans "Le Provençal de Paris" - Reliure: le drapier		240	idem	B-2125
60-59		Les Muses s'amuseant - 1910		240	idem	B-2125
60-60		Le Journal de Jean de Figeas (Roux-Serwine) - Auxerre, juillet 1900 - 6 de la C. J. 24 p.		160		
60-60		Roux-Serwine - "Le Jour de l'Amour et du Voyage" - Paris, janvier 1925 - 24 p. - 180		120	idem	C-205
60-61		L. Roux-Serwine et Albert Tournier - "En terre d'oc" - Paris, Flammarion, 1911 - 115 p.		115	idem	C-206
60-62		Roux-Serwine - "Le Planet Saint-Eloy" - Paris, ed. du Provençal de Paris, 1912 - 36 p. - Frontispice par E. Carlier		180	Madame Louise ROUX-SERWINE	Don 17 mai 1959
60-63		Roux-Serwine - "La Cour d'Amour improvisée" - Paris, Vanier, 1894 - 35 p.		142	idem	C-208
60-64		Roux-Serwine - "Sur le vent qui chante et pleure" - Paris, Carboneil, 1911 - 168 p.		195	idem	C-209
60-65		Roux-Serwine - "Sept Poèmes sur Accella" - Paris, Studio, s.d. - 24 p. - dessins de Léo Lelie		190	idem	C-210
60-66		Roux-Serwine - "Accella Danseuse" - Paris, Studio, 1925 - 23 p.		220	idem	C-211
60-67		Nitral représentant Félix GRAS dans un médaillon - Brevete verre de couleurs. (bleu-jaune-rouge)		250 x 220	M. Jean-Pierre GRAS 18 Rue Armand de FABRE - AVIGNON	Don
60-68		Pot à fraises en terre cuite de la région d'Arles		110 x 60	M. Roger Desjardins Touraine - 18700 ARLES	Don

Imagem 5
Inventário de objetos recebidos como doação ao Museon Arlaten no período de Mistral.
Fonte: Arquivo pessoal de Sylvie Sagnés

A era das mudanças mais profundas começou a partir de 1992, quando assumiu como conservadora Dominique Séréna, historiadora com formação em museologia, admiradora de Georges-Henri Rivière. Séréna recebeu um museu com sérios problemas de toda ordem, desde infraestrutura de funcionamento até escassez de pessoal. Se nos primeiros tempos foram feitas pequenas intervenções, como preencher vitrines e montar exposições temporárias, o avanço da reflexão sobre o futuro dos museus de sociedade fez com que se entendesse a necessidade de “fazer o luto do fundador”.²⁵ Séréna foi também atenta às injunções da Direção dos Museus de França (DMF), que, a partir de 1992, pela voz de Jacques Sallois, levou os museus a elaborarem seus Projetos Científicos e Culturais (PSC).²⁶

O “culto à saudade e o luto do fundador”: estudo comparativo entre duas instituições museais

Nesse contexto, os museus foram chamados a trabalhar na renovação e diversificação da oferta, na acolhida ao público e na invenção de novas modalidades de mediação (com recurso às novas tecnologias), assim como no desenvolvimento, em seu interior, de técnicas de administração e marketing. A adaptação às mudanças não foi uma tarefa fácil e em Arles, assim como em outros lugares, o museu não pôde escapar disso.

No Museon Arlaten a superação do fundador foi a tarefa mais difícil, pois Frédéric Mistral deixou uma herança impossível de ser relegada a um segundo plano. Além disso, a própria conservadora, Dominique Sérène, sendo originária da região, possuía uma trajetória familiar que a envolvia, desde a infância, no ambiente do museu, imersa, portanto, na função identitária que o mesmo ocupa na comunidade e na imagem que possuem de si próprios os arlesinos, e que vão, um pouco narcisicamente, contemplar-se no museu: “os velhos arlesinos se encontram ali... é isso [...] há ali uma intimidade, nos encontramos em nossa casa, são nossas tradições que estão ali [...] no limite, eu amo respirar essa poeira, é a minha poeira”,²⁷ diz uma entrevistada.



Imagem 6
A vitrine das fitas, adorno dos trajes típicos provençais.
Fonte: Acervo pessoal de Sylvie Sagnes

Esses arlesinos não perdem de vista a matéria da qual são feitas as coleções, a saber, os objetos doados por suas famílias e, por esse fato, consideram o museu um prolongamento sacralizado de seus sótãos. A função identitária vai, então, numa dupla direção: a de uma Provence e sua cultura, e a das famílias e suas histórias.

A modernização do Museon

Foi sobre a base paradoxal do impossível e necessário luto do museu de Mistral que se esboçaram, no decorrer dos anos 1990, as orientações maiores da política museal no Museon Arlaten: o respeito da herança que não exclui, no espírito da conservadora, o “direito de um inventário intelectual”. Na verdade, esse viés se traduziu em abordagens globais e distanciadas das coleções, lançando o foco sobre a história da instituição, contextualizando as etapas e destacando suas fontes identitárias. Valendo-se das coleções e das apresentações no lugar, centenárias para alguns, a ideia foi a de conservar em seu próprio estado a herança de Mistral e aquela de seus sucessores, superpondo ou intercalando outros dispositivos museográficos que dariam a ver, para além dos objetos, as intenções que presidiram suas mobilizações e exposição. Tratava-se de expor não mais simplesmente objetos, mas também projetos, escolhas museográficas, ideologia, recepções e usos do museu, ou seja, a constituição de um “museu do museu”.

Para a conservadora e sua equipe, o museu do museu aparecia como o meio de colocar à distância “esse conceito embaraçoso constitutivo da ideia de museu”,²⁸ qual seja, a identidade.

A operação teve por efeito “monumentalizar” o intocável museu de Mistral ou, mais exatamente, consagrar a “monumentalização de fato”, à qual é dedicada a deferência dos arlesinos.

Desde que essas mudanças começaram a ser operacionalizadas, e mesmo que não sejam totalmente observáveis antes de 2013 ou 2014, o público pode ter uma mostra participando das ações propostas pelo serviço de acolhimento ou visitando as exposições temporárias.

Observou-se que a reação do público nativo é de indiferença ou rejeição e as críticas vão desde a temática das exposições temporárias até a exclusão dos amadores, ou seja, dos arlesinos, afastados das ações museais, bem como

ao aparente desinteresse da equipe do museu, que, de acordo com alguns entrevistados, não defendem a perpetuação da identidade local.

As críticas chamam a atenção para o não engajamento da equipe do Museon Arlaten na defesa da identidade arlesina, tal como afirma um morador local: “as festas de Arles deveriam interessar às pessoas do Museu. Eu jamais vi Madame Séréna na Festa do Traje. As moças do museu [...] não as vejo jamais na rua assistindo à Festa do Traje”.²⁹

De Piratini a Arles: a cada um o seu museu

As simetrias que podem ser estabelecidas entre essas duas instituições museais vão certamente além de suas diferenças, tanto de contexto temporal, pois enquanto o Muscon data do final do século XIX, o Museu Farroupilha foi fundado nos anos 1950, quanto socioeconômico, tendo em vista a forma como se organizam essas comunidades e o papel que exerce o museu numa perspectiva da economia da cultura.

As formas como um e outro enfrentam seus passados são talvez o fio condutor, aproximando cenários nos quais a figura do fundador permanece constante, seja para a superação que se fez acompanhar do esquecimento, como é o caso de Adão Amaral no Museu Farroupilha, seja para sua continuidade transmutada e problematizada por um discurso museológico desprovido de emoção, como o que se refere a Frédéric Mistral.

O projeto original de ambos os museus se ancora naquele idealizado pelos fundadores, que usaram um recurso visto atualmente como de fundamental importância: o envolvimento da comunidade. Sem as conotações que isso assume no presente, aproximando-se, por exemplo, da ideia de democratização das decisões, o chamado aos arlesinos e piratinenses veio tão logo a ideia de criação de um museu foi tomando importância. Envolto na trama museal, os sujeitos locais passaram a ver na expografia um retrato do lugar, de si próprios e de suas famílias. Os objetos seriam então os testemunhos de formas de viver e pensar, com a missão de perpetuar essa memória local.

Se por um lado a modernização do Museon Arlaten teve influência direta da Direção dos Museus da França, por outro a revitalização do Museu Histórico Farroupilha está relacionada à política adotada pelo Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul, que buscava, na época, o fortalecimento da

área museológica, pautada no reforço da identidade e da cultura do Estado e das localidades, havendo, assim, uma suposta democratização das políticas patrimoniais. Isso teria possibilitado que mesmo um museu localizado fora do eixo cultural principal (capital metropolitana e serra gaúcha) fosse contemplado com o financiamento de sua modernização.

Formados por coleções vinculadas às famílias locais e lançados a um processo de modernização no decorrer dos anos 1990, o passado desses museus é colocado sob suspensão. Essas instituições são levadas a uma atualização, visando trazer o museu ao presente e às expectativas de um novo público. As entrevistas feitas com moradores locais revelam, no entanto, os paradoxos e tensões desse projeto, pois dão a ver um sentimento de rejeição e um estranhamento frente ao que isso traz.

Museus “aos velhos moldes”, com expografias pouco dinâmicas, acervos de diferentes naturezas e doados por famílias locais, o museu da cultura provençal arlesina de Mistral ou o das estâncias e vida campeira de Adão Amaral, com suas fragilidades ocasionadas por um afastamento dos grandes centros culturais³⁰ e das fontes de financiamento, pareciam ter, nos projetos de inovação, a grande possibilidade de sair do obscurantismo museal e responder aos novos modelos do presente.

Tanto em Arles quanto em Piratini, percebeu-se que, ao se alterar a dinâmica interna da instituição, e por mais distante que pudesse parecer o museu de seu lugar de inserção, as reações não tardaram a aparecer. O “Culto da Saudade”³¹ é acionado, ao mesmo tempo que o temor por perder a identificação que essas pessoas mantêm com o lugar. “Esse museu era nossa segunda casa”, afirma uma arlesina, lamentando já não poder mais ver e reconhecer nele esse lugar da vida.

Cada lacuna deixada no museu Farroupilha é sentida pelo grupo que o ajudou a ser construído, pessoas que não foram ouvidas quando as mudanças necessárias – e até mesmo urgentes – foram efetivadas. Um reflexo disso é o fato de que, no universo de visitantes, o número de nativos diminuiu sensivelmente, mesmo com uma exposição mais organizada, mais didática, e mantendo a visão idealizada da revolta farrapa, que é compartilhada também pelos moradores de Piratini ao reivindicarem, no processo de afirmação da cidade frente às demais do sul do Brasil, a emblemática condição de ter sido a capital da República Farroupilha.

Ambos os museus nos levam a pensar no papel desempenhado pelo conhecimento histórico nessas instituições. A revitalização do Museu Histórico Farroupilha foi muito além de uma mudança de ordem técnica ou física da expografia. Atendeu às questões que colocaram a Guerra dos Farrapos e a figura de Bento Gonçalves no centro de um processo político. Nesse sentido, como afirma Manoel Salgado Guimarães,³² “uma política para o passado é, necessariamente, uma demanda política do presente”, a sua representação nos museus nunca é neutra, de forma que “a exposição museológica pressupõe, forçosamente, uma concepção de sociedade, de cultura, de dinâmica cultural, de tempo, de espaço, de agentes sociais e assim por diante”.³³

De acordo com Ulpiano Bezerra de Menezes, os compromissos dos objetos históricos são com o presente, pois é nele que são produzidos ou reproduzidos de acordo com as necessidades do momento. Assim, como coloca o autor, o objeto histórico é de ordem ideológica e não cognitiva, mas pode ser usado para a produção de conhecimento, no sentido de entender a sociedade que os produziu e reproduziu.³⁴

Entre dois saberes...

As duas situações analisadas se aproximam em aspectos considerados fundamentais nos processos museológicos instaurados: a busca pela superação do fundador, o que se dá pelo reordenamento proposto à instituição e o difícil ou inexistente diálogo entre especialistas e comunidade.

Tanto no caso de Piratini como no observado em Arles, a relação da comunidade com o museu não pode ser vista como homogênea de todos os segmentos sociais. Entretanto, em ambos os casos, o museu ocupa um espaço importante na cidade, o de reconhecimento da história local.

O que se pode observar nos dois espaços museais é uma forte incompatibilidade entre o que o museu representa para os nativos e o que ele significa para os especialistas. De um lado, através da relação com o museu e com a história local, esses sujeitos reivindicam para si um laço *pessoal* com o território local, sendo a narrativa museal uma forma de apropriação do passado, mas direcionada ao presente. De outro lado, o saber profissional, técnico, que é, tal como fala Benoit de L'Estoile, “produzido por um saber

facilmente transferível a outros objetos", sendo que o trabalho desse profissional se justifica não por um interesse local, mas científico.³⁵

A relação entre esses dois universos se apresenta assimétrica, considerando-se que o saber profissional se impõe como aquele capaz de organizar esse mundo desorganizado, conferindo-lhe legibilidade. Em relação à comunidade local, mesmo que discordando das medidas adotadas pelos gestores dos museus, não se vê autorizada a contestar o que lhes é transmitido como algo positivo e benéfico, fundamentado em princípios técnicos. É o que se pode perceber na observação feita pelo filho do fundador do Museu Piratini ao se referir ao processo de modernização do museu:

Para quem é da terra, descaracterizou... para vocês que são da área tem uma explicação lógica, mas para nós o sentimentalismo pesa mais, o esforço da comunidade, da secretaria, do meu pai. E isso hoje não está lá. Acho que deixou de contar um pouco da história, não da revolução, mas da formação do museu. [...] Eu já ouvi várias pessoas dando uma opinião parecida, que se sentem fora de Piratini quando olham o museu, que falta alguma coisa.³⁶

Por serem esses museus espaços de estreita relação identitária com a comunidade na qual se inserem, são lugares sensíveis às intervenções de atores externos a esse mundo local. As diferenças de referências culturais entre profissionais e nativos são verificadas nesses dois casos analisados através da escolha dos objetos, da forma que assume a narrativa e dos dispositivos expográficos.³⁷

Esse encontro entre dois universos, o do especialista e o do nativo, revela na verdade que há de fato duas lógicas operando sobre o mesmo objeto – o Museu.

O embate sutil e por vezes silencioso, instaurado pelas mudanças na expografia desses museus, nos remete a um distanciamento assumido entre a posição do *expert* técnico e a comunidade local, o que pode ser também abordado no interior de uma questão maior que reside no par História e Memória.

Para Nora,³⁸ pautado em posições vigentes até a década de 1980, a História e a Memória apontariam para lógicas distintas, sendo a Memória

em constante evolução, um fenômeno sempre atual relacionado ao vivido e emocional, ao passo que a História tenderia a mobilizar a análise crítica, buscando se aproximar da verdade, sendo sempre uma reconstrução problemática e incompleta do que já não é mais.

Entretanto, essa associação-dissociação entre Memória e História não pode ser mais disposta de maneira tão distinta, pois, mesmo que nossos tempos sejam marcados pela perda e conseqüente geração de lugares detentores dos sinais do passado, os “lugares de memória” no sentido de Pierre Nora, a aproximação entre os dois campos tem possibilitado rever o papel dos historiadores num mundo marcado pela busca de passados possíveis e sentidos ao presente.

Paul Ricoeur³⁹ aborda Memória e História como duas formas de representação do passado: a primeira vinculada a *eikon* (imagem), considerada tanto processo quanto representação de coisa ausente e a segunda como a busca de um passado que se torna apreensível através de um discurso interpretativo formulado no presente. Assim, longe de aprofundar a dicotomia entre as duas operações (a da memória-reminição e da história-inteligibilidade), Ricoeur faz com que ambas se entrecruzem apontando múltiplas interferências entre o discurso memorial e o discurso histórico, propondo uma nova abordagem dessa relação a partir do uso que os Gregos faziam da noção de memória e que se manifestava de duas formas: a *mnéme* ou *phatos* como a lembrança, reconhecida como passado, e a *anamnesis*, que é a evocação, a busca de uma recordação ligada ao passado.

Sem pretender cair no risco de uma banalização do saber técnico frente ao saber dos chamados “amadores”, convém, no entanto, recuperar a ideia de que um museu é, antes de tudo, um discurso possível sobre o passado, composto por uma eleição de elementos que constituem e legitimam esse discurso. Admitir que as reivindicações memoriais que embasam os processos identitários dessas comunidades possam interferir nos procedimentos museológicos, não necessariamente significa uma renúncia ao saber e fazer técnico.

Essas duas experiências, mesmo que em contextos diferenciados, revelam a necessidade da promoção, por parte dos gestores culturais, de um diálogo ampliado no qual se exponham os diferentes saberes, sendo essa uma forma possível do encontro entre duas lógicas, potencializando assim um museu ampliado e verdadeiramente revitalizado.

NOTAS

- 1 Nos seus primeiros artigos, o Estatuto define que tipo de instituição pode ser considerada Museu, sendo que os conjuntos de bens culturais que não apresentarem as características previstas na Lei passam a ser consideradas coleções visitáveis:
 “Art. 1º Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.” In.: BRASIL. Lei 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em: <http://www1.museus.gov.br/IBRAM/PAG/legislacao_detailhe.asp?cn=32> Acesso em: 21 out. 2011.
- 2 Em 2010 o DEMU transformou-se no Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), com sede em Brasília, e passou a gerenciar todas as ações reguladoras e normatizadoras dos museus brasileiros.
- 3 BRUNO, M. C. O. *Museologia e museus: princípios, problemas e métodos*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 1997. p.40.
- 4 TOBELEM Apud SAGNES, S., *O autóctone e o conservador: a cada um seu museu de identidade (a respeito do Museon Arlaten)* In: FERREIRA, M. L. M.; MICHELON, F. F. (orgs.) *Memória, patrimônio e tradição*, Pelotas, EDUFPEL, 2010.
- 5 SAGNES, S. *O autóctone e o conservador: a cada um seu museu de identidade (a respeito do Museon Arlaten)* In: FERREIRA, M. L.; MICHELON, F. F. (orgs.) *Memória, patrimônio e tradição...* Op. cit.
- 6 CHAGAS, M. S. *A imaginação museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: MinC\IBRAM, 2009, p. 208.
- 7 BRUNO, M. C. O. *Museologia e museus:...* Op. cit., p. 35
- 8 Fundado oficialmente em 1966, o Movimento Tradicionalista Gaúcho vinha sendo construído desde 1948, quando foi criado o CTG 35 em Porto Alegre.
- 9 A Revolução Farroupilha ou “Guerra dos Farrapos”, como é mais conhecida, foi um confronto entre a Província de São Pedro (atual Rio Grande do Sul) e o Império, “sustentada pelos estancieiros gaúchos que mobilizaram sua peonada”. Em 1836 eles proclamam a República Rio-Grandense, almejando a independência política com relação ao domínio do governo central, mas mantendo laços econômicos com o resto do país, propondo federarem-se às demais províncias que quisessem adotar a forma republicana. Piratini foi a capital da nova república de 1836 a 1839 e, depois, de 1843 até o final da revolta e a dissolução da república, em 1845. Para mais informações, PESAVENTO, S. J. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992. p. 39.
- 10 GARCIA, A. D. *Museu Histórico Farroupilha: revendo as práticas da revitalização de 2002 e seus resultados até 2008*. Trabalho de Conclusão de Curso de Museologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2010, p. 11.
- 11 De 1836 a 1839 e novamente de 1843 a 1845.
- 12 Museu Júlio de Castilhos, localizado em Porto Alegre e fundado em 1904. Dante de Laytano foi um importante folclorista, tendo publicado vários títulos sobre aspectos da história e cultura do Rio Grande do Sul.
- 13 POMIAN, K. Coleção. In: ROMANO, R. (org). *Enciclopédia Einaudi*, vol. 1, Lisboa: Casa da Moeda/Imprensa Nacional, 1983, p. 59.

- 14 Depoimentos orais obtidos entre 27-29 de outubro de 2009 de Raul Amaral, Ceura Amaral Frota e Orly Maranini Frota.
- 15 Depoimento oral obtido em 11 de março de 2010 de Orly Maranini Frota.
- 16 Depoimento oral obtido em 16 de abril de 2010 de Angélica Barroso Panattierie.
- 17 O Sistema Estadual de Museu do Estado do Rio Grande do Sul compõe-se de sete regiões, sendo cada uma delas gerida por um coordenador, que é um representante voluntário, não remunerado, responsável por organizar, junto ao próprio SEM e à Secretária de Cultura, os cursos, oficinas e seminários em sua região.
- 18 ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. *Relatório de gestão do SEM-RS*, Porto Alegre, Secretaria de Estado da Cultura, 1999-2002, p. 8.
- 19 CUSTÓDIO, M. T. C. *A revitalização do Museu Histórico Farroupilha como contribuição para o desenvolvimento local*. Revista Ciências e Letras, Porto Alegre, nº 31, jan/jun 2002, pp. 125-137.
- 20 Ibid., p. 131
- 21 Os módulos são os seguintes: Brasil Imperial, apresentado como uma introdução ao tema, contextualizando a situação política do Império no período das Regências; O Rio Grande de São Pedro, caracterizando o Estado antes da guerra, com ênfase na economia pastoril e pecuária; *O Rio Grande contra o Império: as questões em jogo*, que apresenta as causas do conflito; *A Guerra: "Sirvam nossas façanhas de modelo a toda terra"*, no qual a guerra é então apresentada em sua dimensão militar, econômica e social.
- 22 CUSTÓDIO, M. T. C. *A revitalização do Museu Histórico Farroupilha como contribuição para o desenvolvimento local...* Op. cit., p.128.
- 23 Ibid. p.129.
- 24 SAGNES, S.; SERENA-ALLIER, D. *Dans le miroir du temps: Réfractions archéologiques et ethnographiques au musée. Les Nouvelles de l'archéologie*, Paris, nº 117, octobre 2009, pp. 6-12.
- 25 SAGNES, S.; SERENA-ALLIER, D. *Dans le miroir du temps: Réfractions archéologiques et ethnographiques au musée...* Op. cit. p.8
- 26 Projet Scientifique et Culturel.
- 27 SAGNES, S.; SERENA-ALLIER, D. *Dans le miroir du temps: Réfractions archéologiques et ethnographiques au musée...* Op. cit. p.8
- 28 CHAUMIER, S. *L'identité, un concept embarrassant, constitutif de l'idée de musée*. Culture et Musées, Avignon, nº 6, 2005, pp. 21-42.
- 29 Essa festa acontece anualmente em Arles, sempre no primeiro domingo do mês de julho. A cada três anos coincide com a coroação da rainha de Arles eleita no mês de maio. A Festa do Traje consiste em um desfile de grupos tradicionais locais aos quais se misturam pessoas que não pertencem a nenhuma associação, mas que gostam de manifestar sua paixão pelas roupas típicas. Por ocasião do desfile se estabelece uma espécie de competição para ver quem mostra o traje mais bonito. A rainha e sua corte de honra se vestem com roupas de cerimônia, que se distingue por um chapéu com abas feito de rendas finas. No Teatro antigo da cidade ocorre o final do desfile e ali são apresentadas as jovens que "pegaram a fita", ou seja, que se engajaram em vestir os trajes tradicionais arlesinos. A festa é encerrada na parte da tarde por um espetáculo no qual são alternadas danças tradicionais, torneios com cavalos e corridas de touros.

- 30 O Museu Histórico Farroupilha localiza-se no sul do Estado do Rio Grande do Sul, distando 340 km da capital, Porto Alegre. O Museon Arlaten localiza-se na região sul da França, distando 700 km da capital francesa.
- 31 De acordo com Ana Audebert de Oliveira, na gênese do pensamento museológico de Gustavo Barroso está o que ele chamou de “Culto da saudade”, uma forma de relação específica com o passado, na qual este é entendido como algo possível de ser evocado, sentido e revivido através de objetos musealizados e outros suportes físicos de memória. Essa relação seria legitimada pela necessidade de autenticidade e de estabelecimento de um vínculo entre o objeto a partir do qual se evoca o passado e a pessoa a quem pertenceu. Mais informações em OLIVEIRA, A. C. A. R. *O conservadorismo a serviço da memória: traição, museu e patrimônio no pensamento de Gustavo Barroso*. Dissertação de Mestrado em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2003.
- 32 GUIMARÃES, M. L. S. *Vendo o passado: representação e escrita da história*. Anais do Museu Paulista. São Paulo, v.15, n. 2, jul-dez. 2007, pp.11-30.
- 33 GUIMARÃES, M. L. S. *Vendo o passado: representação e escrita da história...* Op. cit. p.25.
- 34 MENESES, U. T. B. *Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico*. Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material, São Paulo, n. 2, 1994, pp. 9-42.
- 35 L’ESTOILE, B. *Le goût du passé: erudition local et appropriation du territoire*. Terrain, Paris, n. 37, 2001, pp. 123-138.
- 36 Depoimentos orais obtidos em 29 de outubro de 2009 de Raul Amaral, Ceura Amaral Frota e Orly Maranini Frota.
- 37 CHAUMIER, S. *Des musées en quête d’identité*. Paris, L’Harmattan, 2003.
- 38 NORA, P. (org.) *Les lieux des mémoires*. Paris, Gallimard, 1997.
- 39 RICOEUR, P. *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. Pa

A sedução das curiosidades O objeto “popular” no acervo do Museu do Ceará

Ana Amélia Rodrigues de Oliveira*

RESUMO**A sedução das curiosidades. O objeto “popular” no acervo do Museu do Ceará.**

Os museus exerceram no Brasil uma importante função no processo de constituição da memória nacional. Por meio de seus acervos e de suas exposições, essas instituições foram construindo suas representações sobre a história nacional, história que atendia aos interesses de uma determinada elite. Índios e negros também passam a fazer parte dessa história, mas sob a perspectiva dessas elites. O presente artigo propõe-se a refletir sobre as formas de exibição da chamada “cultura popular”, analisando o processo de folclorização que se dá em relação a determinadas temáticas apresentadas no Museu do Ceará, além de tratar também daquilo que é apresentado como “curiosidade”, pensando no que se define como “curioso” e o porquê de objetos definidos como tal comporem o acervo de um museu histórico.

PALAVRAS-CHAVE

Museus, memória, história social, identidade, cultura popular.

ABSTRACT

The beauty of dead things in the life of traditions. The seduction of curiosities in the Museum of Ceará.

Brazilian museums have played an important role in the formation of national memory. Through their collections and exhibits, these institutions have built their own representations of national history which have served the interests of particular elites. Native and black people are part of this story, but from the perspective of these elites. This paper aims to discuss ways of presenting so-called ‘popular culture.’ It analyses the process of folklorization that occurs in relation to certain issues presented in the Museum of Ceará, as well as discussing objects presented as ‘curiosities,’ looking at how ‘curiosities’ are defined and why these objects are part of the museum’s collection.

KEYWORDS

Museum, memory, social-history, identity, popular culture.

Introdução

O Museu Histórico do Ceará foi criado em 1932,¹ momento em que se buscava consolidar o projeto de uma História Nacional, iniciado no século XIX. Tal projeto ganhou mais força a partir de 1922, quando autoridades do país inteiro se voltaram para as comemorações relativas ao Centenário da Independência do Brasil. Com a realização de cerimônias, festividades e atos cívicos por todas as regiões do país, o Estado buscava despertar junto à população os sentimentos de patriotismo e civismo, fundamentais para a constituição de uma identidade nacional.

O ano de 1922 é um marco na consolidação dos museus históricos no Brasil, quando é criado o Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro² e reformulado o Museu Paulista,³ ambas as ações como resultado das comemorações do Centenário da Independência. A comemoração do Centenário representou um ritual de grande significação simbólica. Para um país que pretendia garantir a sua unidade política e territorial, fazia-se necessário fortalecer os vínculos identitários da população. Era preciso celebrar heróis e acontecimentos, a fim de promover o sentimento patriótico, de orgulho em relação à nação emergente. Daí a necessidade de constituição de uma memória nacional promovida pelo Estado, voltada para a construção de um panteão histórico formado por fatos e personalidades selecionados do passado, reforçando a criação de uma afetividade coletiva.

O Museu do Ceará também teve uma trajetória marcada pela sua utilização como instrumento formador de identidade, onde se buscava construir

* Doutoranda em História Social pela Universidade Federal do Ceará (Bolsista FUNCAP). Ingressou como estagiária no Museu do Ceará em 2003, sendo indicada para coordenar o núcleo educativo da mesma instituição em 2006, função que exerceu até abril de 2010. É autora do livro “Juntar, separar, mostrar. Memória e escrita da história no Museu do Ceará (1932-1976)”, publicado pela Coleção Outras Histórias em 2009.

uma memória através de operações ideológicas que produzissem significados e representações sobre a História do Ceará. Sob a administração de seus diversos diretores, o Museu tentou construir suas interpretações sobre o passado, onde “grandes personagens” ganhavam destaque pela realização de “grandes feitos”, como os generais Sampaio e Tibúrcio, heróis da Guerra do Paraguai.

É evidente que a História que vai sendo apresentada nesses museus tem a finalidade de atender aos interesses de uma elite que tenta construir uma memória que a eternize como sujeito transformador da realidade. Índios, negros e a chamada “cultura popular”⁴ também passam a fazer parte dessa história, mas a partir do ponto de vista de quem a escreve. Nesse sentido, o mais importante não é saber se esses sujeitos são incorporados à história, mas de que forma são definidos.

Para compor essa identidade, o povo precisava ser parte dela. Valorizar o espírito popular era valorizar a Nação, porque o povo era a alma desta, daí porque a necessidade de se cultuar não só a história pátria, mas as tradições. O presente artigo se propõe a analisar o processo de folclorização da cultura popular, refletindo sobre os modos de apresentação da mesma nas exposições do Museu do Ceará. Além disso, analisaremos aquilo que é apresentado como “curiosidade”, pensando no que se define como “curioso” e o porquê de objetos definidos como tal comporem o acervo de um museu histórico.

A incorporação do objeto curioso

Nos primeiros anos de funcionamento do Museu do Ceará, era comum acontecer aos domingos o que podemos chamar hoje de exposição temporária ou de curta duração. Os jornais da época afirmavam o seguinte:

Como vem sucedendo todos os domingos, o Museu Histórico do Estado, das 19 às 21 horas de hoje, fará uma exposição pública de sua documentação, adquirida ultimamente.⁵

Como vem se sucedendo, todos os domingos, [...] nova documentação será exposta de objetos adquiridos durante o decorrer da semana finda.⁶

Domingo à noite, como de costume, estiveram abertos os salões do Museu Histórico e Arquivo Público, para a exposição das novas raridades adquiridas.⁷

Essas exposições anunciadas na imprensa eram realizadas com o intuito de exibir ao público os objetos recémadquiridos pelo Museu. Funcionavam como uma espécie de “mostra”, forma encontrada pelo diretor Eusébio de Sousa⁸ para atrair o público. Os objetos eram apenas exibidos. Era possível encontrar expostos, numa mesma noite, objetos relacionados à Sedição de Juazeiro, bem como trabalhos esculpidos em madeira por um artista de Quixadá,⁹ não havendo a necessidade de esses objetos estabelecerem algum tipo de vinculação temática entre si, o que reforça ainda mais a presença do antiquarianismo¹⁰ no Museu durante a gestão de Eusébio de Sousa. A frequente divulgação na imprensa da exposição desses objetos tinha a intenção de atrair os visitantes, pois nos textos das matérias havia sempre uma preocupação em ressaltar aquilo que seria apresentado – “nova documentação será exposta” ou “exposição de novas raridades adquiridas”.

Nessas mesmas reportagens, encontramos alguns objetos pertencentes ao acervo ou exposições do Museu definidos como “curiosos” ou “curiosidade”.

Curiosíssima, portanto, será a exposição da noite de hoje do Museu Histórico, em seu novo prédio à Rua 24 de Maio n.º 238, desta cidade [grifo meu].¹¹

O seu diretor, o ilustrado e operoso dr. Eusebio de Sousa, no empenho de cada vez mais ampliar os serviços e as exposições do estabelecimento que em boa hora foi confiado à sua inteligente direção, tem adquirido vários objetos curiosos [grifo meu].¹²

Como vem sucedendo, em determinados dias da semana, os salões do Museu Histórico do Estado, dependências do Arquivo Público, à rua 24 de maio n. 238, desta cidade, estarão expostos à curiosidade publica [grifo meu].¹³

Mas o que poderia ser entendido como curioso à época? Nas páginas seguintes, tentarei levantar algumas hipóteses sobre o que poderia ser definido como tal.

Quando iniciou os trabalhos de organização do Museu do Ceará, Eusébio de Sousa utilizou-se dos mais variados meios para reunir os objetos que formariam o acervo da instituição. Um deles foi a política de arrecadação de objetos, feita, principalmente, através dos anúncios da Secretaria do Interior e da Justiça do Estado na imprensa, solicitando aos leitores o envio de peças ao Museu. No Decreto nº 649, de 20 de junho de 1932, o capítulo concernente às finalidades do Museu afirma o seguinte:

Art. 58 – Haverá no Arquivo Público uma dependência destinada ao Museu Histórico, que terá por fim recolher, classificar e expor ao público, objetos de importância histórica nacional e do estado e concorrer, por meio de conferências, comemorações e publicações para o conhecimento da história pátria, especialmente do Ceará, e o culto das nossas tradições.

§ Único – Todas as autoridades estaduais e municipais ficam obrigadas a remeter ao Museu os objetos dessa natureza, de que atualmente tenham a guarda, e bem assim comunicar a existência dos que se encontrem no poder dos particulares, a fim de que o estado os adquira [grifo meu].¹⁴

Percebemos que há, por parte da instituição, uma preocupação em expor objetos que tivessem importância histórica nacional e estadual, com o objetivo de promover o conhecimento da história pátria e o culto às “nossas tradições”. Para Eusébio de Sousa, valorizar a cultura do povo era valorizar a Nação.

Assim como Eusébio de Sousa, Gustavo Barroso entendia o popular a partir de uma perspectiva romântica porque, para ambos, o povo expressava a essência nacional. Mas é possível perceber uma diferença entre eles no que concerne à forma de expor a cultura popular. Para Barroso, negros, mestiços e índios não poderiam ter sua cultura exposta numa instituição consagrada aos grandes heróis da Nação, como o Museu Histórico Nacional, por exemplo. Por esse motivo, desenvolveu o projeto de um museu ergológico, voltado

para expor aquilo que estivesse relacionado ao que ele chama de “artes de utilidade” do povo.¹⁵ Segundo Mário Chagas,¹⁶ o projeto do museu ergológico nunca chegou a ser colocado em prática, mas ajudou a contribuir para o entendimento do lugar que Gustavo Barroso destinava à “cultura popular” no quadro muscal de representação da Nação.

Já Eusébio de Sousa, mais ligado ao sentimento do antiquário, misturava, em certos momentos, folclore com História. Ao contrário de Gustavo Barroso, Eusébio abriga no mesmo espaço objetos relacionados aos “grandes heróis” e objetos referentes ao povo, mas que, na sua concepção, representavam coisas, em certo sentido, diferentes: as “coisas da história” e as “coisas do povo”, ou seja, as “curiosidades”. A necessidade de diferenciar os objetos se evidencia numa reportagem do jornal *Gazeta de Notícias*, que diz:

Hoje, das 19 às 21 horas, o Museu Histórico, dependência do Arquivo Público do Estado, localizado à Rua 24 de maio, n° 238, desta cidade, abrirá as suas portas para a visita que, em determinados dias da semana, vem proporcionando ao público de Fortaleza. Dentre os objetos expostos, serão apresentados pela última vez, desde que não se destinam às suas sessões, quando nenhum valor documentário e histórico possuem, interessantes trabalhos de estatuária em madeira e gesso idealizados e confeccionados por uma criança (sic) de 12 anos, residente em Juazeiro, os quais, nos seus mínimos detalhes, denunciam o senso artístico e pendor para a escultura de seu precoce autor. Serão apresentados ainda alguns artefatos de borracha, couro e madeira (molduras) demonstrativos do grau de perfeição a que atingiu a indústria no populoso município cariense. Nessa exposição figurará também perfeito modelo de um aeroplano, feito de madeira, imitando alumínio, trabalho do menor Antonio Ferreira Olímpio, residente nesta cidade, o qual por sua vez atesta a aptidão do seu jovem fabricante, humilde filho do povo, sem instrução alguma e conhecimentos especiais para tamanho mister [grifo meu].¹⁷

Percebe-se que, além de não ficar por mais tempo no Museu por não pertencer a uma de suas “secções”, a exposição também não representa nenhum valor histórico para o jornal, sendo apresentada por expor trabalhos

em madeira e gesso feitos por uma criança de 12 anos, o que parece ser visto como algo extraordinário. Diferente de Gustavo Barroso, que dificilmente apresentaria uma exposição como essa no Museu Histórico Nacional,¹⁸ Eusébio de Sousa permite a exposição das esculturas. O garoto, segundo o texto, possui conhecimentos especiais e, por esse motivo, é capaz de produzir peças que atingem certo grau de perfeição para alguém humilde e sem nenhuma instrução. Os trabalhos aparecem como resultado do esforço e do talento natural do povo do Cariri¹⁹ que, mesmo sem instrução alguma, é capaz de superar as adversidades e produzir trabalhos de grande valor artístico.

Pelo conteúdo da reportagem, parece haver certa idealização daquilo que se relacionava a Juazeiro. A cidade parecia ser vista como referência no que concerne à produção de uma “autêntica cultura popular”, pois a matéria faz questão de ressaltar o fato de os trabalhos terem sido produzidos na cidade. Os artistas que têm suas produções expostas no Museu são apresentados como portadores de uma habilidade especial. Partindo desse pressuposto, os objetos de representação da “cultura popular” parecem não ser considerados históricos, daí a necessidade de diferenciá-los dos demais, e a melhor forma de fazer isso seria atribuir a esses objetos a característica de pitoresco, diferente ou “curioso”.

A imprensa utilizava o termo “curioso” ou “curiosidade” como uma espécie de categoria que diferenciava determinados objetos ou exposições realizadas no Museu.

Na exposição da noite de hoje serão apresentados ao público vários antigos demonstrativos do grau de perfeição a que chegou a indústria do couro, molduras, tapetes e outros artefatos, no Juazeiro, deste Estado, bem como algumas estatuetas esculpidas em madeira e gesso por um artista precoce – uma criança de 12 anos de idade – entre estas tem feito trabalho, impecável na forma, representando a figura de Padre Cícero. Curiosíssima, portanto, será a exposição da noite de hoje do Museu Histórico, em seu novo prédio à Rua 24 de Maio n.º 238, desta cidade (grifo meu).²⁰

Nos jornais, o termo “curioso” está quase sempre associado a objetos ou exposições que se referem ao povo, a artistas populares. Nesse caso, as

reportagens que falam sobre exposições que retratam “personalidades” e acontecimentos históricos não estão acompanhadas do termo.

[...] Na exposição de hoje, o Museu Histórico apresenta, ainda, o valioso quadro “Fortaleza liberta – 24 de maio de 1883”, de autoria do consagrado pintor cearense José Irineu de Sousa. Esta grande tela passou por uma radical limpeza, restauração da moldura, etc., trabalho confiado ao apreciado artista conterrâneo sr. Gerson Farias; e mais o busto, em gesso, do notável historiador Capistrano de Abreu, obra que muito recomenda o talento do jovem cearense Antonio Borges Teles, uma verdadeira revelação na arte da escultura.²¹

O venerado cavalheiro, sr. cel. Juvenal Carvalho, cujas obras de benemerência se contam em elevado número, praticadas segundo o preceito da verdadeira caridade cristã, vem dotando o Museu do Estado de valiosos objetos, dentre os quais, anteriormente, a farda e o Kepi de coronel da Guarda Nacional, de alto valor. anteontem s.s. teve mais um gesto dignificante: ofertou ao Museu a espada adquirida com a patente do último posto do oficialato daquela milícia honorária. A espada é um mimo de arte, com a bainha metálica argento-dourado, trazendo na lâmina a inscrição “viva o Brasil” entre motivos de desenhos. Magnificamente conservada, representa, na sessão bélica do Museu, uma das suas mais distintas peças.²²

Por intermédio desses “objetos históricos”, Eusébio de Sousa tornava visível o passado,²³ presentificava o distante, despertava o fascínio, o encanto, a “curiosidade” dos visitantes do Museu pelo passado histórico. Segundo Manoel Luiz Salgado Guimarães, uma das características centrais da cultura colecionista é a satisfação que os objetos em exposição provocam naqueles que os veem. A cultura antiquária revela-se como uma cultura do objeto, uma valorização, por excelência, da visão em detrimento do escrito.²⁴ Partindo dessa perspectiva, não seriam esses “objetos históricos” curiosidades do passado?

Mesmo tentando diferenciar determinados objetos pertencentes ao acervo do Museu, Eusébio de Sousa parecia seduzido pelo pitoresco, pelo

“curioso”. Não só os objetos vinculados ao universo popular pareciam ser concebidos como curiosidade, mas os “históricos” também. Ambos eram expostos no Museu com a finalidade de fascinar os visitantes através do culto ao objeto, característica do antiquarianismo.

O elogio ao folclore

Ao assumir a direção, em 1951, Raimundo Girão²⁵ tentou imprimir um caráter mais científico ao Museu do Ceará. Ao dividir o acervo em salas temáticas, o diretor tentou definir uma narrativa historiográfica, ou ao menos cronológica, através da distribuição dos objetos em cada uma das salas, buscando estabelecer significados a partir das exposições temáticas que criou.

Mas mesmo buscando inculcar um caráter mais científico à instituição, Raimundo Girão também parecia seduzido pelo pitoresco, pelo diferente, e, assim como Eusébio, atribuía à cultura popular a característica de curiosidade. No *Guia do Visitante* de 1960 encontramos alguns objetos expostos na Sala do Sertão definidos como “curiosos”. Sobre a exposição, o *Guia* afirma o seguinte:

Documenta a vida sertaneja, tão sugestiva e diferente, mas ignorada e, por isso, não devidamente interpretada pela maioria dos brasileiros. Na verdade, o sertão é um acúmulo de imagens e impressões às vezes brandas, às vezes violentas, mas sempre vigorosas, de que pode orgulhar-se o nosso País. Centro de interesse nesse ambiente forte é o vaqueiro, destemido e dedicado ao mister dos rebanhos. Uma literatura inteira já o objetiva, sem contudo expressar o seu verdadeiro aspecto – o de construtor de uma civilização típica – a civilização do boi ou, na linguagem de Capistrano de Abreu, a Era do Couro. Num dos mostruários da Sala encontra-se a roupa de vaqueiro, com o seu gibão, seu guarda-peito, as perneiras, o chapéu e quantos outros complementos, inclusive a sela ou gincte e os seus arreios. Noutra, acham-se objetos de uso pessoal do Padre Cícero (Cícero Romão Batista), o chamado “taumaturgo do Juazeiro”, figura singular até agora ainda não definida com a precisa exatidão, apesar de tantos estudos a seu respeito. A mística das populações nordestinas, cada

vez mais acentuada em torno do Padre Cícero, continua a desafiar as exegeses sociológicas. Conjuntos da arte popular e de cerâmica utilitária oferecem ao visitante motivos de incitante curiosidade. A Sala do Sertão é dominada por um belo mural, da autoria do pintor Floriano Teixeira [grifo meu].²⁶

Da mesma forma com que exaltava o papel do sertanejo como elemento fundamental na construção da “civilização pastoril”, Raimundo Girão reforçava os mesmos clichês apresentados por Eusébio de Sousa, caracterizando aquilo que pertence ao povo como algo exótico e diferente.

Em *Cultura Popular na Idade Moderna*,²⁷ Peter Burke afirma ter sido no final do século XVIII e início do XIX que os intelectuais europeus, estimulados pela ameaça de desaparecimento do “povo”, despertaram o interesse pela cultura popular. Motivada pelas mais diversas razões, a “descoberta do povo” representou uma “valorização” do popular como forma de garantir a sobrevivência da tradição, que se encontrava ameaçada diante das transformações do século XIX.

Para os descobridores, o “povo” era formado por camponeses, capazes de preservar por mais tempo os costumes primitivos por viverem perto da natureza e não terem sido corrompidos pelo cosmopolitismo dos grandes centros urbanos. O “povo” passou a ser visto como elemento simples, natural, instintivo, selvagem, exótico, enraizado na tradição e no solo da região. Assim, a descoberta da cultura popular pode ser associada a um movimento de primitivismo cultural no qual o antigo, o distante e o popular eram todos igualados.²⁸

De acordo com Michel de Certeau,²⁹ o que desperta o interesse dos estudiosos pelo “popular” é exatamente a distância. Quanto mais distantes estiverem as produções do povo, mais emotivas e curiosas elas serão. “A emoção nasce da própria distância que separa o ouvinte do suposto compositor”.³⁰ Raimundo Girão cria essa relação de distanciamento a partir do momento em que elege o “povo” como o guardião das tradições, do passado, e só ao passado ele passa a ser referenciado. Logo, aquilo que representa o “popular” passa a ser visto como algo diferente, exótico, curioso. A abordagem que Raimundo Girão faz sobre o sertão no Museu expressa essa relação de distanciamento, pois quanto mais o diretor reconhece o sertanejo como elemento portador da ancestralidade de um povo, mais ele o elimina, o afasta e o distancia.

A Sala do Sertão idealizada por Girão não aborda as questões econômicas da região, como a pecuária ou as charqueadas; não trata dos problemas climáticos característicos, como a seca; mas volta-se, basicamente, para o cotidiano do sertanejo, expondo a indumentária do vaqueiro, objetos de cerâmica e ex-votos definidos como “arte popular”, chinelos de couro apresentados no *Guia* como “calçados sertanejos”, ou seja, todo um universo “curioso” e desconhecido dos visitantes encontra-se ali em exposição. Raimundo Girão realiza uma operação de folclorização do sertão e de tudo aquilo que o representa. Essa operação de folclorização do “popular” permaneceu na gestão seguinte, mas sob uma nova perspectiva.

A permanência do popular

Ao assumir a direção do Museu do Ceará em 1971, Osmírio Barreto³¹ deu início a uma série de mudanças na instituição, sendo uma delas a ampliação do número de salas de exposição. Algumas das salas criadas por Raimundo Girão permaneceram, mas outras surgiram, como a Sala do Folclore, definida da seguinte forma no catálogo de 1972:

Abriga alguns exemplares sugestivos, como objetos e artefatos feitos com a cera e a palha de carnaubeira.

1 – Figura de proa (Carranca) do brigue-escuna “Laura 2” naufragado em Aquiraz, em 1839

2 – Objetos e artefatos feitos com a cera de carnaúba

3 – Objetos feitos de palha de carnaúba

4 – Ex-votos (milagres)

5 – Cachimbos e figuras de barro³²

Apesar da pouca diversidade de objetos, é possível perceber que o universo do popular também se transfigura como folclore no Museu durante a gestão de Osmírio Barreto. Produtos artesanais e religiosos, presentes no cotidiano das populações sertanejas, são apresentados como expressões do folclore cearense. E para legitimar a assertiva, o catálogo traz logo em seguida uma pequena biografia daqueles que seriam os três

maiores folcloristas do Ceará: Leonardo Mota, Juvenal Galeno e Gustavo Barroso.

Leonardo Mota – Nasceu em Pedra Branca (10.05.1891). Bacharel em Direito, jornalista e cronista de mérito. Era sócio efetivo do Instituto do Ceará e da Academia Cearense de Letras. Foi um dos grandes cultores do folclore nacional. Autor de inúmeros livros e trabalhos como “Violeiros do Norte”, “Sertão Alegre” e “No tempo de Lampião”. Faleceu em Fortaleza a 2 de janeiro de 1948.

Juvenal Galeno da Costa e Silva – Nasceu a 29.09.1836. Faleceu a 07.03.1931. Afamado vate popular. Deixou alentada obra poética. A casa de Juvenal Galeno ainda hoje é cenáculo vivo onde se reúnem os lídimos representantes do cenário intelectual do Ceará.

Gustavo Dodt Barroso – Nasceu em Fortaleza, a 29 de dezembro de 1888. Faleceu, no Rio de Janeiro, a 3 de dezembro de 1959. Foi polígrafo, historiador, jornalista, diretor do Museu Histórico Nacional e membro da Academia Brasileira de Letras.³³

Os objetos que formavam a Sala do Sertão, idealizada por Raimundo Girão, parecem ter sido reagrupados por Osmírio Barreto, dando origem a duas novas salas: a Sala do Vaqueiro e a Sala do Folclore. Não há como afirmar com precisão porque, nos livros de tombo do Museu, os objetos listados como pertencentes às salas citadas não estão acompanhados de informações mais detalhadas que possam nos ajudar a fazer uma identificação mais precisa dos mesmos. Só é possível perceber que algumas peças, como lamparinas, calçados ou ex-votos, aparecem na Sala do Sertão e depois, ou na Sala do Vaqueiro ou na Sala do Folclore. Essa afirmação nos ajuda a perceber como os objetos têm uma circularidade, uma mobilidade dentro do espaço museal, confirmando que os objetos não possuem uma essência própria, pois estão sendo sempre ressignificados.

Diferentemente do que acontecia na gestão de Eusébio de Sousa e Raimundo Girão, não vemos nos documentos relativos ao período de Osmírio Barreto a utilização dos termos “curioso” ou “curiosidade” para diferenciar determinados objetos ou exposições no Museu Histórico, mas percebemos

que ainda permanece uma intencionalidade de definir aquilo que é ou não histórico. Prova disso é que, em 1973, uma polêmica sobre a permanência do bode Ioiô foi anunciada em alguns jornais de Fortaleza, quando o diretor Osmírio Barreto foi criticado por manter um bode exposto num museu histórico. A Coluna de Dom Camilo, publicada no jornal *Tribuna do Ceará* de 13 de agosto de 1973, afirmava o seguinte:

Um Museu Histórico e Antropológico é para guardar coisas sérias, relíquias que falem construtivamente de nossa história e dos nossos costumes – coisas que falem de um passado edificante e que possam influir para o aprimoramento da educação de nossa gente. Dom Camilo não sabe por que o tal bode Ioiô foi parar no Museu Histórico, a não ser por obra e graça de espírito galhofeiro do cearense que, por vezes, desponta na alma irreverente de uns poucos. Nessa terra até o sol já foi vaiado.³⁴

No dia 15 de agosto de 1973, a Coluna de Dom Camilo publica a resposta de Osmírio Barreto às críticas que recebeu. A coluna reproduz a fala do diretor, que dizia:

Com muita surpresa li, na Tribuna de ontem, num dos tópicos de sua apreciada coluna, referências ao tão falado caso do bode Ioiô. Gostaria, entretanto, de esclarecer o seguinte: Quando compareci perante as câmeras do Canal 2 o fiz para dar justificativas [rectius] ao público, a respeito de assertivas que iam de encontro às normas do Museu que dirijo. Para isto, requeri a presença do técnico Henrique Barroso (museólogo), o qual prestou esclarecimentos valiosos às justificativas de que o bode não é considerado peça de Museu, como bem frisou o amigo em sua louvável coluna. Pelo exposto, creio que nada mais fiz do que cumprir com o dever de zelar pelo bom nome da repartição aos meus cuidados. Tenha certeza o amigo, que o assunto se finda aqui, quando não foi de minha intenção sustentar polêmicas estéreis.³⁵

A ida de Osmírio Barreto à imprensa dá-se pela necessidade que o mesmo tem de se defender das acusações de manter em um museu histórico objetos

que, no entender de alguns jornalistas e do próprio diretor, não seriam históricos ou até mesmo passíveis de estarem expostos num museu. Para dar legitimidade à sua defesa, Barreto solicita a presença de um especialista, que justificaria a assertiva defendida pelo diretor. No jornal *O Estado* de 19 de agosto de 1973 é a vez de Ferdinando Tamburini fazer a defesa de Barreto. Em nota publicada, Tamburini argumenta que o bode está no Museu Histórico, mas em lugar adequado, na Sala do Folclore, e que “de lá nunca saiu, e certamente nunca sairá”,³⁶ afirmando ter Osmírio Barreto assuntos mais sérios para tratar. Para Tamburini, o diretor não atribui ao bode o *status* de objeto histórico, porque não o expõe juntamente com as “grandes personalidades” históricas. A solução do problema está na colocação do bode num lugar adequado para ele, a Sala do Folclore.

No segundo boletim do Museu do Ceará,³⁷ organizado por Eusébio de Sousa, há uma matéria publicada pelo jornal *Gazeta de Notícias* no dia 9 de julho de 1935 que registra a abertura de exposição no Museu, quando foi apresentado o bode Ioiô. O texto da reportagem apresenta o bode como “uma das curiosidades de Fortaleza” e ressalta a importância de sua permanência na instituição, já que lá ele continuaria a receber as devidas atenções, como afirma o jornal. A partir daí, Ioiô passaria a compor o acervo do Museu Histórico, mas dentro de uma categoria específica, a de objeto “curioso”.

Diferentemente de Eusébio de Sousa e Raimundo Girão, que utilizavam o termo “curiosidade” para definir aquilo que não era considerado histórico, Osmírio Barreto cria uma Sala e enquadra esses mesmos objetos, não mais na categoria de “curioso”, mas na de folclórico. Classificar os objetos que antes eram definidos como “curiosidades” em outra categoria representa uma forma de realizar uma integração racionalizada do “povo”, passando a cultura popular a ser definida enquanto patrimônio, algo a ser defendido e preservado. O que antes era entendido como pitoresco, exótico, “curioso”, ganha *status* de objeto científico.

A legitimidade do folclore

A luta pelo reconhecimento dos estudos folclóricos como campo do saber pode ser percebida desde a década de 1920, quando intelectuais como Amadeu Amaral, Mário de Andrade, Câmara Cascudo e outros buscavam

imprimir à pesquisa folclórica uma orientação científica, através da consolidação de espaços institucionais que pudessem definir as diretrizes de trabalho a serem seguidas pelos folcloristas, como a criação de procedimentos de coleta e análise de material.

Segundo Luiz Rodolfo Vilhena,³⁸ a criação da Comissão Nacional do Folclore (CNFL), em 1946, representou um marco na institucionalização dos estudos folclóricos no Brasil por ter superado o caráter local que marcou a maioria das iniciativas anteriores, constituindo uma vasta rede que se estendia pela maior parte dos estados brasileiros. Segundo o autor, a criação da Comissão representou um importante passo na tentativa de desvincular os estudos folclóricos da concepção romântica e literária que dominara a pesquisa folclórica até então.

Mas, ainda de acordo com Vilhena, a maior conquista nesse campo foi a criação, em 1958, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), órgão de apoio ao folclore e diretamente ligado à administração federal. A reivindicação dos intelectuais já era antiga e buscava a criação de uma agência governamental que coordenasse os esforços em prol da defesa e preservação das manifestações folclóricas. Segundo Vilhena, a institucionalização dos estudos folclóricos representou o engajamento de um considerável número de intelectuais na valorização da cultura popular, “concebida por eles não apenas como um objeto de pesquisa, mas principalmente como o lastro para a definição de nossa identidade nacional”.³⁹

Segundo Florival Seraine,⁴⁰ no Ceará, o engajamento de intelectuais nos estudos relativos ao folclore pode ser percebido desde o século XIX, quando o romancista José de Alencar (1829-1877) e o crítico Araripe Júnior (1848-1911) dedicaram trabalhos a alguns fatos regionais da cultura popular. Segundo o autor, os estudos realizados por folcloristas cearenses como Rodrigues de Carvalho (1862-1955), Júlio Monteiro (1867-1933), Ildefonso Albano (1885-1957), Gustavo Barroso (1888-1959) e Leonardo Mota (1891-1948), por exemplo, deram importante contribuição por revelarem traços e complexos característicos das populações das diversas regiões cearenses.⁴¹ O conhecimento das etnias cearenses seria de suma importância para compreender como, e em que grau, elas concorreram para a formação do patrimônio cultural do “nosso homem”.⁴²

Seraine⁴³ afirma que esses estudiosos nunca encararam o folclore como uma disciplina científica, mas merecem reconhecimento por tentarem alcan-

çar, firmados nas concepções relativas ao seu tempo, diretrizes metodológicas que direcionassem os estudos da cultura popular. Os trabalhos de folcloristas como Gustavo Barroso e Ildefonso Albano, por exemplo, contribuíram para o fortalecimento de uma identidade regional a partir da “valorização” daquele que seria um dos tipos humanos do Ceará: o vaqueiro.

No Brasil, as discussões em torno da cultura popular se intensificam a partir de 1964, quando a mesma passa a ser alvo de interesse de grupos políticos. De um lado, os conservadores, que acrescentam o “popular” à noção de folclore, recuperando a ideia de tradição e valorizando-a como a presença do passado. De outro, os centros populares de cultura, vinculados aos movimentos de oposição ao regime e que se opunham a essa visão conservadora, entendendo a cultura popular como instrumento de conscientização e transformação social.

Segundo Renato Ortiz, os CPC’s criticavam a atitude paternalista dos folcloristas em relação à cultura popular, buscando implantar as bases de uma política cultural reformista-revolucionária.⁴¹ Apesar das divergências, os grupos buscavam, em certo sentido, um objetivo: constituir uma identidade nacional, pautada na idealização de um homem puro, autêntico, com raízes rurais, a partir do qual pudessem construir uma nova nação.

De acordo com Marilena Chauí, é nesse momento que tenta se estabelecer uma ideologia da união nacional como forma de neutralizar as contradições, sendo a cultura popular o elemento central dessa ideologia, apropriada pela classe dominante através de uma visão do nacional-popular.⁴⁵ A partir daí, o povo passou a ser idealizado como o elemento representativo da autenticidade brasileira, já que, dentro dessa ótica idealista, ainda preservava as raízes e tradições culturais, tornando-se a referência identitária da nação naquele período. Estabelecer uma identidade em torno da qual se agregasse uma grande parcela da população era fundamental para os militares que tinham assumido o poder por meio de um golpe político. Assim, o Estado, enquanto gestor de políticas públicas, teria um importante instrumento de dominação dos sujeitos sociais, a cultura.

A tentativa de fortalecer o Estado se dará através da apropriação da cultura popular como instrumento aglutinador da sociedade, em torno da qual se tenta construir uma identidade nacional. Assim, os ocupantes dos lugares de poder da sociedade atribuem a si próprios a tarefa de selecionar, organizar e reconstruir a

cultura popular. O Estado assume, portanto, o papel de guardião dessa cultura, recriando-a segundo os moldes e as necessidades ditadas pelas elites cultas.

O distanciamento continuava a ser uma constante. “Fala-se sobre o povo, para o povo, mas dentro de uma perspectiva que permanece sempre como exterioridade”.¹⁶ A Sala do Folclore criada por Osmário Barreto estava em consonância com a representação que o Estado brasileiro fazia da cultura popular à época. Fosse atribuindo um caráter exótico ou científico, o popular era sempre visto como o outro, o diferente, o “curioso”.

Alianças com o turismo

Esse exotismo do popular ganha mais uma dimensão no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, quando o popular é incorporado à lógica mercantil. Na medida em que se implanta no Ceará uma política de turismo, dá-se início a um processo de “valorização” da cultura popular, caracterizada pela apropriação que o Estado faz do “popular”, recriando-a segundo seus interesses. Essa “valorização” consistiu na idealização da cultura popular como autêntica expressão da cultura cearense, logo incorporada ao mercado por meio de sua comercialização como lembrança turística.

A política de turismo pensada para a região Nordeste idealiza a produção cultural das populações sertanejas e a apresenta nas feiras e nos museus de cultura popular como autêntica expressão cearense, categoria que associaria, a essa produção, certo valor simbólico. No *Anuário do Ceará* de 1974, na parte referente ao turismo, percebemos claramente a ideia de mercantilização do artesanato, que na função comercial teria o objetivo de atrair turistas para o estado. O texto do anuário diz:

A indústria artesanal cearense mereceu especial atenção da Secretaria de Indústria e Comércio pelo duplo aspecto da atividade: o artesanato como indústria, propriamente, e como veículo de atração turística. Em vista de sua potencialidade, a Secretaria de Indústria e Comércio resolveu propor via projeto a Primeira Exposição do Artesanato Nordestino, no intuito de desenvolver e estimular a atividade artesanal da Região, através da difusão, propagação e divulgação dos artigos artesanais [grifo meu].⁴⁷

É importante ressaltar que o artesanato não estava vinculado somente à secretaria de turismo, ou de cultura, e sim à Secretaria de Indústria e Comércio, o que já atesta a intenção de atribuir valor econômico à cultura material do povo. Daí a necessidade de incorporar a esses “produtos” determinados valores simbólicos que seriam essenciais para fazer do artesanato cearense mercadoria valorizada. Diante dessa necessidade, os museus e as casas de cultura popular assumiriam a função de dotar a cultura popular de certos atributos como forma de imprimir determinado valor simbólico.

Em 1975, o então secretário de cultura do estado do Ceará, Ernando Uchoa Lima, determinou que todo o acervo da Sala do Folclore, pertencente ao Museu do Ceará, fosse transferido para a Casa de Cultura Raimundo Ccla, entidade também subordinada à Secretaria de Cultura. Segundo documento produzido por Osmírio Barreto e Raimundo Eufrásio Oliveira em 1990, tal mudança ocorreu por razões técnico-administrativas, mas é possível que a mesma tenha se dado pela necessidade de instalar o acervo num local que pudesse dar mais evidência aos elementos da cultura popular. Um dos trechos do documento diz:

Todo o acervo da Sala do Folclore foi entregue à CASA DE CULTURA RAIMUNDO CELA, no dia 26 de fevereiro de 1976, conforme documentos existentes no Arquivo deste Museu Histórico e Antropológico, dentre os quais uma relação discriminativa de todas as peças pertencentes àquela Sala de exposição, num montante de 159 objetos e artefatos. O material em espécie se encontrava em perfeito estado de conservação e preservação.⁴⁸

No livro sobre o Conselho Estadual de Cultura do Ceará,⁴⁹ Geraldo Nobre comenta o fato de que o governador César Cals (1971-1975) pretendia executar um plano de incentivo ao turismo no estado durante a sua gestão. O plano previa melhorias nas rodovias estaduais e na rede hoteleira, a definição de um calendário turístico, bem como a promoção do trabalho do artesão, já que o governador via no artesanato uma importante motivação econômica para o setor.⁵⁰

O que se percebe é que o artesanato significava motivação para a economia do estado, e é essa motivação econômica que influencia o poder público a aumentar seus gastos com o patrimônio cultural. Instituições como a Sudene e o Banco do Nordeste financiarão atividades vinculadas ao setor turístico, como o levantamento e cadastramento fotográfico do patrimônio arquitetônico do Ceará e a elaboração do primeiro catálogo e guia turístico do Nordeste.⁵¹

No Ceará, essa intenção de relacionar cultura popular e turismo por meio de uma política sistemática pode ser percebida desde a década de 1960. Na própria estrutura de funcionamento da Secretaria de Cultura do Estado, criada em 1966, havia a Divisão de Atividades Turísticas, que tinha como objetivo promover e difundir o turismo no território estadual.⁵²

No dia 15 de abril de 1973, o jornal *Gazeta de Notícias* publicou um artigo de Otacílio Colares intitulado “Um museu que faltava numa terra sem museus”. O artigo se refere à criação do Museu de Arte e Cultura Populares do Ceará, segundo o autor, uma feliz iniciativa do governo do Estado. O museu foi instalado no primeiro andar da edificação da antiga cadeia pública, onde já se encontrava em funcionamento o CETUR (Centro de Turismo), uma espécie de centro comercial onde os turistas poderiam encontrar à venda parte do artesanato aqui produzido.

A instalação de um museu de cultura popular em Fortaleza no mesmo prédio onde funcionava um centro de artesanato representa, a nosso ver, a efetivação de uma política de mercantilização do popular. O museu parecia funcionar como uma espécie de “catálogo” de apresentação dos “produtos” que, em certo sentido, poderiam ser adquiridos pelos turistas que visitavam o Ceará. Segundo Colares, o museu se organizava da seguinte forma:

Revelando muito cuidado na distribuição das peças de que se constitui, de já, arquivo precioso, o amplo salão do Museu de Cultura e Arte Populares reúne em estantes envidraçadas no estilo mais artístico e funcional amostras as mais variadas do alto espírito criativo da nossa gente, sendo de salientar que, ao lado de peças artísticas de cunho puramente ornamental, outras muitas existem reveladoras do espírito utilitário do nosso povo, mormente das populações sertanejas, valendo uma visita cuidadosa que se faça a todos os setores como uma autêntica aula ao vivo de nossa sociologia.⁵³

Esse tipo de museu popular ou “regional” expressava um modelo de museu entendido como “casa de resguardo do passado e dos costumes”, onde eram exibidos os objetos referentes à cultura popular.⁵⁴ No entender de Otacílio Colares, o museu “não deixava de ser um documento vivo da história de nossa terra”, lugar que permitiria ao visitante não só conhecer um pouco da cultura do povo, como também adquiri-la. Esse processo de reificação da cultura popular significou uma mudança de postura em relação à produção cultural do povo. Se antes a cultura popular era entendida como o resultado do “espírito criativo” dessa gente, expressão de espontaneidade, a partir desse processo de mercantilização da cultura o popular transformou-se em produto de mercado (a lembrança turística) e o artesanato em atividade de geração de riqueza.

No Ceará, a associação entre cultura e turismo fazia parte da política da Secretaria de Cultura desde os seus momentos iniciais. Parecia que todas as ações e atividades desenvolvidas na área da cultura deveriam estar associadas também ao turismo. No caso dos museus, por exemplo, os conselheiros do Conselho Estadual de Cultura (CEC) os entendiam como instrumentos educativos e também turísticos, e revelavam o interesse em criar novos e melhorar os já existentes no estado. Algumas iniciativas surgiram, como a criação do Museu do Vaqueiro na cidade de Morada Nova e o Museu do Jangadeiro,⁵⁵ ambos trabalhando com a ideia de representação do tipo cearense, mas nenhuma delas chegou a ser executada.⁵⁶

Para atrair mais turistas e movimentar a economia, o governo precisava definir estratégias que ajudariam a tornar o Ceará um destino procurado por visitantes do Brasil e do exterior. Era necessário investir na construção de uma imagem do Ceará lá fora, definindo que símbolos representariam o estado, que ícones expressariam o espírito da gente cearense. Assim, dentro desse universo da cultura popular, as imagens do vaqueiro e do jangadeiro são escolhidas para expressar os “autênticos” tipos cearenses.

Considerações finais

Eusébio de Sousa, Raimundo Girão e Osmírio Barreto estão envolvidos na valorização da “beleza do morto”,⁵⁷ mas de maneiras diferenciadas. Eusébio de Sousa expõe o “popular” como curioso, pitoresco, misturando nacionalismo com a sensibilidade antiquária. Na concepção de Eusébio, os

grandes vultos da história são expressões patrióticas, são exemplos para o presente e o futuro, são os comandantes da História. O povo, que necessita de comandantes patrióticos, é a essência da nação, uma nação que tem suas “tradições populares” e, ao mesmo tempo, o progresso da ciência.

No caso de Raimundo Girão e Osmírio Barreto, a valorização da cultura popular no Museu estava associada ao desenvolvimento do turismo no estado. É como se o Museu, através de suas exposições, dotasse a cultura popular de determinados atributos que dariam a ela certo valor simbólico, sendo incorporada à lógica mercadológica. Afinal de contas, não são os dominantes que decidem colocar as manifestações populares no museu, para que o morto seja celebrado como tradição nacional?⁵⁸

Ao longo das gestões dos diretores pesquisados, o povo e sua cultura foram sendo retratados no Museu como o curioso, o exótico, o diferente, o tradicional. Respeitando suas devidas particularidades, Eusébio de Sousa, Raimundo Girão e Osmírio Barreto realizaram uma operação de folclorização do povo e de tudo que a ele se refere.

Se o folclore é a expressão do que não mais existe, folclorizar é retirar desses sujeitos as possibilidades de ação no presente, algo realizado pelos diretores do Museu, que tornaram o povo e sua cultura elementos a-históricos. Tal folclorização expressa o que Michel de Certeau chama de censura social, pois os diretores, enquanto ocupantes dos lugares de poder da sociedade, atribuíram a si próprios a tarefa de selecionar, organizar e reconstruir a cultura popular nas salas do Museu do Ceará.

NOTAS

- 1 O Museu Histórico do Ceará é criado em 20 de junho de 1932 através do Decreto nº 643, que institui o Museu como anexo do arquivo público do estado, mas sua inauguração oficial acontece somente em 7 de janeiro de 1933, quando a visitação é franqueada ao público. A instituição é nomeada de Museu Histórico do Ceará, mas em alguns momentos de sua história recebe a denominação de Museu Histórico e Antropológico do Ceará, e depois Museu do Ceará. Para facilitar a compreensão, utilizarei ao longo do texto apenas o termo Museu do Ceará, atual denominação da instituição.
- 2 O Museu Histórico Nacional surge ocupando parte do Pavilhão das Grandes Indústrias da Exposição Internacional Comemorativa, instalada no bairro da Misericórdia, na cidade do Rio de Janeiro. Cf: MAGALHÃES, A. M.. *Culto da saudade na Casa do Brasil*. Gustavo Barroso e o Museu Histórico Nacional. Fortaleza: Museu do Ceará; Secult, 2006, p. 24.
- 3 O Museu Paulista foi criado em 1893, mas como museu de história natural. Em 1917, quando o historiador Affonso de Taunay assumiu a direção da instituição, começou-se a modificar o caráter da instituição, que passou a priorizar em suas exposições os assuntos relacionados à História Nacional. Em

- 1922, o Museu reabre suas portas, depois de alguns anos fechado para a realização das modificações que tinham o intuito de comemorar e celebrar o Centenário da Independência. O objetivo de Taunay ao reorganizar o Museu Paulista era recontar a história do Brasil através das exposições, construindo uma memória histórica que ressaltasse a importância dos paulistas na construção da história do país, inclusive no processo de consolidação da independência. BREFFE, A. C. *O Museu Paulista. Affonso de Taunay e a memória nacional (1917-1945)*. São Paulo: Unesp, 2005.
- 4 Farei uso dessa definição ao longo do texto, mas gostaria de ressaltar que não entendo cultura popular apenas como uma oposição à cultura erudita, o que me parece algo simplista e monolítico. O conceito de cultura popular é algo que se constrói ao longo do tempo, ganhando diversos significados, e por isso deve ser objeto de análise histórica, algo feito por autores como Michel de Certeau e Peter Burke.
 - 5 Jornal *A Rua*, 09/04/1933, [n.p.].
 - 6 Jornal *Gazeta de Notícias*, 21/05/1933, [n.p.].
 - 7 Jornal *O Nordeste*, 04/04/1933, p. 8.
 - 8 Eusébio de Sousa foi o fundador e primeiro diretor do Museu Histórico do Ceará (1932-1942).
 - 9 Jornal *Gazeta de Notícias*, 02/04/1933, [n.p.].
 - 10 Não tenho aqui a pretensão de discutir o que é tradição antiquária, tampouco condená-la ou exaltá-la como procedimento legítimo de conhecimento sobre o passado. A referência aos antiquários se deu apenas por entender que a cultura colecionista caracterizou os primeiros anos de funcionamento do Museu Histórico do Ceará.
 - 11 Jornal *Gazeta de Notícias*, 15/01/1933, [n.p.].
 - 12 Jornal *A Rua*, 12/04/1933, p. 9.
 - 13 Jornal *O Povo*, 21/01/1933, p. 2.
 - 14 Decreto nº. 643, de 20 de junho de 1932, que regulamenta o Arquivo Público e seu anexo. *Documentos oficiais do Governo Provisório do Ceará*. Interventor capitão Roberto Carneiro de Mendonça. Anexos do Jornal *O Povo*, Fortaleza, 1932-1933.
 - 15 “Entende-se por ergologia a parte da vida popular que envolve valores úteis ou artes de utilidade: cozinha, ofícios manuais, profissões rústicas, etc. [...] Que riquíssimo museu se poderia organizar com a ergologia brasileira, abarcando os valores de utilidade do nosso povo de norte a sul, englobando as nossas artes populares e permitindo sobre ela estudos e publicações [...]”. BARROSO, G. Museu ergológico brasileiro. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 3, 1945, p. 433.
 - 16 CHAGAS, M. *Imaginação Museal*. Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Tese (Doutorado em Ciências Sociais)-UERJ: Rio de Janeiro, 2003, p. 122.
 - 17 Jornal *Gazeta de Notícias*, 22/01/1933, [n.p.].
 - 18 Para Gustavo Barroso, o Museu Histórico seria o lugar de exaltação da memória dos grandes mártires, responsáveis pelos feitos gloriosos da Nação. As coisas do povo, índios, negros, não teriam lugar num Museu Histórico, mas num museu ergológico, que seria o lugar ideal para a apresentação dos “valores úteis ou artes de utilidade: cozinha, ofícios manuais, profissões rústicas, etc.” BARROSO, G. Museu ergológico... op. cit.
 - 19 Região localizada ao sul do estado do Ceará, conhecida pela sua grande diversidade cultural e por abrigar a cidade de Juazeiro do Norte, destino das romarias do Padre Cícero.
 - 20 Jornal *Gazeta de Notícias*, 15/01/1933, [n.p.].
 - 21 Jornal *A Rua*, 27/05/1934, p. 4.

- 22 *Jornal O Nordeste*, 16/03/1934, [n.p.].
- 23 CHOAY, F. A época dos antiquários – monumentos reais e monumentos figurados. In: _____. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/ Unesp, 2001, p. 77.
- 24 GUIMARÃES, M. L. S.. O presente do passado: as artes de Clio em tempos de memória. In: ABREU, M. SOIHET, R.; GONTIJO, R. (orgs). *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 23.
- 25 Raimundo Girão era historiador, membro do Instituto Histórico do Ceará. Foi responsável pela administração do Museu do Ceará durante todo o período em que o mesmo esteve subordinado ao Instituto, de 1951 a 1966.
- 26 INSTITUTO DO CEARÁ. MUSEU HISTÓRICO E ANTROPOLÓGICO DO CEARÁ. *Guia do Visitante*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1960, p. 5-6.
- 27 BURKE, P. A descoberta do povo. In: _____. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2. ed., 1998, p.31-49.
- 28 *Ibid.*, p.38
- 29 CERTEAU, M. de. A beleza do morto. In: _____. *A Cultura no Plural*. Campinas: Papirus, 1993, p. 55-85.
- 30 *Ibid.*, p.60.
- 31 Osmírio Barreto era dentista de formação, mas lecionava história em vários colégios de Fortaleza. Assumiu a direção do Museu do Ceará em 1971, tendo permanecido no cargo até 1990.
- 32 CASTRO, M. S. de; MEDEIROS, J. H. de. *Monografia do Museu Histórico e Antropológico*. Homenagem do Museu Histórico e Antropológico do Ceará à pátria, nos festejos de seu sesquicentenário da Independência. Fortaleza: Secult, 1972, [n.p].
- 33 *Ibid.*, [n.p].
- 34 *Jornal Tribuna do Ceará*, 13/08/1973, [n.p.].
- 35 *Jornal Tribuna do Ceará*, 15/08/1973, [n.p.].
- 36 *Jornal O Estado*, 19/08/1973, [n.p.].
- 37 MUSEU HISTÓRICO DO CEARÁ. *Boletim do Museu Histórico do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Oficial, v.1, n.2, 1935.
- 38 VILHENA, L. R. *Projeto e Missão*. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997, p. 94.
- 39 *Ibid.*, p. 21.
- 40 SERAINE, F. *Folclore brasileiro. Ceará*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1978.
- 41 *Ibid.*, p. 9.
- 42 “De suma importância, em relação ao nosso escopo, será o conhecimento das etnias cearenses, de como e em que grau elas concorreram para a formação do patrimônio cultural do nosso homem *folk*, nas diferentes subáreas ou zonas em que viveram os portugueses, índios e negros africanos, em variável proporção, sem dúvida alguma, mas o suficiente para assinalar a cultura dos seus habitantes”. SERAINE, *Ibid.*, p. 7.
- 43 SERAINE, F. Introdução. In: *Antologia do Folclore Cearense*. 2. ed. Fortaleza: UFC, 1983.

- 44 ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- 45 “Os adjetivos nacional e popular podem indicar maneiras de representar a sociedade sob o signo da unidade social. Isto é, Nação e Povo são suportes de imagens unificadoras tanto no plano do discurso político e ideológico quanto no plano das experiências e práticas sociais”. CHAUI, M. *Conformismo e resistência*. Aspectos da cultura popular no Brasil. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.104. Segundo Chauli, a ideia do Nacional-Popular é utilizada, nesse contexto, como expressão para indicar uma unidade geográfica, antropológica, jurídica e política, tentando camuflar possíveis contradições internas.
- 46 ORTIZ, R. *Cultura brasileira...* Op.cit, p. 71.
- 47 SAMPAIO, D; COSTA, L. da. *Anuário do Ceará*. Fortaleza: Stylus, 1974.
- 48 BARRETO, O. de O.; OLIVEIRA, R. E. *O Museu Histórico e sua História*. [S.l.: s.n.], 1990. Arquivo do Museu do Ceará. [mimeo].
- 49 NOBRE, G. da S. *Para a história cultural do Ceará*. O Conselho Estadual de Cultura (1966-1976). Fortaleza: Henriqueta Galeno, 1979.
- 50 Ibid., p. 111.
- 51 SAMPAIO, D. *Anuário do Ceará*. Op. Cit. p. 481.
- 52 Dentre as atribuições da divisão estava “[...] o levantamento dos centros folclóricos no Estado, preservá-los e animá-los à realização de festejos e concentrações estimuladoras”. SECRETARIA DE CULTURA DO CEARÁ. *Revista Aspectos*. Fortaleza: Secult, n.1, p. 222-252, 1967.
- 53 *Jornal Gazeta de Notícias*, 15/04/1973. [n. p]
- 54 *Jornal Gazeta de Notícias*, 15/04/1973, [n. p]
- 55 Apesar da iniciativa, nem todos os projetos chegaram a ser concretizados, tendo sido adiados, provavelmente, por razões de ordem financeira.
- 56 NOBRE, op. cit., p.57.
- 57 A partir do momento em que a cultura popular passa a ser associada somente ao passado, ela perde possibilidades de ação no presente, pois passa a ser vista como algo morto, algo que não existe mais, a não ser sob o aspecto da tradição. É por isso que Michel de Certeau refere-se à existência de uma “beleza do morto”. DE CERTEAU, M. A beleza do morto. In: *A Cultura no Plural*. Campinas: Papirus, 1993, p. 55-85.
- 58 CHAUI, M.. *Conformismo e resistência*. Aspectos da cultura popular no Brasil. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

3º DOSSIÊ

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

ESTUDOS TEMÁTICOS

A coleção de medalhas da Faculdade de Medicina da UFRJ: Arquivo, memória, história

As ordens militares portuguesas no Império do Brasil 1822 – 1889

Os Utensílios de Mesa da Presidência da República: objetos representativos do poder

Museu de Arqueologia de Itaipu: mediação de conflitos para o equilíbrio social e ambiental

Entre tramas e costuras: a conservação preventiva na coleção de têxteis do Museu Histórico Nacional

A coleção de medalhas da Faculdade de Medicina da UFRJ: Arquivo, memória, história

Dalila Santos*

Elias da Silva Maia**

Diana Maul de Carvalho ***

RESUMO

A coleção de medalhas da Faculdade de Medicina da UFRJ: Arquivo, memória, história

Moedas e medalhas são testemunhos da história e devem ser considerados documentos relevantes para a historiografia. Em suporte mais durável que o papel sua leitura implica num trabalho interdisciplinar que envolve seus produtores – criadores e gravadores, que registram de forma artística os eventos e relações institucionais. Apresentamos parte da coleção de medalhas comemorativas e institucionais da Faculdade de Medicina da UFRJ, conjunto recentemente recuperado e em início de estudo. À descrição das medalhas se segue a pesquisa em outros documentos para discussão do contexto de sua produção. No entanto, o conjunto aqui descrito já torna evidente seu papel como testemunho da vida institucional.

PALAVRAS-CHAVE

Medalhas, medicina, coleções, documentos, ensino médico

ABSTRACT

The medal collection of the UFRJ Medical Faculty: archive, memory, history
Abstract

Medals and coins are testimonies of history and are relevant documents for historiography. Made of more permanent elements than paper or other documental supports, their reading implies the necessity of interdisciplinary work with their producers – artists, developers and engravers, who register in metal events and institutional relations. Presented here is part of the medal collection of the Medical School of the Federal University of Rio de Janeiro which has been recently restored and described. This initial descriptive work is being followed up by research in other documents to discuss the context of their production, although the description presented here is evidence of their role in institutional life.

KEYWORDS

Medals, medicine, collections, documents, medical schools

Introdução

Moedas e medalhas sempre foram testemunhas da história e cultura dos povos. Se a Antiguidade fez das primeiras o suporte para suas representações, sendo emitidas com valor explícito para servir de instrumento de troca, é à segunda que será dada, a partir do século XV, a primazia de permitir fixar em seu corpo homenagens e efemérides, e recordar pessoas ou comemorações consideradas importantes. As medalhas mais antigas datam do século XIV,¹ mas as primeiras medalhas propriamente ditas nascem na Itália renascentista como arte feita por escultores e gravadores.² O termo vem do italiano *medaglia* e a análise dessas obras nos permite retirar conclusões acerca das civilizações que as criaram.³

Usa-se a palavra medalha em relação a peças em geral circulares, o que não impede a possibilidade de outros formatos, metálicas, produzidas por cunhagem ou fundição,⁴ e que apresentam como arte figuras, emblemas, alegorias e inscrições impressas em suas faces.

* Bacharel em Gravura pela UFRJ em 1972 e mestre em História e Crítica da Arte pela Escola de Belas Artes-UFRJ, onde atualmente cursa o doutorado. Foi gravadora da Casa da Moeda do Brasil e atualmente professora da Escola de Belas Artes da UFRJ, onde está iniciando estudos sobre o acervo medalhístico do Museu d. João VI.

** Bacharel em História e pós-graduado em História do Brasil pela Universidade Federal Fluminense; mestre em Saúde Coletiva da Universidade Federal do Rio de Janeiro, tendo desenvolvido sua dissertação na linha de pesquisa 'História, Saúde e Sociedade'. É atualmente doutorando no Programa de Pós-Graduação em História das Ciências da COPPE/UFRJ.

*** Graduada em medicina pela UFRJ em 1970. Tem mestrado e doutorado em Saúde Pública da Fundação Oswaldo Cruz, onde começou a desenvolver pesquisas na área de epidemiologia histórica e história de doenças. É professora associada da Faculdade de Medicina da UFRJ, do programa de pós-graduação em Saúde Coletiva, e desde 2001 coordena os esforços de resgate e recuperação de documentos da escola médica.

A Medalhística em nosso país se inicia com a obra e o ensino de Zeferino Ferrez (1797-1851), professor da Academia Imperial das Belas Artes (AIBA). As primeiras medalhas executadas no Brasil, a da aclamação de d. João VI e a da coroação de d. Pedro I, são de sua autoria.⁵ Além dessas, entre outras, também são obras suas a de reorganização da AIBA (1826) e a da inauguração da Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro. Foi intenso o intercâmbio de valores profissionais entre a AIBA e a Casa da Moeda do Brasil (CMB). Professores de desenho e gravura da AIBA eram contratados para lecionar gravura de moedas e medalhas e acompanhar o trabalho de seus discípulos, gravadores da CMB. Essa relação entre as duas instituições, prosseguindo no tempo, favoreceu a formação destes profissionais da CMB, nas Belas Artes. Ao mesmo tempo, os gravadores preparados por estes professores proveram o campo da arte medalhística ao longo dos séculos XIX e XX.

A partir da proclamação da república, a AIBA passará a se chamar Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Podemos citar com destaque, entre seus docentes, o professor Augusto Giorgio Girardet (1855-1955). Girardet, italiano de nascimento, chega ao Rio de Janeiro em 1891. Mestre na arte da Glíptica, gênero de gravura em baixo relevo aplicado a pedras preciosas e metais, é investido no cargo de professor de gravura de medalhas e pedras preciosas da ENBA. Assim se refere a ele Adalberto Pinto de Mattos em ensaio biográfico: “A chegada de Augusto Giorgio Girardet ao Brasil, no distante 1891, constituiu verdadeiro ponto de partida para uma nova era no campo da gravura de Medalhas e Pedras Preciosas no Brasil”.⁶ Em 1912 é contratado pela CMB para o cargo de professor de gravura de medalhas e moedas. Ocupará este cargo até 1922, quando pede exoneração do mesmo, sem que isso prejudique a relação que continuará mantendo como mestre dos gravadores da CMB. Entre seus discípulos, podemos citar Leopoldo Campos (1897-1971), ingresso na CMB como gravador em 1911, e aluno da ENBA, a conselho de Girardet, a partir de 1916.⁷ Em 1956 virá a ocupar a cátedra por concurso de títulos e provas que seu mestre, já então falecido, havia ocupado na ENBA.

Girardet teve ainda entre seus discípulos na CMB João da Cruz Vargas, Luiz de Almeida, Lúcio Coelho, Jorge Soubre, Carlos da Costa Faria, Hermínio Pereira, Arlindo Bastos, Calmon Barreto, Mário Doglio, Francisco Gomes Marinho, Basílio Nunes, Benedito Ribeiro, Orlando Maia, Manuel Ignácio da Silveira, e na ENBA, Adalberto Matos, Dinorah de Simas Eneas, Lucilia Ferreira, Acácio Moreira e outros.⁸

Girardet, seus discípulos e ainda outros gravadores estão presentes, com suas criações, nas medalhas da coleção da Faculdade de Medicina da UFRJ. Este acervo deve ser visto como um arquivo de história e memória. Em um duplo caminho, ele serve para resguardar acontecimentos relativos à vida desta instituição, assim como representa a preservação da memória de todos os artistas da Medalhística que deixaram gravados no metal a sua arte, nossa história. As homenagens feitas aos professores, as comemorações, os prêmios outorgados, o registro dos prédios que abrigaram a faculdade, uns ainda existentes, outros não mais, a lembrança de seus símbolos mais antigos e a representação dos mais recentes, tudo isto está arquivado nas belas imagens que compõem as medalhas da coleção.

Como documentação cultural não há como dizer que uma medalha é mais importante do que outra. É claro que uma série de circunstâncias fará com que alguns se sintam mais sensíveis a uma ou outra composição, ou um assunto poderá parecer mais relevante ou desperte maior interesse. O fato é que, como meio de representação da história de uma instituição, de divulgação da cultura, como fio condutor de relações que muitas vezes não imaginávamos existir, as medalhas são testemunho vivo no presente de fatos do passado. Atravessando os tempos elas reinstauram o momento para o qual foram criadas, enquanto existirem. Em ouro, prata ou bronze, comemorativas, militares, devocionais, honoríficas ou retratos, as medalhas trazem gravadas/ guardadas em seu corpo toda a história de uma nação.

A Faculdade de Medicina e a origem de seus acervos

A criação dos cursos médicos no Brasil, em 1808, com a transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro, e o período compreendido entre esta data e a reforma de 1832, que cria as Faculdades de Medicina do Rio de Janeiro e da Bahia, tem sido pouco estudado. A iniciativa dos cursos, num primeiro momento, pode ser interpretada como eminentemente voltada para a necessidade de cirurgiões para a guerra que poderia estar à vista, com a invasão de Portugal pelas tropas de Napoleão Bonaparte; e também com o propósito de instituir o ensino superior nesta parte do reino, transformada em centro do império colonial português. Os dois contextos não são excludentes e possivelmente atuaram de forma sequencial sobre as decisões do príncipe regente.

A autorização para as aulas de cirurgia e as primeiras nomeações parecem responder à urgência do primeiro momento.⁹ No entanto, os investimentos e reformas sucessivas, principalmente na escola médica da Corte, que se estabelece no Rio de Janeiro, são compatíveis com a decisão de estabelecer uma alternativa a Coimbra, pelo menos para o Atlântico Sul.¹⁰

Vários autores apontam que o curso de medicina da Academia Médico-Cirúrgica do Rio de Janeiro era irregular e ineficiente, carecendo de condições físicas adequadas e de recursos didáticos e profissionais.¹¹ Na década de 1820, já notamos os primeiros movimentos para reorganizar o ensino médico no Brasil, sendo alguns projetos apresentados à Assembleia Legislativa. A Câmara dos Deputados do Império dirigiu-se à Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro em 8 de outubro de 1830, a fim de que esta apresentasse um projeto para melhorar o ensino nas escolas do Rio e da Bahia. O projeto foi denominado “Plano de Organização das Escolas Médicas do Império”.¹²

Do plano proposto pela comissão, derivou a Lei de 3 de outubro de 1832, referendada pelo Ministro do Império, Nicolau Pereira de Campos Vergueiro. As Academias passavam a ser denominadas Faculdades de Medicina e seriam reguladas seguindo o modelo dos estatutos e regimentos da Faculdade de Medicina de Paris, enquanto não tivessem seus próprios regulamentos.

As primeiras décadas do século XIX já expressavam o desdobramento do saber médico-científico que se tornou dominante nas últimas décadas daquele século. A ciência se solidificou rumo à especialidade (as “disciplinas”), e as ideias positivistas estimularam o sentimento de modernização e evolução. Nesse projeto surgiu a estruturação dos centros urbanos, a higienização das cidades, a construção de hospitais e a criação das novas Faculdades de Medicina. Estas ações fazem parte dos caminhos traçados pela elite brasileira para “civilizar” o país.

A reforma realizada em 1832, a exemplo do que ocorria nos países europeus, cria um instrumento habilitador para o exercício da profissão. A partir de 1832, ninguém poderia curar, praticar cirurgias ou partejar, sem título conferido ou aprovado pelas Faculdades de Medicina no Rio de Janeiro e da Bahia.¹³

O Positivismo norteou o anseio de modernidade da elite brasileira, valorizando a ciência e condenando as práticas de cura “não-oficiais” e até mesmo as parteiras. Esse movimento era contrário à chamada “medicina popular”, amplamente praticada e frequentada por todos os grupos sociais.¹⁴

Dois nomes de diretores da Faculdade marcam a segunda metade do século XIX: o conselheiro Jobim, José Martins da Cruz Jobim, diretor de 1842 a 1872, o mais longo mandato até hoje, com inúmeros substitutos, pois ocupou diversos mandatos políticos durante sua gestão na Faculdade; e Vicente Cândido Figueira de Sabóia, o visconde de Sabóia, diretor de 1881 a 1889, e autor de intenso investimento em fazer o ensino da Medicina e da Farmácia voltar-se para a experimentação, para a exposição do aluno a atividades práticas. Organizou e equipou laboratórios das hoje chamadas áreas básicas, que, à época, incluíam conhecimentos de Botânica e Zoologia, e também o laboratório de Higiene. Ampliou o Museu Anátomo-Patológico com peças vindas da França e com preparações originais dos alunos, merecendo as melhores o indicativo de incorporação ao Museu. A Biblioteca adquiriu novas obras, ampliando seu acervo, que incluía então obras de Zoologia e Botânica. As instalações da Faculdade são objeto de permanente discussão e se estende por todo este período a reivindicação da construção de um prédio próprio.

A Pinacoteca da Faculdade de Medicina é iniciada em 1858, na gestão do Conselheiro Jobim, e é constituída por retratos, em óleo sobre tela, dos antigos diretores e catedráticos. A partir da segunda metade do século XX passam a ser incorporados apenas os retratos dos diretores. A Biblioteca, também reorganizada na gestão Jobim, permanece no anexo da Santa Casa até a reforma que, na década de 1940, acrescenta dois andares ao prédio da Praia Vermelha.¹⁵ Seu acervo, talvez o mais importante hoje para o estudo do ensino médico no Brasil, inclui obras do século XVI ao século XX, que integram o acervo de Obras Raras da Biblioteca do Centro de Ciências da Saúde da UFRJ. Além de livros, a Biblioteca possui coleções raras de periódicos médicos do século XIX e de teses, desde o século XIX, de escolas médicas europeias e das Américas.

Além da Biblioteca e da Pinacoteca, guarda a Faculdade de Medicina muitos objetos de importância para o entendimento de sua história, como medalhas comemorativas e comendas.

Todo este acervo testemunha a trajetória da formação médica e do ensino superior no Brasil e registra de forma inequívoca a opção do Estado brasileiro pelo investimento na ciência, na tradição iluminista. Esta formação é muitas vezes esquecida, já que se reflete apenas timidamente na tecnologia e na produção industrial. O início do século XX marcará a ascensão

da hegemonia norte-americana e o progressivo caminho rumo ao “terceiro mundo” pós-Segunda Guerra Mundial. Neste início de terceiro milênio, em que a globalização marca o realinhamento da organização econômica mundial, nos parece especialmente apropriada a reflexão sobre caminhos já percorridos e a recuperação de seus marcos institucionais.

O conjunto de medalhas que apresentamos neste trabalho representa um primeiro esforço sistemático de restauração das antigas coleções. Neste conjunto podemos reconhecer marcos significativos da história institucional; o registro do intenso intercâmbio da Faculdade de Medicina com escolas médicas europeias e sul-americanas; a presença da Faculdade em eventos relevantes da Universidade do Rio de Janeiro (primeira universidade do Brasil, criada em 1920, atual UFRJ) e do país.

Medalhas do acervo da Direção da Faculdade de Medicina da UFRJ

Todas as medalhas foram identificadas e registradas através do preenchimento de uma ficha-padrão elaborada pelo Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ. Seguir este padrão tem por objetivo possibilitar a construção de um registro único do acervo museológico da UFRJ.

Na relação que segue abaixo, a descrição das medalhas foi simplificada. Os objetos descritos são medalhas ou moldes de medalhas, e são classificados como cerimoniais ou comemorativos, exceto o sinete (n.º46) e o botom (n.º52). Estes últimos foram mantidos na relação por terem sido conservados até o momento como integrantes deste conjunto. São descritos o anverso e o reverso; a finalidade, quando possível; o material; o autor; a casa gravadora. Alguns destes elementos podem não estar presentes por falta de informação suficiente. Todas são circulares, exceto quando descrito outro formato. Como já discutido, todas estas medalhas estão sendo consideradas como incorporadas à coleção em 2008. As quatro primeiras medalhas (peças de 1 a 17) são de autoria de Augusto Giorgio Girardet. As numeradas de 18 a 27 são de seus discípulos.

1-13 – Medalha comemorativa do Centenário da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro (hoje, Faculdade de Medicina da UFRJ), 1832-1932.

Anverso: efígie dos diretores Guimarães Peixoto, 1832, e Leitão da Cunha, 1932. Reverso: relevo do prédio da Praia Vermelha. Na coleção estão oito peças retangulares em prata e cinco em bronze, cunhadas pela Casa da Moeda do Brasil. A G. Girardet (Figuras 1 e 2)

14 e 15 – Moldes em gesso do reverso e do anverso das medalhas descritas acima.

16 – Medalha comemorativa do Centenário da Independência do Brasil. Anverso: alegoria da Independência, tendo ao fundo estátua equestre de d. Pedro I. Incrições: Independência ou Morte. Ypiranga VI – XII – MDCCCXXII. Rio de Janeiro MCMXXII. Reverso: Grande Prêmio Centenário da Independência do Brasil. Derby Club. Ao vencedor 100:000\$000, 3 de setembro de 1922. Presidência: Dr. Paulo de Frontin. Rio de Janeiro. Gravador: A G. Girardet

17 – Medalha comemorativa dos 50 anos da Escola Politécnica do Rio de Janeiro (hoje Escola Politécnica da UFRJ). Anverso: efígie em relevo do visconde do Rio Branco. Dizeres: Homenagem ao Fundador e 1º Director Visconde do Rio Branco. 50º aniversário. 1874–1924 Escola Polytechnica do Rio de Janeiro. Director Dr. Paulo de Frontin. Reverso: imagem em relevo do prédio da Escola Polytechnica e instrumentos. Incrições: Decreto nº 5.600 de 25 de abril de 1874. Rio de Janeiro, 25 de abril de 1924.

Prata. Gravador: A G. Girardet (Figuras 3 e 4)

18 – Medalha comemorativa do 1º Centenário da Academia Nacional de Medicina. Anverso: Alegoria e data, 1929. Reverso: imagem em relevo do prédio da Academia Nacional de Medicina. Incrições: Academia Nacional de Medicina Rio de Janeiro. 30 de junho de 1829
Bronze. Gravador: J. Soubre (Jorge Soubre).

19 a 26 – Medalha comemorativa do jubileu de prata do professor Miguel Couto. Anverso: efígie em relevo de Miguel Couto. Incrições: Prof. Miguel Couto. Ao Eminente Mestre, seus Discípulos, Colegas e

Amigos. Reverso: 29 Agosto 1898 XXV Aniversário de Magistério Médico do Prof. Miguel Couto 29 Agosto 1923.

Prata. Retangular. Gravador: L. Campos (Leopoldo Campos) (Figuras 5 e 6).

27 – Medalha comemorativa. Anverso: efígies em relevo do tenente Antonio João e do coronel C M. Camisão. Reverso: réplica em relevo do topo do Monumento aos Heróis da Retirada da Laguna. Inscrições: Inauguração do Monumento aos Heróis de Laguna e Dourados. Rio de Janeiro. 1938

Bronze. Gravador: Leopoldo Campos. Casa gravadora: Casa da Moeda do Brasil. (Figuras 7 e 8)

Acompanha esta medalha um cartão impresso com os dizeres: À Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro (manuscrito) o Tenente-Coronel Pedro Cordolino F. de Azevedo oferece em nome das Comissões do Monumento aos Heróis de Laguna e Dourados. Rio de Janeiro, 29-XII-1938.

28 – Medalha cerimonial “Prêmio Manoel Feliciano 1886”. Anverso: Efégie em relevo de Manoel Feliciano. Inscrições: Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Reverso: Homenagem ao Genio Cirúrgico Brasileiro. No Reinado do Sr. D. P. 2º. Premio Dr. Manoel Feliciano. Ouro. Gravador: Faria.

29 – Medalha comemorativa. Anverso: Sociedade Científica Argentina. 1872 Reverso: Julio de 1910 – Congreso Científico Internacional Americano – Reunido en Buenos Aires con motivo de la conmemoración del centenario de la revolución de mayo de 1810.

Cobre. Gravador: L. Sala Casa Gravadora: Pastorino y Sala.

30 – Medalha comemorativa. Anverso: efégie do edifício da Universidad de la República. Reverso: Universidad de la República. Inauguración del Edificio de las Oficinas Centrales y Facultad de Derecho y Ciencias Sociales (Armas de la República) XXII Enero MCMXI Montevideo. Prata. Retangular com chanfradura inferior. Casa gravadora: Tamaro

31 – Medalha comemorativa. Anverso: âncora com as armas do Brasil e do Chile sobrepostas. Reverso: Al Pueblo Brasileiro, La Marina Chilena Agradecida. Abril de 1897.

Prata. Gravador não identificado.

32 – Medalha comemorativa. Anverso: efígie em relevo de J. Dejerine 1894-1917. Reverso: IV Congrès Neurologique International Paris 1949.

Bronze. Gravador: M. Delannoy.

33 – Medalha comemorativa. Anverso: Santa Casa de São Paulo. Homenagem de Lutz Ferrando e Cia. Ltda. Reverso: 2º Congresso Latino Americano de Neurologia, Psychiatria e Medicina Legal. São Paulo. 7 Julho 1930.

Metal dourado. Gravador não identificado.

34 – Medalha comemorativa. Anverso: efígie em relevo de Jean-Louis Faure. Reverso: imagens em relevo, árvore e livro “L’Âme du Chirurgien”. Incrições: A J.-L. Faure Professeur de Clinique Gynecologique. Membre de l’Institut et de l’Academie de Medecine, ses elèves, ses amis, 1934. Bronze. Gravador: Ch. Pillet.

35 – Medalha comemorativa. Anverso: imagem em relevo, demonstração de necrópsia. Reverso: imagem em relevo, pesquisador ao microscópio. Incrições: Escuela de Medicina y Morgue inaugurada en la presidencia del Dr. José Figueroa Alcorta por el rector de la Universidad Dr. Eufemio Uballes el día 5 de Julio de 1908. Dr. Eliseo Canton decano de la Facultad de Ciencias Médicas y autor de la ley nº 3.379. Buenos Aires. Prata. Retangular. Gravador: J. Gottuzzo.

36 – Medalha comemorativa. Anverso: Alegoria em relevo. Incrições: Universal Exposition Saint Louis United States of America. MCMIV Reverso: Imagens em relevo de uma águia, dois golfinhos e uma concha. Incrições: Gold Medal. Louisiana Purchase Exposition.

Bronze. Triangular. Gravador: A. A. Weinman (Figuras 9 e 10).

37 – Medalha comemorativa. Anverso: alegoria em relevo. Inscrições: Exposição Internacional de Hygiene. Rio de Janeiro. 1909. Reverso: em relevo Pavilhões da Exposição e folhas de café. Inscrições: Benemerenti. Prata. Gravador: R. Gregoire.

38 – Medalha comemorativa. Anverso: Alegoria em relevo. Inscrições: Primeiro Congresso Nacional de Práticos. Reunido pela Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro em comemoração do Centenário da Independência do Brasil. Reverso: Homenagem de Lutz Ferrando y Cia. Limitada à Classe Médica Brasileira. Bronze. Casa gravadora: Gottuzzo y Piano.

39 – Medalha comemorativa. Anverso: alegoria em relevo. Inscrições: Asistencia Pública Nacional. Uruguay. Reverso: Primer Congreso y Exposición. Montevideo. 1927. Prata. Gravador: Tammaro. Casa gravadora: Casa Tammaro, Montevideo.

40 – Medalha comemorativa dos 40 anos de serviço do Dr. José Ayres Netto no Hospital da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo. Anverso: efígie em relevo do Dr. José Ayres Netto. Dizeres: Dr. José Ayres Netto 1942. Reverso: ao centro, escudo da Irmandade da Misericórdia. Inscrições: Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de São Paulo. Comemoração de 40 anos de serviço. Cobre. Casa gravadora: Montini.

41 – Medalha comemorativa. Anverso: efígie do dr. Oscar Bulhões. Dizeres: Ao Mérito. Dr. Oscar Bulhões. Reverso: Os estudantes de Medicina de 1890. Gratidão. 27 de agosto de 1890. Ouro (banho sobre bronze).

42 - Medalha comemorativa da inauguração do edifício da Faculdade de Ciências Médicas de Buenos Aires e colação de grau da 1ª turma em 12 de outubro de 1895.

Anverso: Edifício da Faculdade em relevo. Incrições: Facultad de Ciencias Médicas. Inauguración de su Edificio. 12 Octubre 1895. Reverso: Universidad Nacional de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Médicas. Decano: Dr. Leopoldo Montes de Oca. Académicos: Drs. José T. Baca – Rafael Herrera Vegas – Pedro Mallo – José M. Astigueta – Jacob de T. Pinto – Eufemio Uballes – Juan R. Fernández – Enrique E. del Arca – Pedro N. Arata – Manuel Blancas – Roberto Wernicke – Pedro Lagleize – José Penna – Luís Güemez. Secretario: Dr. Luís M. Acuña. Primera Colación de Grados. Bronze. Gravador: Yllagamba.

43 – Medalha comemorativa do quarto centenário da descoberta da América. Anverso: imagem em relevo, Colombo chegando à América. Incrições: Christopher Columbus. Oct. XII MCCCCXCII. Reverso: alegorias em relevo. Incrições: World's Columbian Exposition in Commemoration of the four hundredth Anniversary of the Landing of Columbus. MDCCCXCII, MDCCCXCIII. To: Biblioteca da Faculdade de Medicina.

Bronze. Gravador, anverso: Augustus Saint-gaudens. Gravador, reverso: C. E. Barber.

44 – Medalha comemorativa do quarto centenário da descoberta da América. Anverso: imagem em relevo, Colombo chegando à América. Incrições: Christopher Columbus. Oct. XII MCCCCXCII. Reverso: alegorias em relevo. Incrições: World's Columbian Exposition in Commemoration of the four hundredth Anniversary of the Landing of Columbus. MDCCCXCII, MDCCCXCIII. To: Faculdade de Medicina. Bronze. Gravador, anverso: Augustus Saint-gaudens. Gravador, reverso: C. E. Barber.

45 – Medalha comemorativa da visita do Rei Alberto I da Bélgica. Anverso: ao centro, em relevo, efígie do rei Alberto. Incrições: Homenagem do Derby Club. Reverso: no centro, grande Prêmio Rei Alberto I. 100.000 francos ao vencedor. Incrições: 26 de setembro de 1920. Rio de Janeiro.

Prata. Gravador não identificado.

46 – Sinete em ouro lavrado com a gravação em baixo-relevo, em pedra preciosa, das armas do barão de Igarassu – Domingos Ribeiro dos Guimarães Peixoto.

47 – Medalha comemorativa da inauguração do Prédio da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro na Praia Vermelha. Gravada somente no anverso: imagem em relevo do prédio da Faculdade. Incrições: Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro 12 X 1918
Prata. Retangular com chanfradura inferior.

48 – Medalha comemorativa dos 200 anos da Faculdade de Medicina da UFRJ. Anverso: imagem em relevo do antigo símbolo da Faculdade de Medicina. Incrições: Faculdade Nacional de Medicina Universidade do Brasil. 1808 – 2008. Reverso: nova marca-símbolo da Faculdade de Medicina da UFRJ. Incrições: Faculdade de Medicina UFRJ.
Prata. Criador: Dalila Santos. Gravador: E. Takeyama. Casa gravadora: Casa da Mocda do Brasil. (Figuras 11 e 12)

49 – Crachá com fita e medalha em metal dourado gravada no anverso: 7º Pan American Medical Congress. San Francisco June 17-21 1915

50 – Crachá com fita e medalha em metal prateado gravada no anverso: 2º Congresso da Sociedade Brasileira de Orthopedia e Traumatologia, Rio, 1937.

51 – Medalha em metal prateado gravada no anverso: 7º Congresso da Sociedade Brasileira de Orthopedia e Traumatologia, Rio, 1946.

52 – Botom em metal dourado esmaltado com gravação a cores. Anverso: prédio da Faculdade de Medicina na Praia Vermelha. Incrições: Médicos de 1929. Reverso: Convenção de 1949.

Conclusão

A recuperação do acervo histórico da Faculdade de Medicina da UFRJ está sendo realizada através de um projeto de resgate da memória institucional, que se amplia a cada dia. Em trabalho anterior¹⁶ descrevemos o início deste processo, que coincidiu com as comemorações dos 200 anos dos cursos médicos no país e despertou especial interesse de professores, funcionários e alunos de nossa bicentenária Faculdade. Como relatado naquele artigo, parte importante da coleção aqui descrita foi inesperadamente encontrada por professores de nossa Faculdade de Farmácia. Olhar e tentar entender esta coleção nos levou aos caminhos da interdisciplinaridade. Da arte, da história e da medicina, ressurgiram momentos da história da instituição e do país, gravados para sempre no metal. Os caminhos da ciência, a afirmação da profissão, as relações institucionais, o intenso intercâmbio internacional, estão aqui registrados. Apenas começamos este trabalho, que agora continua na busca do registro documental, em atas e ofícios, desses momentos e dos contextos desses registros.



Figuras 1 e 2 – Anverso e reverso da Medalha comemorativa do Centenário da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro (hoje, Faculdade de Medicina da UFRJ) 1832-1932.



Figuras 3 e 4 – Anverso e reverso da Medalha comemorativa dos 50 anos da Escola Politécnica do Rio de Janeiro (hoje Escola Politécnica da UFRJ).



Figuras 5 e 6 – Anverso e reverso da Medalha comemorativa do Jubileu de Prata do professor Miguel Couto.



Figuras 7 e 8 – Anverso e reverso da Medalha comemorativa da inauguração do Monumento aos Heróis de Laguna e Dourados.



Figuras 9 e 10 – Anverso e reverso da Medalha comemorativa da Exposição Internacional de Saint Louis.



Figuras 11 e 12 – Anverso e reverso da Medalha comemorativa dos 200 anos da Faculdade de Medicina da UFRJ.

NOTAS

- 1 Vide comentário do professor Leopoldo Campos p. 139. CAMPOS, L. Augusto Girardet, e a arte da glíptica. *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro, número V, p.127-144, 12 de agosto de 1959. "Não obstante a existência de medalhinhas de caráter votivo, ou gnóstico, das fichas de teatro, das peças talismânicas, e até dos medalhões de ouro, prata e bronze, servindo de dádivas, supõe-se que a antiguidade desconhecesse a medalha com o caráter que lhe atribuímos hoje, isto é, de peça monetiforme, diferente do numerário; a própria moeda servia então, de elemento comemorativo, nela se evocando, às vezes, os grandes feitos e fatos da época."
- 2 GONÇALVES, C. B. *História da Gravura*. Revista do Clube da Medalha do Brasil, Rio de Janeiro, Ano V; n. 9: 33-36, março de 1982.
- 3 BARATA, M. *Importância da medalhística como arte e cultura*, Revista do Clube da Medalha do Brasil, Rio de Janeiro, Ano V; n. 10: 22-25, agosto de 1982.
- 4 Estes dois processos de fabricação de moedas e medalhas encontram-se descritos em GONÇALVES, C. B. *História da Gravura*, Revista do Clube da Medalha do Brasil, Rio de Janeiro, Ano V, n. 9: 33-36, março de 1982.
- 5 BARATA, M. *Importância da medalhística como arte e cultura*, Revista do Clube da Medalha do Brasil, Rio de Janeiro, Ano V; n. 10: 22-25, agosto de 1982.
- 6 MATTOS, A. P. *Augusto Giorgio Girardet - pai dos gravadores brasileiros*. Rio de Janeiro: F. Moutinho & Cia Ltda, 1955.
- 7 DEL NEGRO, C. *Leopoldo Alves Campos - gravador de medalhas e pedras preciosas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1975. p. 6-7.
- 8 CAMPOS, L. Discurso de posse do professor Leopoldo Campos na cátedra de Gravura de Medalhas e Pedras Preciosas da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil. *Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, número V, p. 11-20, 12 de agosto de 1959.
- 9 Vide Decreto de 10 de junho de 1808 ("Declara Guerra ao Imperador dos Franceses e aos seus Vassallos) do príncipe regente. *Collecção das Leis do Brazil de 1808*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1891. p.48
- 10 O livro de registro de alunos para o período 1815-1819 registra percentual significativo de alunos nascidos nas colônias africanas portuguesas e em Portugal. Vide MAIA, E. S. *A Construção do Ensino Médico no Rio de Janeiro no Brasil Império*, dissertação de mestrado, Instituto de Estudos em Saúde Coletiva/Programa de Pós-Graduação em Saúde Coletiva, UFRJ, 2010.
- 11 Cf. SANTOS FILHO, L. *História Geral da Medicina Brasileira*. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1991.
- 12 Cf. MAIA, E. S. *A Construção do Ensino Médico no Rio de Janeiro no Brasil Império*, dissertação de mestrado, Instituto de Estudos em Saúde Coletiva/Programa de Pós-Graduação em Saúde Coletiva, UFRJ, 2010.
- 13 Os caminhos das 'práticas sem autorização' são estudados por vários autores como Tânia S. Pimenta. Vide PIMENTA, T. S. *Transformações no exercício das artes de curar no Rio de Janeiro durante a primeira metade do Oitocentos*. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.11 (supl.1): 67-92, 2004.
- 14 Ver, por exemplo, a história do feiticeiro Juca Rosa. Tese de doutorado de Gabriela dos Reis Sampaio. SAMPAIO, G. R. *A história do feiticeiro Juca Rosa: cultura e relações sociais no Rio de Janeiro imperial*. Tese apresentada à Universidade Estadual de Campinas, IFCH, para obtenção do grau de Doutor em História Social. Campinas, 2000. 271p.

- 15 O prédio da Praia Vermelha, única sede construída especialmente para abrigar a Faculdade de Medicina da UFRJ (então Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro), foi inaugurado em 1918 e derrubado no início da década de 1970, quando da transferência das atividades para a Cidade Universitária no Fundão.
- 16 MAIA, E. S. e CARVALHO, D. M. *Memória da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro – a proposta do Museu Virtual*. Anais do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, v.40, p.519-535, 2008.

As ordens militares portuguesas no Império do Brasil 1822 – 1889

António Forjaz Pacheco Trigueiros*

RESUMO**As ordens militares portuguesas no Império do Brasil 1822 – 1889**

O estudo do importante acervo de condecorações do Museu Histórico Nacional permitiu confirmar a existência de uma identidade emblemática própria brasileira, das insígnias das três antigas Ordens Militares portuguesas de Jesus Cristo, S. Bento de Avis e de Santiago da Espada, concedidas durante o Primeiro Reinado. O autor defende a tese de que essa identidade foi introduzida por D. Pedro I nas insígnias brasileiras entre 1825 e 1827, tendo como diferença heráldica a estrela da Ordem do Cruzeiro, para afirmar a independência das Ordens imperiais brasileiras face às Ordens reais portuguesas. No mesmo período terá tido início a encomenda de insígnias das Ordens a fabricantes franceses, que as desenharam de forma diferente das correspondentes insígnias destinadas a Portugal, criando modelos especificamente brasileiros, que perduraram até ao final do Segundo Reinado.

PALAVRAS-CHAVE

Portuguese military orders in the Brazilian Empire 1822 – 1889

ABSTRACT

*The medal collection of the UFRJ Medical Faculty: archive, memory, history
Abstract*

The study of the important collection of insignia held in Museu Histórico Nacional of the three Portuguese Military Orders of Jesus Christ, St. Benedict of Avis and St. James of the Sword, awarded during the reign of Emperor Pedro I, confirmed the existence of a Brazilian emblematic identity. The author argues that new Brazilian badges were introduced between 1825 and 1827, using the star of the Order of the Southern Cross as a heraldic difference, to affirm the independence of the Brazilian Imperial Orders from the Portuguese Royal Orders. In the same period French makers started manufacturing Brazilian insignia for the orders, based on new designs different from the corresponding insignia made for Portugal, creating models specifically for Brazil, which lasted until the end of the Empire.

KEYWORDS

Decorations, Emblems, Portuguese Military Orders, Brazilian Imperial Orders, Portuguese and Brazilian Orders and Decorations

Introdução

Um dos problemas que se levantam no estudo das insígnias das antigas Ordens Militares portuguesas de Nosso Senhor Jesus Cristo, de S. Bento de Avis e de Santiago da Espada diz respeito ao ramo brasileiro das mesmas, ou seja, à identificação das insígnias conferidas pelos imperadores do Brasil desde 1822 até 1889, e da sua separação das insígnias conferidas pelos soberanos portugueses. Usa-se a palavra medalha em relação a peças em geral circulares, o que não impede a possibilidade de outros formatos, metálicas, produzidas por cunhagem ou fundição,⁴ e que apresentam como arte figuras, emblemas, alegorias e inscrições impressas em suas faces.

Em Portugal, a Ordem Militar de Cristo não sofreu qualquer reforma desde 1789 e manteve as suas insígnias intocadas até 1910; – a Ordem Militar de Avis foi reformada em 1894, já depois de o ramo brasileiro ter sido extinto; – e a Ordem Militar de Santiago sofreu uma significativa reforma emblemática e de estatutos em 1862, passando o seu distintivo a ostentar a cartela “Sciencias, Letras e Artes”.

No Brasil, as antigas Ordens Militares portuguesas foram amplamente concedidas por d. João VI e continuaram a sê-lo por d. Pedro I. Em 1843 foram nacionalizadas por d. Pedro II, sendo desde então consideradas como Ordens Imperiais brasileiras.

⁴ António Forjaz Pacheco Trigueiros é engenheiro-químico industrial, foi director técnico da Casa da Moeda de Lisboa e autor de toda a legislação monetária portuguesa publicada desde 1986 até à introdução do Euro. É autor de uma vasta obra de investigação histórica que cobre os campos da Numismática, da História Monetária, da Notafilia, da Medalhística e da Emblemática portuguesas. Recebeu em 1992, em Basileia, Suíça, o prémio Europeu de Numismática – Vreneli, sendo até agora o único português distinguido com este galardão.

O que parecia ser uma tarefa quase impossível acabaria por revelar algum dos seus segredos,¹ após estudo do importante acervo emblemático do Museu Histórico Nacional e de outras importantes colecções nacionais e estrangeiras.



Retrato de D. Pedro I do Brasil, óleo em tela anónimo e sem data, existente na Real Companhia Velha, em Vila Nova de Gaia, atribuído por Stanislaw Herstal ao pintor português João Baptista Ribeiro, cerca de 1830. Foto do autor, cortesia RCV

Primeira parte (1808-1821): o nascimento de uma nação

No dia 7 de março de 1808 entrava na baía de Guanabara a nau *Príncipe Real*, trazendo a bordo o príncipe regente d. João, futuro rei e imperador do Reino-Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Com ele vinham embarcados a rainha d. Maria I, os infantes Pedro de Alcântara e Miguel Maria, e o infante de Espanha Pedro Carlos. Noutras embarcações chegavam também a princesa real e as infantas, o governo, a corte, os mais altos dignitários da nobreza, do clero e da hierarquia militar.

No total largaram de Lisboa, nesse memorável dia 27 de novembro de 1807, 25 navios de guerra portugueses (com uma guarnição de 8 mil homens) e 31 navios mercantes, escoltados por quatro navios de guerra ingleses, que

transportaram para o Brasil para cima de 6 mil passageiros de todas as classes, mas sobretudo das classes abastadas e dirigentes, professores de universidade, empresários e comerciantes, ourives e livreiros, com as suas famílias e os seus bens mais preciosos.

O que então aconteceu nesse ano de 1808 no Rio de Janeiro representa a maior revolução cultural alguma vez concretizada no Novo Mundo, sendo justo motivo de orgulho para portugueses e para brasileiros: em poucas semanas, toda uma nova administração central do vasto império lusíada ficou montada, com as suas secretarias de Estado, tribunais, câmaras de comércio e academias militares. Entre as instituições então fundadas, merecem destaque a Biblioteca Real, actual Biblioteca Nacional do Brasil; – a Imprensa Régia, depois a Imprensa Nacional do Brasil; – o Real Jardim da Aclimação, que é hoje o famoso Jardim Botânico do Rio; – o Banco do Brasil, o primeiro banco de todo o espaço económico português; – a Real Academia Militar; – a Academia Imperial de Belas-Artes, entre tantas outras.

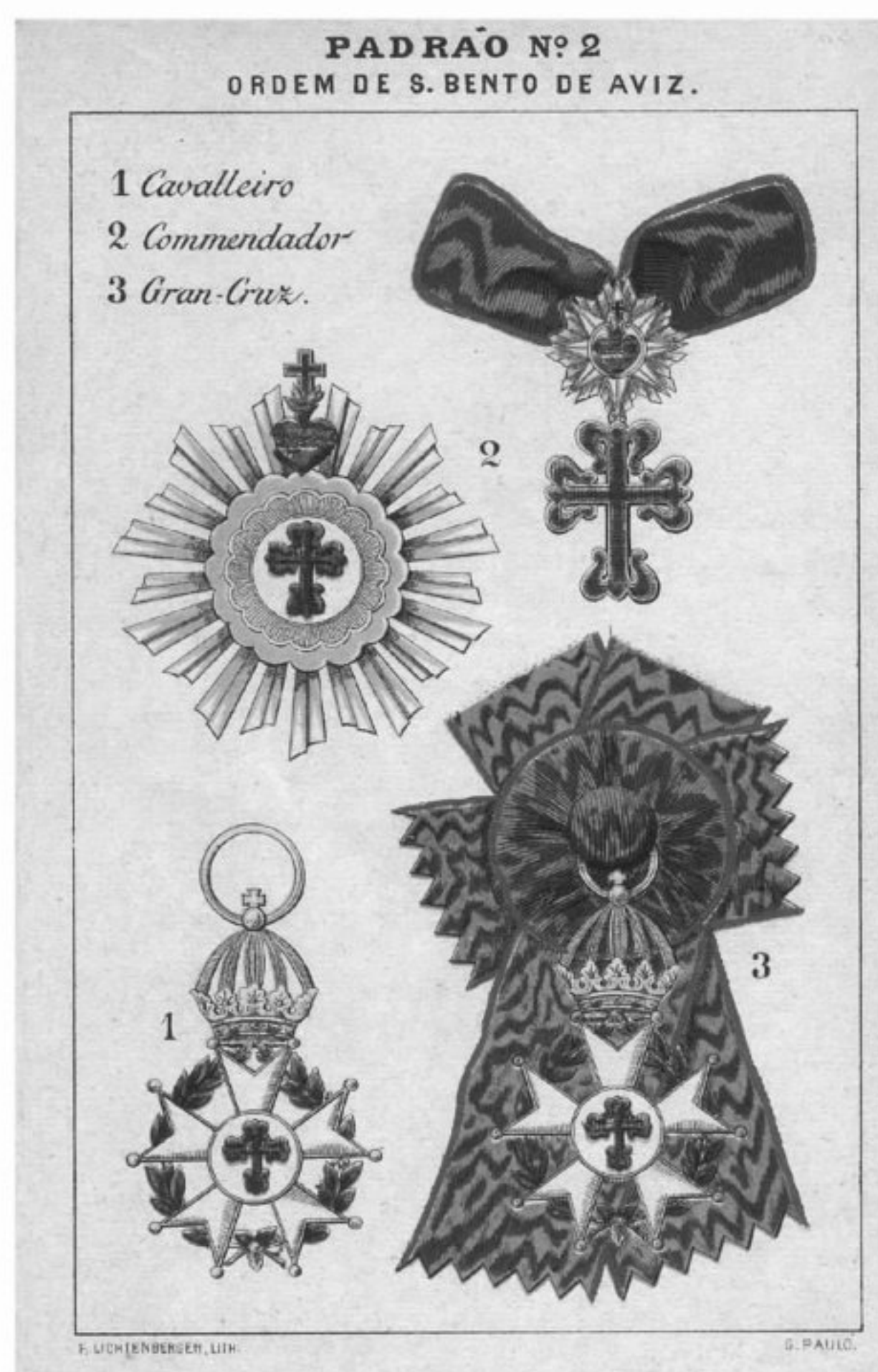
Foi também em abril desse histórico ano de 1808 que foi instituído o novo Tribunal do Desembargo do Paço e da Mesa da Consciência e Ordens, que iria regular e coordenar os assuntos das antigas Ordens Militares portuguesas e também das novas Ordens Honoríficas que seriam depois criadas.

Durante os próximos 13 anos, a permanência do governo de d. João VI no Rio de Janeiro deu foros de nacionalidade “a uma imensa colónia amorfa”, na conhecida citação de Oliveira Lima, uma época marcante do nascimento do Brasil como nação. Da nova capital do império passaram a ser concedidas as mercês régias, os despachos de nomeação para todos os cargos da administração, das universidades, da hierarquia militar e para os lugares da magistratura judicial, em Portugal, no Brasil e para todas as colónias, pacientemente aguardados pelos interessados, que esperavam seis meses (no mínimo), após o seu requerimento ter sido enviado pelos governadores do Reino em Lisboa para a corte no Rio de Janeiro, aí despachado pelo ministro da tutela e devolvido com a assinatura do rei.

Os registos originais das condecorações concedidas entre 1808 e 1821 por d. João, príncipe e rei, nos diferentes graus das antigas Ordens Militares, totalizando cerca de 5.612 diplomas, não regressaram a Portugal, acabando por ficar no Brasil, encontrando-se depositados no seu Arquivo Nacional, aguardando o seu estudo sistemático por investigadores interessados.



Estampas com os desenhos das insígnias das Ordens Militares de Cristo e de Avis. Acima, as insígnias reais portuguesas (Anuário Diplomático, de 1889); abaixo, as insígnias imperiais brasileiras (na obra de Xavier Pinheiro, de 1884).



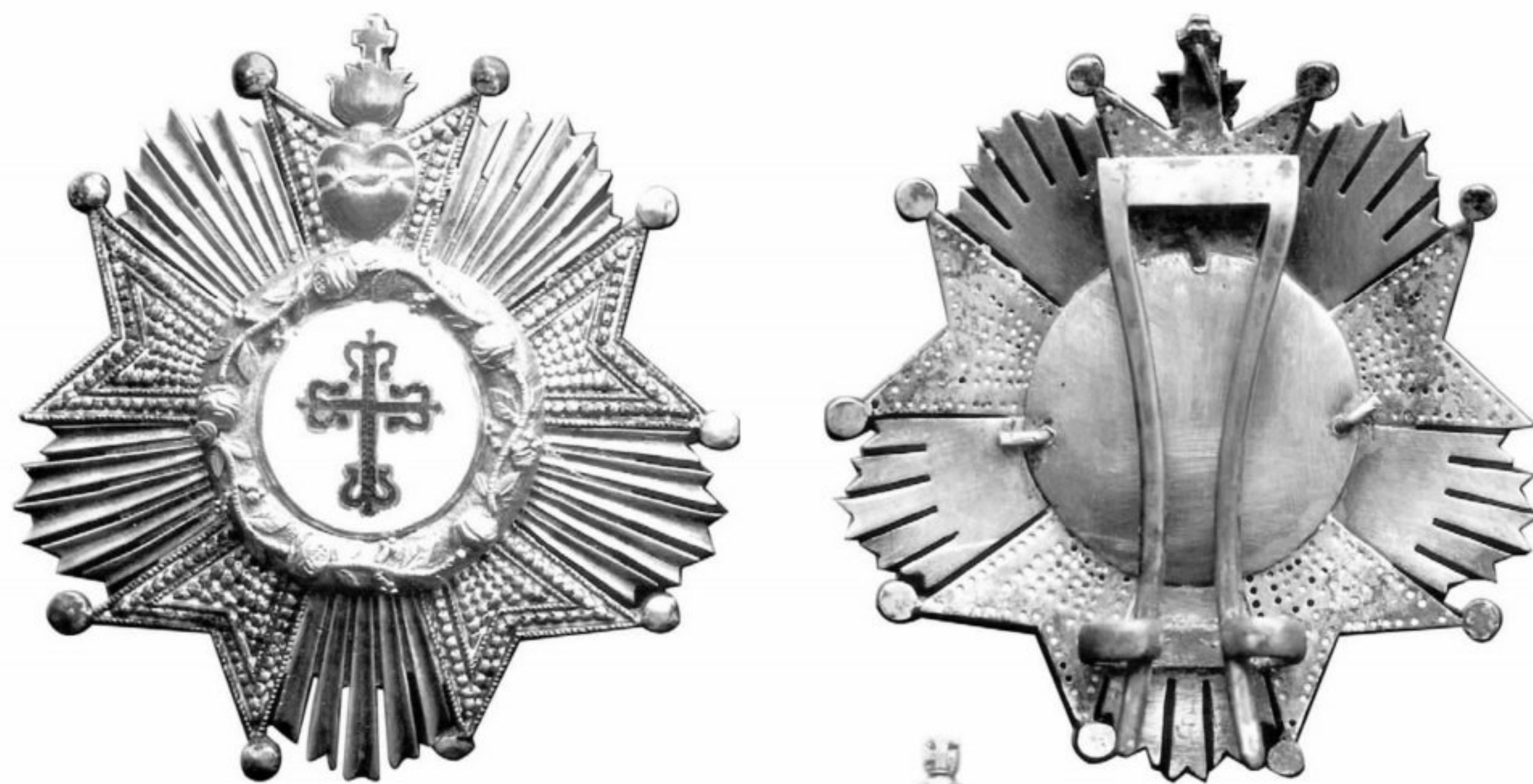
Foi com base na consulta dos livros de registo cronológico das condecorações brasileiras, que também existem nesse Arquivo Nacional, que em 1884 foi publicada por Artidoro Xavier Pinheiro uma estatística das condecorações concedidas por d. João VI no Brasil (Quadro I), bem como a estatística completa e anual das insígnias concedidas por d. Pedro I e por d. Pedro II, até essa data, nas diferentes Ordens Honoríficas do Império.² A estatística seria mais tarde completada até à implantação da república em 1889, na conhecida obra de Luis Marques Poliano.³

Condecorações concedidas por d. João VI no Brasil								
QUADRO I - Antigas Ordens Militares Portuguesas: 1808 a 1821								
Ordem de Cristo			Ordem de Avis			Ordem de Santiago		
Cav.	Com.	G-Cruz	Cav.	Com	G-Cruz	Cav	Com	G-Cruz
3 635	442	9 (7 *)	1 280	136	7 (6 *)	83	13	8

Nota: Estatísticas de Xavier Pinheiro, () corrigidas pelo Autor*

Na sua maioria, estas condecorações foram concedidas a súbditos residentes em Portugal, particularmente a magistrados e a militares (no caso da Ordem de Avis), que tinham de adquirir as respectivas insígnias nos fabricantes locais, com uma excepção importante: – aos dignitários do grau de Grã-Cruz, a carta de nomeação era acompanhada pela entrega da medalha (com ou sem a banda de seda), cujo custo de fabrico era suportado pelo Erário Régio. Com a morte desses dignitários, a medalha teria de ser devolvida, sendo depois entregue ao próximo nomeado nessa Ordem. Estas devoluções aconteceram em vários casos, que ficaram registados nos documentos da época e nos livros de registo consultados pelo Autor no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa.⁴

As páginas da *Gazeta do Rio de Janeiro* (o jornal oficial da Corte no Brasil) registam um grande número de agraciados residentes no Brasil, entre emigrados e brasileiros, número esse que foi aumentando à medida que iam passando os anos da permanência da Corte no Rio de Janeiro. Esse aumento de mercês honoríficas nas antigas Ordens Militares, bem como nas novas criadas no Brasil (Real Ordem da Torre e Espada, em 1808; Ordem Militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, em 1818, de que damos em primeira mão a respectiva estatística no Quadro II abaixo), motivou a procura das respectivas insígnias, dando origem a um fluxo comercial de importações por agentes de fornecedores portugueses e estrangeiros, particularmente franceses.



Em cima e em baixo: Placas de Comendador das Imperiais Ordens de Avis e de Cristo, do Primeiro Reinado. Fotos de Eneias de Loretto, por cortesia do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Ao centro: Placa de Grã-Cruz da Ordem Imperial do Cruzeiro, insígnia do Primeiro Reinado. Foto do autor (col. particular, Basileia, Suíça).



Condecorações concedidas por D. João VI no Brasil					
QUADRO II - Novas Ordens Militares Portuguesas: 1808 a 1821					
Ordem Militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa			Real Ordem da Torre e Espada		
Cav.	Com.	G-Cruz	Cav.	Com.	G-Cruz
79	38	11	295	141	57

Nota: Estatísticas do Autor

Esse facto ficou registado nas páginas da *Gazeta do Rio de Janeiro*, que desde finais de 1818 começa a publicar anúncios do comerciante Carlos Durand e C.^a, com armazém na rua Direita n.º 9, anunciando a chegada de França de um grande sortimento de fazendas e acessórios de vestuário, neles se incluindo:

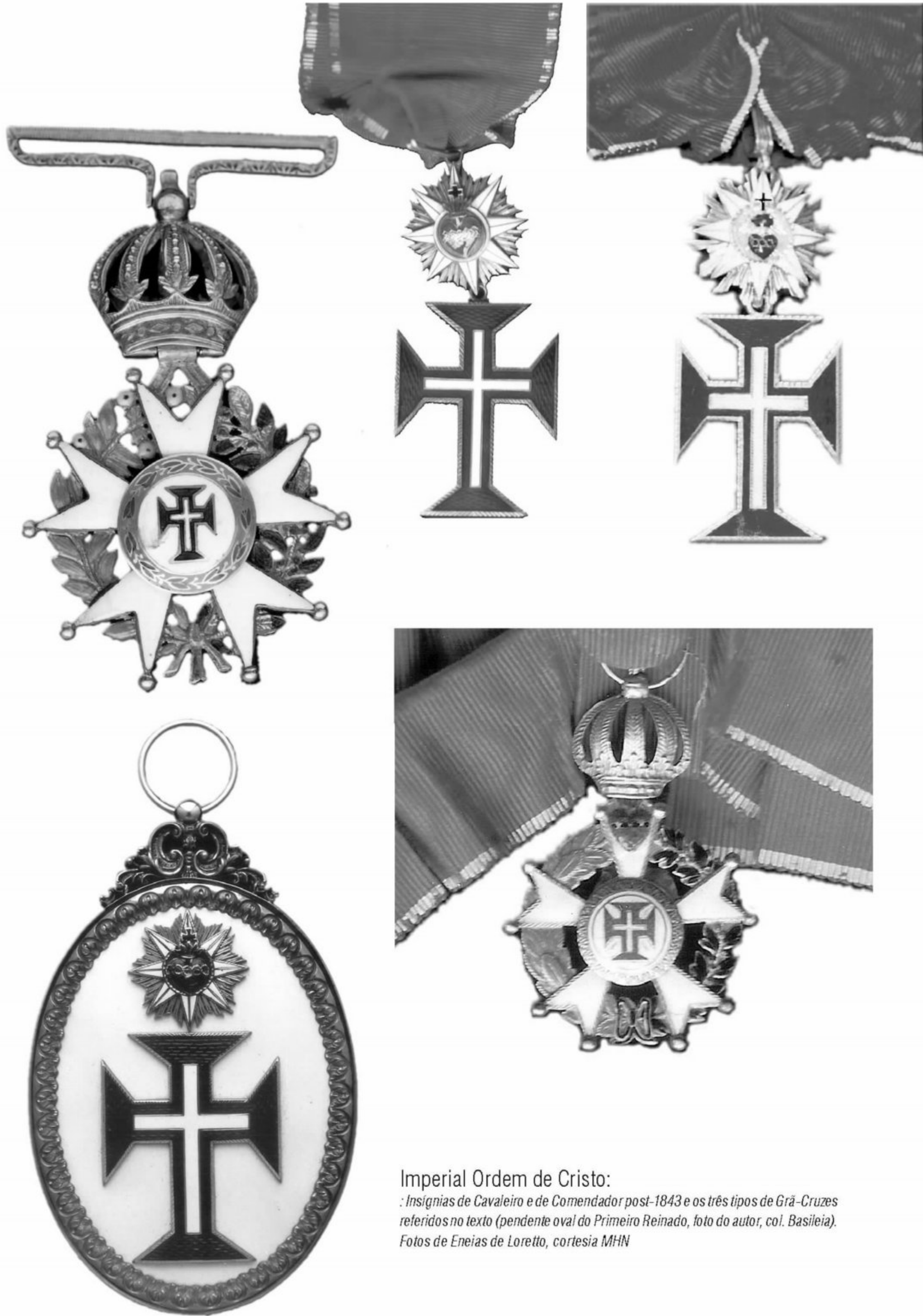
[...] um sortimento de hábitos grandes de Comendadores da Ordem de Cristo, hábitos da Ordem de Avis, crachás da Torre e Espada, e de Cristo, e hábitos da mesma Ordem, de diferentes grandezas, e o desenho inteiramente conforme à lei, perfeitamente executadas, e pelos preços mais cómodos.⁵

Estes anúncios continuaram a aparecer com regularidade até 1821, revelando que naquela época existia no Rio de Janeiro uma acentuada procura por insígnias das condecorações, com uma única excepção, a Ordem Militar de Santiago da Espada, da qual não aparece qualquer referência:

Na rua Direita n.º 9, se recebeu modernamente de Paris um sortimento de medalhas e crachás da Conceição, perfeitamente conformes a lei, e crachás, e Hábitos de Cristo.⁶

Carlos Durand e Cia, rua Direita n.º 9, acaba de receber de França... Também se acha na mesma casa um grande sortimento de crachás da Ordem de Cristo, de Avis, e da Torre e Espada.⁷

Carlos Durand e Comp., na rua Direita n.º 9, acaba de receber ultimamente de França um sortimento das seguintes fazendas, que venderão a cómodo preço: chapéus de Senhora do último gosto, [...] fitas de diferentes qualidades, Hábitos e Crachás de Cristo, Medalhas e Crachás da Conceição, Medalhas da Torre e Espada, bem como outras fazendas.⁸



Imperial Ordem de Cristo:

: Insignias de Cavaleiro e de Comendador post-1843 e os três tipos de Grã-Cruzes referidos no texto (pendente oval do Primeiro Reinado, foto do autor, col. Basileia). Fotos de Eneias de Loretto, cortesia MHN

Menos frequentes eram os anúncios de insígnias importadas de Lisboa: “[...] quem quiser comprar placares vindos de Lisboa, da Ordem de Cristo e Torre e Espada, procure na loja de António Leite de Castro, na rua Direita junto à igreja da Cruz”.⁹

Particularmente importante é a indicação, clara e expressa, de que todas estas insígnias vindas de Paris, das Ordens de Cristo, de Avis, da Torre e Espada, e da Conceição de Vila Viçosa, tinham o desenho inteiramente conforme a lei, sendo *perfeitamente executadas*.

Ou seja, no caso das antigas Ordens Militares, teriam sido fabricadas conforme o padrão do modelo publicado com a Carta de Lei de 19 de Junho de 1789; – ou, no caso da Real Ordem da Torre e Espada, conforme os desenhos vindos a público a 13 de maio de 1809; – e ainda, no caso da Ordem da Conceição de Vila Viçosa, conforme os desenhos publicados juntamente com o alvará com força de lei de 10 de setembro de 1819. Assim sendo, como distinguir as insígnias vindas de Paris das fabricadas em Lisboa ou no Rio de Janeiro?

Com excepção da Ordem da Torre e Espada, de que se conhecem com exactidão os dois modelos portugueses, um fabricado na Casa da Moeda do Rio de Janeiro e o outro no Arsenal Real do Exército de Lisboa, bem como os modelos ingleses dos placares e outras medalhas, fabricados por ourives londrinos para a sua clientela militar,¹⁰ nada se sabe de concreto desses modelos franceses das antigas Ordens Militares portuguesas que abasteceram o mercado brasileiro nos últimos anos da permanência da corte de d. João VI e, ao que tudo indica, durante o império.

Como seria o desenho do resplendor dessas placas, ou crachás? Como seria o desenho do emblema do Sagrado Coração, nas insígnias dos Comendadores?

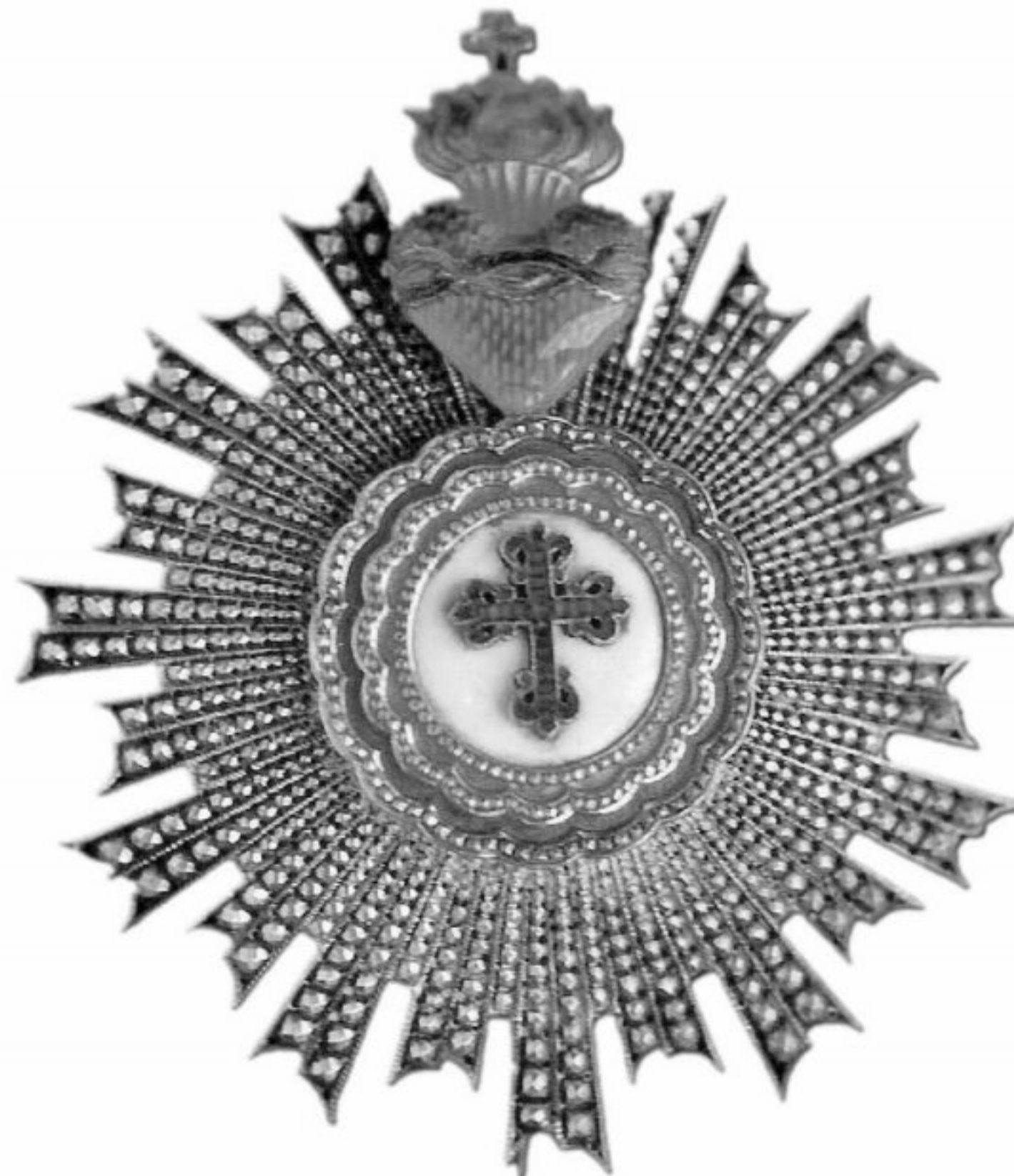
Segunda parte (1821-1825): o regresso do rei e o novo império

Na quinta-feira 26 de abril de 1821, logo após a Páscoa, fez-se ao mar na baía da Guanabara a nau *D. João VI*, onde ia o soberano do Reino Unido, liderando a esquadra que conduzia de regresso à sede da monarquia toda a corte e o governo, bem como cerca de 3 mil pessoas de todas as categorias



Imperial Ordem de Avis:

Insignias de Cavaleiro, antes e depois de 1843; de Comendador do Primeiro Reinado com coroa imperial; e do Segundo Reinado, cravate e placa francesa.
Fotos cortesia MHN



e classes sociais. Para trás ficava uma nação, em reino promovida, já não mais uma colónia.

Dias antes, a 22 de abril, d. João VI tinha encarregado o seu filho primogénito no governo geral e na administração do reino do Brasil, outorgando-lhe os títulos de Príncipe Regente e de seu Lugar-Tenente, deixando-o amparado com as “Instruções” por que se devia reger a sua autoridade, publicadas em anexo ao real decreto dessa data. Entre elas ficou bem expresso que:

[...] Finalmente, poderá o Príncipe conferir, como Graças honoríficas, os Hábitos das Três Ordens Militares, de Cristo, S. Bento de Avis, e S. Tiago da Espada, às pessoas, que julgar dignas dessa distinção; podendo conceder-lhes logo o uso da Insígnia, e as dispensas do estilo para a Profissão [...].¹¹

Durante este período regencial, o príncipe d. Pedro conferiu as primeiras insígnias no dia do aniversário do rei, 13 de maio de 1821: – três hábitos de Avis a militares, que tinham cumprido o tempo de serviço necessário para se habilitarem a esta mercê.

Em julho desse ano, a casa Durand & Comp.^a cessa as suas actividades no Rio de Janeiro, o que não deixa de ser um pormenor significativo.



Fotos de Eneias de Loretto, por cortesia do MHN, Rio de Janeiro
Exemplos de placas brasileiras, com o seu característico fecho e festões de rosas

Condecorações concedidas por d. Pedro, regente e imperador do Brasil, das antigas Ordens Militares Portuguesas: 1821 a 1831									
QUADRO III – Antes do reconhecimento da independência: 1821-1824									
ANOS	Ordem de Cristo			Ordem de Avis			Ordem de Santiago		
	Cav.	Com.	G-Cruz	Cav.	Com.	G-Cruz	Cav.	Com.	G-Cruz
1821	20	–	–	24	1	–	1	–	–
1822	179			26					
1823	120	–	–	69	–	–	–	–	–
1824	237	9	–	58	–	–	3	–	–
TOTAL	556	9		177	1		4		
QUADRO IV – Após o reconhecimento da independência: 1825-1831									
1825	368	41	1	56	7	3			
1826	233	51	1	50	16	–	1	–	–
1827	182	25		39	13		2		
1828	323	44	2	53	9	1	–	–	–
1829	384	80	1	69	17	–	–	–	–
1830	269	42		67	9		2		
1831	16	2	5	1	2	–	–	–	–
TOTAL	1775	285	10	335	73	4	5	–	–

D. Pedro continuou a fazer uso da faculdade de despachar os hábitos das antigas Ordens Militares de Portugal durante todo o ano de 1822 (ver o Quadro III), nomeando: em 18 de março, 6 cavaleiros de Cristo e 4 cavaleiros de Avis; a 13 de maio, 10 cavaleiros de Cristo e apenas um de Avis; e a 12 de outubro, seu aniversário natalício e já depois de ter aceite o título de Imperador Constitucional e Defensor Perpétuo do Brasil, 34 novos cavaleiros de Cristo e 3 de Avis. Com esta particularidade: as pessoas providas nestas duas Ordens Militares eram mesmo militares, à exceção de 8 padres, na Ordem de Cristo.

E continuou a fazê-lo em números crescentes até 1825, ano do reconhecimento formal da independência do Brasil por parte do soberano de Portugal. Como seriam essas insígnias, concedidas nos primeiros anos da independência? Terá havido modificação no seu desenho? Seriam do mesmo modelo anterior, ou seja, uma singela Cruz pendente da fita da cor da Ordem, ou teriam já adicionados distintivos do Império?

A questão merece reflexão, pois as mudanças emblemáticas no Brasil já tinham começado: no primeiro dia de dezembro de 1822, dia da sagração e coroação do imperador d. Pedro I, é instituída a Ordem Imperial do Cruzeiro, cujo decreto fundador relembra a prática seguida por d. João VI, de se assinalarem épocas memoráveis com a criação de novas Ordens de Cavalaria. Como insígnia, a nova Ordem tinha uma estrela de cinco braços bifurcados, esmaltada de branco e decorada com a coroa imperial, assente numa coroa emblemática das folhas de tabaco e café, esmaltadas de verde.

Aparecem já descritos neste decreto de 1822 os novos distintivos e emblemas que irão, em breve, influenciar o desenho de novas insígnias das antigas Ordens militares portuguesas no império do Brasil: – a cruz do Cruzeiro; – a coroa imperial; – e os ramos de tabaco e café.

É assim muito provável que, no período de 1822 a 1825, alguns dos 700 hábitos de Cristo e de Avis entregues fossem rematados pela coroa imperial brasileira, para marcar bem a diferença, tal como aparece num raro exemplo do acervo do MHN (com a fita depois mudada para ficar conforme com as cores de 1843).

Terceira parte (1825-1831): a miscegenação emblemática

A estatística do quadro IV revela com clareza que, após o reconhecimento da Independência do Brasil e da sua nova denominação de Império, em lugar de Reino, que antes detinha, uma clara modificação na política e metodologia da concessão dos graus superiores das antigas Ordens Militares portuguesas teve lugar.

A 13 de maio de 1825 (mais um aniversário natalício, que seria o seu último), o soberano português assina em Queluz a Carta-Patente que emancipa o novo império do reino de Portugal, transferindo para d. Pedro o pleno exercício da soberania do Império do Brasil, ao mesmo tempo que lhe mantinha o título de Príncipe Real de Portugal e Algarves.

Nessa Carta-Patente, que antecedeu a assinatura do Tratado de Paz e Aliança entre Portugal e o Brasil (29 de agosto), d. João VI foi claro em deixar expressa a sua vontade quanto aos negócios que às antigas Ordens Militares diziam respeito:

[...] Sou também servido, como Grão-Mestre, Governador e perpétuo Administrador dos Mestrados, Cavalaria e Ordens de Nosso Senhor Jesus Cristo, de S. Bento de Avis e de S. Tiago da Espada, delegar, como delego, no dito filho, Imperador do Brasil e Príncipe Real de Portugal e Algarves, toda a comprida jurisdição e poder para conferir os benefícios da primeira Ordem e os hábitos de todas elas no dito Império [...].¹²

As estatísticas conhecidas revelam que d. Pedro I concedeu, durante esse ano, 41 comendadores na Ordem de Cristo e sete comendadores na Ordem de Avis; e que, pela primeira vez, elevou à dignidade de Grã-Cruz um dignitário na Ordem de Cristo e três militares na Ordem de Avis. Esperamos um dia poder comprovar, pela consulta da documentação existente no Arquivo Nacional, que estas nomeações de comendadores e de grã-cruzes das Ordens só foram feitas em datas posteriores a junho de 1825.



Retrato do duque de Caxias, patrono do Exército brasileiro, ostentando a comenda da Imperial Ordem de Avis com a estrela do Cruzeiro, atribuída em 1827 (fotogravura da Biblioteca do Congresso, 1878)

Nos anos seguintes seriam concedidas dez Grã-Cruzes da Ordem de Cristo e quatro Grã-Cruzes na Ordem de Avis, cujos nomes desconhecemos (está em curso uma pesquisa no Arquivo Nacional).

Uma dessas raras insígnias de Grã-Cruz da Imperial Ordem de Cristo (talvez uma das cinco concedidas em 1831) encontrava-se numa coleção particular de Basileia, na Suíça, onde tivemos o prazer de a examinar, ainda dentro do seu estojo original, gravado com as armas imperiais de d. Pedro I.



Duas placas de Grã-Cruz da Ordem Militar de Cristo, do mesmo fabricante francês:
– em cima, de c. 1831 para o Brasil (foto do autor, col. Basileia)
– em baixo, de 1886 para Portugal, com que foi distinguido o ministro da Marinha do Brasil
(foto de Eneias de Loretto, por cortesia do MHN)
O fabricante LEMAITRE trabalhou para os dois países durante mais de 80 anos.



De fabrico francês, a medalha oval da banda de seda vermelha, replicando o tradicional modelo português, está emoldurada num grosso aro de ouro com 5 mm de espessura; e a placa de 22 raios de prata abrihantados com pequenas esferas apresenta já o desenho característico que vamos designar como o “modelo francês para o Brasil” (bem diferente do “modelo francês para Portugal”).

A Questão do Grão-Mestrado das Ordens no Brasil

O que se passou desde 1825 e até o final do reinado de d. Pedro I, no que às antigas Ordens Militares portuguesas diz respeito, vem abundantemente documentado na obra de referência de Marques Poliano já citada. A questão principal que se levantou era tão simples de expor, como complexa de resolver: – agora que o Brasil era independente, quem era o grão-mestre e administrador das antigas Ordens Militares de Cristo, de Avis e de Santiago?

Em Portugal, sem dúvida, era o soberano reinante; – mas, e no Brasil, onde essas Ordens tinham sido importadas e mantidas após a independência? Qual o título que o imperador do Brasil poderia invocar para continuar a conceder essas condecorações e administrar os dízimos da Ordem de Cristo em solo brasileiro? Como delegado do grão-mestre de Portugal? Esta era uma situação perfeitamente inadmissível para o novo Império.

Essas e outras questões de grande importância naquela época de transição de soberania, como os títulos do novo soberano e as relações entre a Igreja e o Estado, foram estudadas e foram objecto de consultas, pareceres e resoluções, todas apontando para que d. Pedro I assumisse a soberania integral na administração dos bens da Igreja e na concessão das Ordens Militares de Cristo, Avis e Santiago, como “Administrador do Grão-Mestrado das Três Ordens Militares e Governador delas no Império do Brasil”. O que o imperador prudentemente não fez, continuando a assinar os decretos de condecorações apenas como “Imperador do Brasil”.

A morte de d. João VI, em março de 1826, e a sucessão do imperador do Brasil como rei de Portugal e dos Algarves, muito embora por um período muito curto, elevou d. Pedro à dignidade de grão-mestre das Ordens Militares e Honóricas portuguesas, e veio dar um novo ímpeto à resolução da questão do direito público eclesiástico no Império do Brasil. Em causa estava o gozo e posse, pelo

Império, de todos os direitos e privilégios anteriormente concedidos pela Santa Sé ao rei de Portugal, na parte que dissessem respeito ao Brasil, como administradores do Grão-Mestrado das Ordens Militares de Cristo, Avis e Santiago.

D. Pedro solicita ao papa Leão XII a concessão desses direitos e privilégios, dele obtendo a bula *Præclara Portugallix Algarbiorumque Regum*, assinada em Roma aos 15 de maio de 1827, pela qual é criado no Brasil um novo Grão-Mestrado das Ordens Militares de Cristo, de São Bento de Avis e de Santiago da Espada, desligando-o do Grão-Mestrado das Ordens Militares de Portugal, e concedendo à Ordem de Cristo brasileira o padroado das igrejas e benefícios do Império, sendo os imperadores do Brasil seus perpétuos grão-mestres.

No entanto, quando esta bula foi submetida à aprovação do poder legislativo brasileiro, foi liminarmente rejeitada pela Câmara dos Deputados em outubro de 1827, como “manifestamente ofensiva à Constituição e aos direitos de Sua Majestade o imperador”. Desde então, conclui Marques Poliano, as antigas Ordens Militares portuguesas deixaram de existir no Brasil, passando a existir outras com o mesmo nome e símbolos principais, mas sem os seus anteriores carácter e natureza de ordens religiosas, que seriam baptizadas mais tarde como Imperiais Ordens de Cristo, de Avis e de Santiago.

A mudança emblemática do Primeiro Reinado

Terá sido nesse momento charneira da história luso-brasileira das antigas Ordens Militares portuguesas, cuja fronteira podemos situar entre 1825 e 1827, que d. Pedro I modificou o desenho das insígnias brasileiras, para que se distinguissem claramente das portuguesas, nelas introduzindo um distintivo novo, característico do Império do Brasil, apesar de inspirado na Legião de Honra francesa: a emblemática estrela de cinco braços bifurcados que forma o resplendor das insígnias da Ordem Imperial do Cruzeiro; e a adição da coroa imperial brasileira nos hábitos das Ordens, cujo uso já vinha do período anterior.

Marques Poliano chamou a atenção para o facto de não existir na legislação brasileira qualquer disposição anterior a 1843 que autorize a modificação das tradicionais insígnias das antigas Ordens portuguesas – que eram uma cruz singela esmaltada na cor da Ordem, para os Cavaleiros; uma cruz pendente do emblema do Sagrado Coração de Jesus, para os Comendadores; e uma

medalha oval pendente da banda dos Grã-Cruzes, juntamente com a placa de resplendor estrelado em raios de prata concêntricos, tendo ao centro a cruz da Ordem e na cabeceira o mesmo emblema do Sagrado Coração –, com o acréscimo desses elementos tão nitidamente brasileiros: a estrela do Cruzeiro, assente numa coroa de ramos de café e de fumo, e suspensa da coroa imperial. Apenas na placa raiada se manteve ao alto o emblema mariano do Sagrado Coração, em vez da coroa imperial que figura nas placas do Cruzeiro.

E conclui: “Parece-nos que a montagem das insígnias na forma descrita ocorre depois da abdicação de d. Pedro I”.¹³

A nova tese que agora apresentamos é diferente: a mudança emblemática das insígnias imperiais das antigas Ordens militares portuguesas concretizou-se no Primeiro Reinado, precisamente entre 1825 e 1827, tendo como inspiração as insígnias da Ordem Imperial do Cruzeiro, para que se distinguíssem das Ordens concedidas em Portugal e assim afirmarem publicamente a independência emblemática das Ordens imperiais brasileiras. Uma mudança que seria depois completada e regulamentada em 1843.

Nas placas de peito dos Comendadores e Grã-Cruzes, o resplendor tradicional raiado é substituído por um resplendor com a estrela do Cruzeiro intercalada entre os raios, sendo conhecidos exemplos dessas placas de cada uma das três Ordens, cuja moldura central apresenta ainda uma outra característica perfeitamente inovadora e, também ela, nitidamente brasileira: uma bela decoração de rosas, com as flores na sua cor natural, cerca o campo esmaltado onde repousa a cruz da Ordem, como que recordando a instituição da Ordem Imperial da Rosa por d. Pedro I em outubro de 1829.

Contudo, nas insígnias fabricadas em França, como vimos acima, o desenho das placas era bem diferente.

Dois retratos, uma só placa

Existe um quadro a óleo no salão nobre da Real Companhia Velha, em Vila Nova de Gaia (Portugal), que retrata d. Pedro I em uniforme militar, de semblante jovem e ainda sem aquele cabelo comprido, bigode e barba farta ao estilo militar, que caracterizam os seus retratos feitos ao vivo durante o cerco do Porto. Nesse óleo, d. Pedro segura o punho da espada com a mão direita, ostentando ao pescoço o Tosão de Ouro, a tiracolo a

banda de seda tricolor das Três Ordens Militares e, no peito, uma placa das mesmas Ordens, com a estrela do Cruzeiro entre os raios do resplendor.

Trata-se de uma pintura anónima e sem data, atribuída na conhecida obra de Stanislaw Herstal ao pintor português João Baptista Ribeiro (Vila Real 1790 – Porto 1868), em data cerca de 1830, ou seja, anterior à abdicação do imperador.¹⁴ Um outro quadro a óleo existe na Santa Casa da Misericórdia do Porto que retrata o duque de Bragança ostentando a banda das Três Ordens Militares e uma placa do mesmo modelo da anterior, com a cruz do Cruzeiro intervalada nos raios do resplendor. Da autoria do pintor José Alves Ferreira Lima (1817-1844) e datado de 1836, já depois da sua morte, apresenta, no entanto, enormes semelhanças fisionómicas e de pose com o conhecido quadro da sala de leitura da Biblioteca Municipal do Porto, no qual figura o duque de Bragança tal como foi retratado em 1833 ao vivo por João Baptista Ribeiro.

Eis assim uma prova iconográfica que vem documentar de forma clara e concreta o nascimento com d. Pedro I das novas insígnias das Imperiais Ordens de Cristo, de Avis e de Santiago, com a adição do distintivo da Imperial Ordem do Cruzeiro como diferença heráldica e emblemática.

A Banda das Três Ordens Militares de Cristo, Avis e Santiago continuaria a ser usada no Brasil pelo imperador d. Pedro II, após a reforma dessas Ordens em 1843. Uma insígnia que em Portugal continua a ser, como sempre o foi desde novembro de 1789, o símbolo emblemático da chefia do Estado e da mais alta magistratura da Nação portuguesa.

Quarta parte (1843-1889): A nacionalização das antigas Ordens Militares portuguesas

A abdicação da coroa imperial por d. Pedro I deu lugar a um longo período regencial, que se prolongou de abril de 1831 até à declaração da maioridade de d. Pedro II, em 1840, durante o qual não foram concedidas mercês honoríficas. A questão das antigas Ordens Militares portuguesas e a concessão dos seus graus no Império do Brasil seria finalmente regularizada e regulamentada em 1843 pelo Decreto n.º 321, de 9 de setembro, que estabelecia, nos três primeiros artigos:

Art. 1.º - As Ordens Militares de Cristo, São Bento de Avis e São Tiago da Espada ficam de ora em diante tidas e consideradas como meramente civis e políticas, destinadas para remunerar serviços feitos ao Estado, tanto pelos súbditos do Império como por estrangeiros beneméritos.

Art. 2.º - Cada uma destas Ordens constará de Cavaleiros e Comendadores, sem número determinado, e de 12 Gran-Cruzes; não compreendidos neste número os Príncipes da Família Imperial e os estrangeiros, que serão reputados supranumerários.

Art. 3.º - Os Cavaleiros, Comendadores e Gran-Cruzes das três Ordens continuarão a usar das mesmas insígnias de que até agora tem usado, e com as fitas das mesmas cores; sendo, porém, as das Ordens de Cristo e S. Tiago orladas de azul, e a da Ordem de S. Bento de Avis orlada de encarnado.

Data assim de 1843 a mudança das cores das fitas e bandas das três Ordens imperiais brasileiras, o que terá dado azo a que muitos dos anteriores agraciados tivessem trocado as fitas antigas, do modelo português, pelas novas fitas do modelo brasileiro. O que não ajuda em nada a identificação das insígnias concedidas por d. Pedro I até à sua abdicação em 1831.

Condecorações concedidas pelo imperador d. Pedro II *									
QUADRO V: Ordens Militares Portuguesas Nacionalizadas: 1839 a 1889									
Anos	Ordem de Cristo			Ordem de Avis			Ordem de Santiago		
	Cav.	Com.	G. C.	Cav.	Com.	G. C.	Cav.	Com.	G. C.
1839/1849	2 025	514	12	333	66	9	1	–	–
1850/1859	713	203	2	345	19	2			
1860/1869	1941	207	4	522	49	10			
1870/1879	735	117	13	417	23	7			
1880/1889	83	160	20	337	35	16			
total	2549	418	35	1954	192	44	1	–	–

(*) Nota – Estatísticas de Xavier Pinheiro (1884) completadas por Marques Poliano (1943). Não incluem as condecorações conferidas às pessoas da família imperial e a príncipes, soberanos ou chefes de Estado estrangeiros. O único hábito de Santiago foi concedido em 1840.

Xavier Pinheiro publicou este Decreto em 1884, como se disse, anexando as estampas ilustrando as insígnias destas três Ordens Imperiais, designadas no seu trabalho como “Padrão N.º 1; 2; 3”, ficando a ideia de que esses desenhos seriam os originais que baixaram com o decreto, como era hábito praticar. No entanto, Marques Poliano sugeriu que essas estampas tivessem sido gravadas muito mais tarde, para ilustrar o livro de Xavier Pinheiro, “consubstanciando naqueles padrões o fato de mais de meio século de uso de tais insígnias”.¹⁵

Na falta de um estudo mais profundo que incluía a consulta ao decreto original de 1843 e a publicação conjunta ou não dos padrões das insígnias, existe nele uma clara referência aos anteriores agraciados com as Ordens Militares, que deviam continuar “a usar das mesmas insígnias de que até agora têm usado”. Insígnias essas que, na nossa opinião, os padrões com os seus desenhos e cores ilustram na perfeição, evidenciando as modificações emblemáticas ocorridas nos diferentes graus honoríficos desde o Primeiro Reinado e só então regulamentadas:

Hábito dos Cavaleiros de Cristo e de Avis

A cruz singela, pendente da coroa imperial ou não, passa para o centro de uma estrela de cinco braços bifurcados, esmaltada de branco e decorada com a coroa imperial, assente numa coroa emblemática das folhas de tabaco e café, esmaltadas de verde; – ou seja, exactamente conforme o modelo da insígnia da Ordem do Cruzeiro, de dezembro de 1822.

Hábito dos Cavaleiros de Santiago

Sem alteração, a cruz singela pendente da fita da Ordem.

Cravate dos Comendadores das Três Ordens

Sem alteração, a cruz singela pendente de um resplendor carregado com o emblema do Sagrado Coração de Jesus.

Medalha da Banda dos Grã-Cruzes das Três Ordens

A mesma insígnia dos Cavaleiros, com a cruz do Cruzeiro, de maior dimensão, pendente da banda de seda com as novas cores da Ordem.

Placa ou crachá dos Comendadores e Grã-Cruzes das Três Ordens

A cruz da Ordem ao centro de uma moldura circular esmaltada, assente num resplendor de prata com 22 raios duplos, decorado com o emblema do Sagrado Coração de Jesus.

Contudo, o que parece nem sempre é, e uma enorme variedade de modelos não oficiais floresceu no Brasil a contento dos agraciados, ou por imposição dos fabricantes.

Na mesma colecção de Basileia acima referida, existe uma insígnia de Grã-Cruz da Imperial Ordem de Cristo, no estojo original de d. Pedro II, acompanhada pelo respectivo diploma de outorga a um diplomata alemão, datado de 23 de agosto de 1884. Ao contrário dos padrões publicados por Xavier Pinheiro nesse mesmo ano, a insígnia da banda de seda, com as cores imperiais de 1843, replica a insígnia dos Comendadores, ou seja, apresenta a cruz da Ordem pendente de um resplendor onde repousa o emblema do Sagrado Coração de Jesus.

Quanto à placa, do mesmo modelo francês para o Brasil, apresenta no verso o nome do seu fabricante, a casa LEMAITRE em Paris (Rue Coquillère, 42). De facto, desde cerca de 1870 que esse fabricante tinha sido nomeado fornecedor oficial das condecorações do Império do Brasil, conforme vem indicado no conhecido livro de H. Schulze,¹⁶ sendo muito provável que tenha sido essa casa o principal fornecedor de um grande número de insígnias brasileiras das antigas Ordens Militares portuguesas, concedidas desde d. Pedro I.

E por que não, talvez tenha sido também um dos fornecedores das importações da casa Durand & C.^a, ainda no reinado de d. João VI.

Quinta Parte – Caracterização das insígnias brasileiras

Entre a grande variedade de insígnias preservadas no acervo emblemático do Museu Histórico Nacional, reproduzimos algumas das mais significativas, sem pretender esgotar o assunto, bem pelo contrário: a riqueza deste acervo, sem paralelo a nível mundial, poderia ser o ponto de partida para um estudo muito mais desenvolvido e alargado a outros conjuntos unipessoais de condecorações, cuja data de atribuição possa ser datada com certeza.¹⁷

São conhecidos numerosos exemplos de hábitos de Cavaleiro de Cristo e de Avis concedidos durante o Segundo Reinado, com as insígnias pendentes da coroa imperial e conforme os padrões de 1843. As estatísticas publicadas indicam a sua abundância e boa aceitação pelos agraciados.

Da **Imperial Ordem de Cristo**, uma medalha da banda de Grã-Cruz, executada conforme o padrão de 1843, mostra também o emblema do Sagrado Coração na cabeceira da estrela do Cruzeiro e, por debaixo da coroa, uma adição de grande sentido emblemático, que não figura nos padrões publicados.

Deste grau existem, assim, pelo menos três tipos distintos: 1 – Primeiro Reinado, medalha oval pendente de banda vermelha, com uma placa do modelo francês, ou do modelo do Cruzeiro; 2 – Segundo Reinado, medalha com a cruz do Cruzeiro, conforme o padrão de 1843, pendente de banda vermelha orlada de azul; 3 – Segundo Reinado, cruz singela pendente do Sagrado Coração, em banda como a anterior, modelo francês.

Da **Imperial Ordem de Avis**, destinada a remunerar exclusivamente serviços militares, salienta-se uma espectacular insígnia de Comendador do Primeiro Reinado, de ouro esmaltado, com a cruz da Ordem suspensa do Sagrado Coração e da coroa imperial, num estilo que seria muito mais tarde adoptado nas insígnias portuguesas da Real Ordem Militar de Avis, no grau de Grã-Cruz, após a reforma de agosto de 1894.

À semelhança da Ordem de Cristo, é possível que as medalhas de Grã-Cruz tenham seguido o mesmo padrão, oval no Primeiro Reinado, cruz singela no Segundo Reinado. No entanto, existe no Museu Histórico Nacional uma medalha oval de fabrico particular, que pertenceu ao general João Francisco Caldwell (1801-1873), atribuída em março de 1867; – e a Grã-Cruz de Avis que pertenceu ao almirante Joaquim Marques Lisboa, marquês de Tamarandé, atribuída cerca de 1867, também é de formato oval, ao estilo português, encontrando-se exposta no Museu Naval do Rio de Janeiro. Outros núcleos emblemáticos, que pertenceram a ilustres militares brasileiros, existem em várias instituições, aguardando estudo.¹⁸

Quanto à **Imperial Ordem de Santiago**, escassamente concedida no império do Brasil, o destaque vai para uma rara insígnia de Cavaleiro com a cruz assente na estrela do Cruzeiro, suspensa da coroa imperial, sem dúvida uma improvisação de um anterior decorado, que a mandou refazer à maneira das duas outras Ordens imperiais; – e também, para um pendente de Grã-

Cruz perfeitamente conforme o modelo de 1843, que se julga nunca ter sido concedido.

Placas ou crachás – Particularmente interessantes são as placas ou crachás que os comendadores e grã-cruzes usavam ao peito, frequentemente reproduzidas em quadros a óleo e outros retratos dos agraciados. A distinção entre essas placas de Cristo e de Avis, das Ordens reais portuguesas e das imperiais brasileiras, representou um desafio que só foi resolvido, mais uma vez, pelo estudo das insígnias existentes no Museu Histórico Nacional, em confronto com outras de colecções particulares.

Em traços gerais pode-se dizer que, para além de uma multitude de exemplos de fabrico local, existiram de facto dois modelos distintos dessas placas, um modelo “português” e um modelo “brasileiro”, utilizados pelos fabricantes franceses para satisfazer as encomendas de uma mesma Ordem Militar, de uma e de outra proveniência.¹⁹

O **modelo francês para o Brasil** segue o modelo introduzido desde finais do Primeiro Reinado, ou mesmo antes: – placa de 22 raios duplos, abrihantados com pérolas ou pequenas esferas e perfurados, com elementos de ligação do mesmo tipo entre os raios, sem interrupção ou interstícios; na cabeceira, o emblema do Sagrado Coração com as feiras de espinhos entrelaçadas, de recorte nítido e bem saliente; ao centro, um festão duplo prateado e dourado, perolado, emoldura o círculo de esmalte branco onde repousa a cruz da Ordem. No reverso, com fecho simples, a placa mostra os raios perfurados.

O **modelo francês para Portugal**, pelo contrário, segue o padrão introduzido pelos fabricantes lisboetas após o regresso de d. João VI: – placa de 24 raios duplos, abrihantados com pontas de diamantes e perfurados, com uma ponte de ligação entre os raios, separados entre si; na cabeceira, o mesmo emblema do Sagrado Coração, de grande qualidade; ao centro, um festão dourado ornamentado com cinco grupos de flores esmaltadas (nas placas de fabrico português, este festão só tem normalmente quatro grupos de flores). No reverso, a placa mostra os interstícios entre os raios perfurados.²⁰

Muitas outras placas das Ordens existem no Museu Histórico Nacional que revelam pormenores de grande valor emblemático, como o centro emoldurado por ricos festões de rosas e outros belos motivos

vegetalistas, raramente encontrados nas insígnias de fabrico português. Particularmente interessante é a observação dos reversos das placas e dos seus espigões de fixação, onde se encontra outra particularidade das placas brasileiras de fabrico local: – um fecho duplo em U recto invertido, como mostram as ilustrações, nunca visto em placas portuguesas ou francesas.

Conclusão e agradecimentos

É frequente aparecerem insígnias da Imperial Ordem de Avis em conjuntos de condecorações de militares portugueses, do Exército e da Marinha, que são confundidas com as insígnias da Real Ordem de S. Bento de Avis. Também em leilões internacionais aparecem insígnias das antigas Ordens Militares portuguesas, catalogadas como de Portugal, quando de facto são raras insígnias do Império do Brasil.

Este trabalho é uma contribuição para o estudo das antigas Ordens Militares portuguesas no Império do Brasil, sua caracterização emblemática e definição da identidade própria brasileira das suas insígnias.

Os meus sinceros agradecimentos para o Museu Histórico Nacional, na pessoa da sua directora, Dra. Vera Lucia Bottrel Tostes, que sempre apoiou os meus estudos desde a primeira visita ao Museu, no já longínquo ano de 1996; e das técnicas do departamento de Numismática, Rejane Maria Lobo Vieira e Eliane Rose Vaz Nery Cabral, com quem muito aprendi e aprendo, e a quem devoto sincera amizade.

Um agradecimento especial para Encias de Loretto, fotógrafo da Casa da Moeda do Brasil que me acompanhou nesta viagem emblemática e fixou os negativos das peças do Museu Histórico Nacional aqui ilustradas.

NOTAS

- 1 A revelação de uma identidade emblemática própria das insígnias brasileiras das três antigas Ordens Militares portuguesas foi objecto de duas comunicações feitas pelo Autor ao I e ao II Congresso Luso-Brasileiro de Numismática (Rio de Janeiro, 2000 e Brasília, 2002).
- 2 PINHEIRO, A. A. X., *Organização das ordens honoríficas do Império do Brasil* - São Paulo: J. Seckler, 1884. Uma rara obra e uma das fontes mais citadas sobre as Ordens Honoríficas, acessível na versão digital da Biblioteca do Senado do Brasil.

- 3 POLIANO, L. M. *Ordens Honoríficas do Brasil* (História, Organização, Padrões, Legislação) Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1943. A obra fundamental para o estudo da emblemática brasileira.
- 4 Foi o caso, por exemplo, da medalha de Grã-Cruz da Ordem de Avis, concedida em dezembro de 1808 ao general Bernardin Freire de Andrade e que não chegou a ser entregue, pela sua morte trágica no Porto. A medalha foi então enviada para o Brasil, onde chegou em março de 1810, para ser entregue ao conde da Caparica, nomeado em junho de 1809. Um dos últimos casos registados foi o da medalha de Grã-Cruz da Ordem de Cristo do 1.º duque de Palmela, devolvida pela duquesa-viúva à Secretaria de Estado do Reino e entregue em maio de 1851 ao visconde de Algés.
- 5 Jornal *A Gazeta do Rio de Janeiro*, 6 de fevereiro de 1819 [n.p].
- 6 Id. 20 de outubro de 1819, [n.p].
- 7 Id. 3 de março de 1819, [n.p].
- 8 Id. 29 de janeiro de 1829, [n.p].
- 9 Id. 21 de março de 1821, [n.p].
- 10 Veja-se a nossa monografia *Inéditos da Real Ordem Portuguesa da Torre e Espada 1808-1834* (No Bicentenário da sua Instituição), Lisboa: Publinummus, 2008. Disponível em: <www.estudosdenumismatica.org/emblematica>. Acesso em: 19 out. 2011.
- 11 *Gazeta Extraordinária do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 8, 26 de abril de 1821.
- 12 Cf. VIANNA, A. *A Emancipação do Brasil 1808-1825*. Lisboa, Anuário Comercial, 1922. Documento n.º 7, p.519.
- 13 POLIANO, L. M. *Ordens Honoríficas do Brasil...* op. cit., p. 81.
- 14 HERSTAL, S. *Dom Pedro*. Estudo Iconográfico. São Paulo e Lisboa: MEC, 1972. O quadro vem re-produzido no vol. III, p. 220, estampa 627. Mede 1.110x1.000 mm. d. Pedro só desembarcou em Portugal em julho de 1832 e os seus retratos mais conhecidos, da autoria de João Baptista Ribeiro, estão datados de 1833, durante o cerco do Porto (julho de 1832 a agosto de 1833), apresentando uma expressão fisionómica bem diferente desta, cansado, envelhecido e com o cabelo e a barba hirsutas, de tão crescidas. Pelo relato escrito do almirante Charles Napier, que acompanhou a expedição liberal desde os Açores, sabemos que foi desde essa altura (março de 1832) que o duque de Bragança deixou crescer a barba e o cabelo, aderindo a um costume militar. Ou seja, a tela da Real Companhia Velha, que retrata um d. Pedro ainda com barba rala, poderá ser datada de 1830 a 1832.
- 15 POLIANO, L. M. *Ordens Honoríficas do Brasil...* op. cit., p. 82.
- 16 SCHULTZE, H. *Cronik der Ritter-und Verdienstorden*. Berlin, 1855, Suplemento 1870 (com as gravuras das insígnias: Brasil, p. 35, estampa V ; Portugal, p. 295, estampa XXXVIII).
- 17 É o caso, por exemplo, das condecorações concedidas a notáveis militares e diplomatas brasileiros, cujos nomes e datas de atribuição estão registados no Arquivo Histórico, muitas das quais ainda devem estar na posse dos seus descendentes, em museus ou em instituições militares da Marinha e do Exército.
- 18 As condecorações do marechal Manuel Luis Osório (1808-1879) estão na Fundação Parque Histórico com o seu nome, em Porto Alegre; algumas condecorações do general Polidoro da Fonseca Jordão (1792-1879), estão no acervo do Museu Histórico Nacional. O autor não conseguiu, em tempo útil, saber do paradeiro das condecorações militares do Duque de Caxias, cujo retrato mais conhecido ostenta uma comenda de Avis com os raios intervalados com a estrela do Cruzeiro, atribuída em 1827.

- 19 A lista dos fabricantes franceses de condecorações portuguesas e brasileiras vem na monografia de TAMMANN, G. e TRIGUEIROS, A. M., *The Three Portuguese Military Orders of Knightwood 1789 – 1910* – Medal Notes No. 1, Orders and Medals Society of America, Glassboro, NJ, USA 1997, Disponível em: <www.estudosdenumismatica.org/emblematica>. Acessado em: 19 de out. 2011.
- 20 Esta placa faz parte do conjunto de insígnias de Grã-Cruz da Ordem de Cristo portuguesa, do acervo do Museu Histórico Nacional, que pertenceu ao Conselheiro Alfredo Fernando Rodrigues Chaves, ministro da Marinha brasileira em 1885-86, e ministro da Guerra em 1886-87, atribuída pelo rei d. Luís I de Portugal por carta de 25 de junho de 1886.

Os Utensílios de Mesa da Presidência da República: objetos representativos do poder

Felipe Carvalho*

RESUMO

Os Utensílios de Mesa da Presidência da República: objetos representativos do poder.

A partir da interpretação dos objetos de uso doméstico ligados à forma de se comer, aqui chamados utensílios de mesa, enquanto signo de poder, podendo ser entendidos dessa maneira principalmente a partir da segunda metade do século XVII, bem como de seus usos e variações ao longo dos séculos, são apresentados objetos dessa mesma natureza ligados à Presidência da República brasileira e que hoje pertencem ao acervo do Museu da República. É sugerida uma divisão tipológica dessa coleção e produzidas algumas considerações históricas sobre a mesma. Assim intenciona-se encaminhar a uma análise possível de que esses objetos podem, quando interpretados do ponto de vista simbólico, ser considerados como uma representação do poder republicano brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE

Utensílios de mesa, poder, presidência da república, Museu da República, acervo.

ABSTRACT

Table Utensils of the President of the Republic: representative objects of power
Based on the interpretation of domestic objects linked to the manner of eating, called table utensils in this paper, as a sign of power, which can be understood in this form mainly from the second half of the seventeenth century onwards, as well as their use and variations during the centuries, objects of this nature are presented linked to the presidency of Brazil which are now part of the collection of Museu da República. A typological sharing of this collection is suggested, and some historical considerations about made about them. We thus intend to guide a possible analysis of how these objects, when seen from the symbolic point of view, can be considered as a representation of Brazilian Republican Power.

KEYWORDS

Table utensils, power, Presidency of Brazil, Museu da República, collection.

Ao falar de utensílios domésticos, a primeira coisa que se deve ter em mente é que eles são, sumariamente, coisas, objetos. Para Kant, uma coisa/objeto “é o suporte subsistente de diversas propriedades que nela subsistem e se modificam”.¹ Essa definição faz com que se possa apreender o objeto, do ponto de vista teórico, não apenas como uma matéria física encerrada em si mesma, mas sim como um suporte de várias enunciações.

Assim, quando se analisa um determinado objeto do ponto de vista simbólico, é possível decodificá-lo de diferentes maneiras. O mesmo objeto pode ser entendido como signo de poder, de pobreza, de trabalho, de erudição, etc. Signo, nesse caso, no sentido de representação. Um outro fator importante para falar do objeto como representação é a historicidade dessa coisa/objeto, uma vez que pode ser a partir de um dado momento histórico que determinado objeto passa a ser entendido como representação de algo.

Nesse sentido, é a partir de finais do século XVII que é possível compreender os objetos de uso à mesa como representação de poder. Em 1678, o Palácio de *Versailles* passa a ser residência oficial da monarquia francesa. Muitos membros da alta nobreza mudam-se para o palácio e passam a conviver diariamente com o rei, constituindo sua corte.² Por conta desse episódio, é, segundo Norbert Elias, consolidada e ampliada a prática da etiqueta que

* Graduando do 9º período do Bacharelado em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Foi estagiário no Museu da República (IBRAM/MinC) entre 2008 e 2010, onde ministrou a oficina para professores “Os Utensílios de Mesa da Presidência da República e o Cotidiano do Poder” a partir dos resultados de pesquisas efetuadas diretamente com o acervo daquela instituição. É membro estudante do International Council of Museums (ICOM).

seria uma “autoapresentação da sociedade de corte”. Para ele, é através da etiqueta que “cada indivíduo, e antes de todos o rei, tem o seu prestígio e a sua posição de poder relativa confirmados pelos outros”.³

Surge, então, o *service a la française* ou serviço à francesa, constituindo-se como uma regra para a etiqueta à mesa, acabando por se tornar um código dominado somente por uma elite nobre, fazendo com que os objetos usados nas refeições pudessem ser entendidos também como uma representação do poder real.⁴ Servir à francesa torna-se a maneira corrente de estar à mesa nesse período.

No *service a la française*, em seu período inicial, conforme lembra A. Cocks,⁵ os comensais tomavam assento e em seguida era servida a mesa, com os diversos alimentos⁶ dispostos em baixelas, as quais eram colocadas simetricamente sobre a mesa ao redor do *épergne* ou *surtout de table*, uma grande peça decorativa que funcionava como centro de mesa. Era importante, nesse serviço, que houvesse as mesmas opções de comida dos dois lados da mesa, à direita e à esquerda, para que fosse fácil se servir, retirando os alimentos das baixelas e colocando-os nos pratos individuais. Os criados tinham como função, além de servir à mesa, prover os recipientes de sal, óleo, pão e vinagre. Também ficavam encarregados de servir as bebidas, que ficavam em *buffets* laterais.⁷ Essa composição do serviço à francesa inicial era bastante semelhante à maneira de estar à mesa durante o período medieval na Europa.

Alguns estudiosos apresentam como um possível período da incorporação de talheres individuais às refeições, principalmente da nobreza, a segunda metade do século XVII.⁸ O que é interessante notar é a maneira como esses talheres eram pousados sobre a mesa. Garfos e colheres ficavam com sua parte convexa voltada para cima. Nesse tipo de posicionamento desses utensílios, a maior profusão de elementos decorativos presentes, geralmente motivos heráldicos ou monogramas do possuidor do conjunto, ficavam na parte que nós, brasileiros, hoje interpretamos como estando às suas “costas”.

Entretanto, esses usos e costumes vão-se modificando ao longo dos séculos. No século XIX aparece o *service a la russe* ou serviço à russa. Nele, as baixelas são apresentadas pelos serviçais à esquerda de cada comensal individualmente, de onde o mesmo se serve.⁹ A comida não fica mais sobre a mesa. No centro desta fica apenas uma profusa decoração com flores, frutas e sobremesas, dispostos harmonicamente em requintados suportes em prata, além de grandes candelabros. Os pratos são servidos em sequência, uns após

outros. Para evitar que a comida se resfrie no trajeto entre a cozinha e a sala de jantar, são usados abafadores de prata sobre as baixelas.¹⁰ Uma vez que os convidados estão servidos, as baixelas voltam à cozinha com os criados, os quais são numerosamente necessários para o bom desenvolvimento do serviço.

O século XX aparece como um divisor de águas, não só da forma de se comer, que é, de certa maneira, dessacralizada, perdendo certos aspectos do seu caráter ritual proveniente da etiqueta, mas também de diversas outras regras sociais. Sendo assim, durante todo esse espaço de tempo compreendido entre o século XVII e a primeira metade do século XX, foram usados e miscigenados os tipos de serviço para mesa citados anteriormente. Um reflexo disso são os utensílios de mesa da Presidência da República do Brasil, que hoje fazem parte do acervo do Museu da República.

Trata-se de pratos, baixelas, bules, taças, sopeiras, talheres e outras inúmeras peças que podem ser classificadas em três tipologias em relação à procedência:¹¹

1) Serviços oficiais:

São aqueles encomendados pela Presidência da República para suas recepções oficiais. Em sua totalidade, esses objetos possuem, como elemento decorativo em destaque, o brasão de armas da República do Brasil. São exemplos as peças do serviço oficial em porcelana azul e branca (figura 1) e o serviço de cristais brasonado (figura 2).



Figura 1: Molheira do serviço oficial da Presidência da República. Haviland & Company – Limoges, França. (1842 – 1931). Acervo Museu da República (IBRAM/ MinC.)

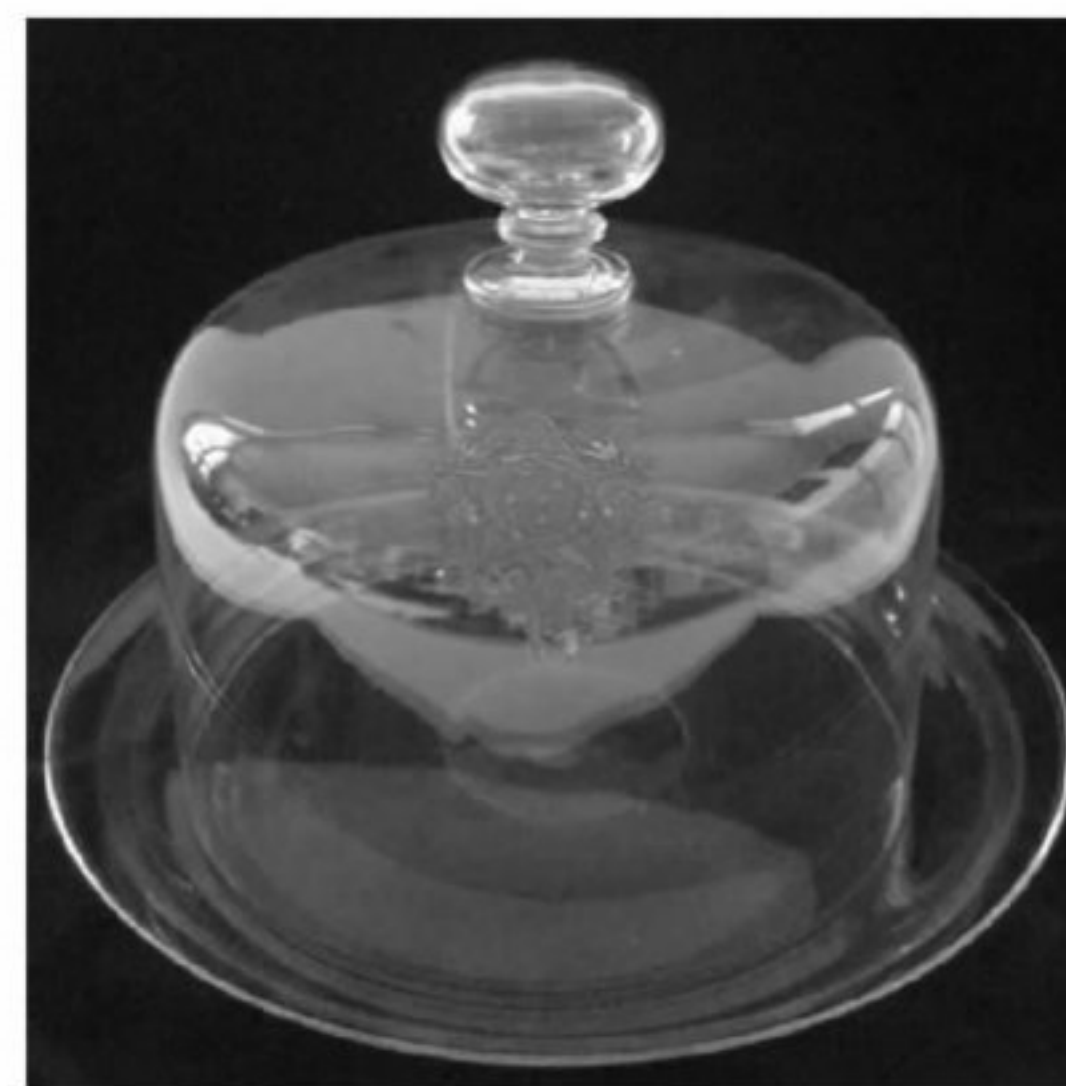


Figura 2: Queijeira de cristal do primeiro serviço de cristais da Presidência da República. Compagnie des Cristalleries de Baccarat, França. (1765 – hoje). Acervo Museu da República (IBRAM/ MinC.).

2) Serviços particulares:

Conjuntos de peças encomendadas por presidentes do Brasil antes de chegarem à presidência, ou em período posterior ao mandato, ou ainda de personalidades políticas ligadas à República, para suas recepções particulares. Apresentam, em sua maioria, como principal elemento decorativo, o monograma de seu possuidor. São exemplos uma baixela em porcelana do serviço particular de Floriano Peixoto (figura 3) e um prato do serviço particular de Epitácio Pessoa (figura 4).



Figura 3: Baixela do serviço particular de Floriano Peixoto.
Chs Pillivuyt & C. – Paris, França. Acervo Museu da República (IBRAM/ MinC.).



Figura 4: Prato do serviço particular de Epitácio Pessoa.
William Guérin & Co. – Limoges, França. Acervo Museu da República (IBRAM/ MinC.).

3) Presentes:

Peças, as mais variadas possíveis e de origens distintas, ofertadas aos presidentes como presentes oficiais. É exemplo o magnífico conjunto de pratos, pintados individualmente, ofertados pelos reis belgas Alberto e Elizabeth em visita ao presidente Epitácio Pessoa em 1920 (figuras 5 e 6).



Figuras 5 e 6: Pratos do serviço oferecido por Alberto I, rei da Bélgica a Epitácio Pessoa. Manufacture de Bruxelles – Bruxelas, Bélgica. Acervo Museu da República (IBRAM/ MinC.).



Com relação à origem desses utensílios, são, em sua grande maioria, europeus,¹² fabricados por indústrias bastante conhecidas nos séculos XIX e XX. Dentre elas pode-se destacar a *Compagnie des Cristalleries de Baccarat*, fundada em 1765 na França e que recebeu, segundo consta nas fichas de inventário do acervo, duas encomendas oficiais da Presidência da República do Brasil, a primeira em 1908 e a segunda em 1952; diversas indústrias de porcelana francesas, como a *Chs Pillivuyt & C.* e sobretudo aquelas da região de *Limoges*, como a *Haviland & Company* e a *William Guérin & Co.*, além da *Wuerttembergische Metallwarenfabrik (WMF)*, fundada em 1853 na Alemanha e que respondeu por grande parte da produção de prataria de mesa oficial da República brasileira.

Um conjunto que vale ainda uma análise em particular são os utensílios que compõem a mesa do Salão de Banquetes do Palácio do Catete / Museu da República, posta para dez pessoas (foto 7). Nela está um dos serviços oficiais em porcelana da Presidência, fabricado pela *Haviland & Company*, da região de *Limoges*, França. Essa companhia funcionou entre 1842 e 1931,¹³ porém, pelo design dessas peças, muito semelhante a um outro aparelho da mesma marca pertencente a Deodoro da Fonseca,¹⁴ é bastante provável que este tenha sido encomendado ainda nos primeiros anos da República.



Figura 7: Mesa de Banquetes do Palácio do Catete. Foto: Felipe Carvalho

Os copos e demais peças em cristal expostos na mesa são todos da *Compagnie des Cristalleries de Baccarat*. As peças que possuem decoração com motivos fitomorfos pertencem à primeira encomenda da presidência, que ocorreu em 1908, enquanto as outras que possuem decoração geométrica pertencem à segunda encomenda, feita em 1952.¹⁵

Já o faqueiro, pertence ao Museu Histórico da Cidade, estando no Museu da República em regime de comodato. Foi fabricado pelo prateiro francês Alphonse Debain, que trabalhou na Rue du Temple, Paris, entre 1883 e 1911.¹⁶ Todos esses talheres apresentam, como elemento decorativo principal, o símbolo heráldico de um escudo circular com vinte e uma estrelas de cinco pontas, o qual representa a República brasileira e abaixo dele a inscrição “Palácio do Catete”. Manuel Vitorino Pereira, vice-presidente de Prudente de Moraes, que inaugurou o referido palácio como sede da Presidência da República, hoje Museu da República, encomendou seu faqueiro particular, gravado com suas iniciais, também a esse prateiro,¹⁷ o que poderia dar a entender que esses talheres expostos teriam sido encomendados exatamente para a recepção de inauguração ocorrida em 24 de fevereiro de 1897.

Com relação à disposição desses objetos à mesa, apresenta-se uma organização com a mesma tipologia e quantidade de baixelas e recipientes para servir sobre os dois lados, direito e esquerdo da mesa, tendo-se ao centro um *surtout de table*. Os garfos e colheres estão com a parte convexa voltada para cima, uma vez que seu tipo de decoração assim o exige, de maneira a tornar possível a visualização do brasão de armas.

Essa organização espacial da baixela sobre a mesa faz lembrar o *service à la française* original, havendo uma grande probabilidade de ser a forma utilizada nas recepções presidenciais em função da maciça influência francesa verificada na chamada “belle-époque”, que corresponde, no Brasil, ao período da chamada República Velha. Contudo, trata-se de um recurso museográfico, pois é possível expor uma grande quantidade de peças, além de ser esteticamente muito harmônico. No entanto, não é possível assegurar que todas as recepções oferecidas pela Presidência da República tenham utilizado essa organização para a mesa, uma vez que, como foi dito, os serviços para mesa foram evoluindo e miscigenando-se, e ainda porque não existem fontes documentais sobre todos os eventos

da Presidência da República que possam confirmar a maneira como os mesmos se estruturaram.

O que não se pode negar é que esses utensílios de uso à mesa estiveram permeando o cotidiano do poder republicano no Brasil. Portanto, levando em conta sua interpretação, a partir do século XVII, como representação de poder, é então possível decodificá-los a partir do ponto de vista teórico, apartados ou não de sua realidade funcional, também como signo do poder.

NOTAS

- 1 Apud. HEIDEGGER, M. *O que é uma coisa?* Rio de Janeiro: Edições 70, 1987, p. 41.
- 2 ELIAS, N. *A Sociedade de Corte: Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p.117.
- 3 Ibid.
- 4 Marco Daniel Duarte escreve: “A ceia do rei é, sobremaneira, uma encenação de poder, onde o monarca exibe a sua poderosa figura, estendendo, inclusivamente, a sua magnânima generosidade a todos os que fazem parte do reino que ele, como cabeça, dirige”. DUARTE, M. D. “*Sacrum convivium*” Formas e conteúdos da ceia do rei de Portugal na Idade Moderna a partir das figurações icônicas. *De Arte*, n.4, p. 89-120, 2005, p.115. Disponível em: <<http://pdfhere.com/preview/YToyOntpOjA7czo4MDoiaHR0cDovL2RpYWxuzXQudW5pcmlvamEuZXMvc2VydmlldC9maWNoZXJvX2FydGJldWxvP2FydGJldWxvPTE0MzI0NTAmb3JkZW49ODMxMjMiO2k6MTtz0-jcwOiliU2FjcnVtIGNvbnZpdml1bSluleZvcml1hcyBIIjNvbnRl7pkb3MgZGEgY2VpYSBkbyByZWkgZ-GUgUG9ydHVnYWwgLi4uljt9>> Acesso em 25 abr. 2011.
- 5 COCKS, A. S. Baroque Silver: 1610-1725. In: BLAIR, Claude (ed.). *The History of Silver.* London: Brown and Company, 2000, p. 95-124.
- 6 Essa informação é confirmada no Dossiê Pedagógico da exposição “*A la Table d’Eugenie: le service de la bouche dans les palais impériaux*”: “[...] le service à la Française proposait aux convives une profusion de plats dans lesquels chacun piochait à sa convenance durant tout le repas, dans l’ordre qui lui plaisait”. *A la table d’Eugenie: le service de la bouche dans les palais impériaux, 2009-2010*, Compiègne. Dossier Pedagogique. *Compiègne: Musées et Domaine Nationaux du Palais de Compiègne*, 2009, p. 5. Disponível em: <http://crdp.acamiens.fr/cddpoise/projets_histoire/dossier_pedagogique_a_la_table_d_eugenie.pdf> Acesso em: 24 abr. 2011.
- 7 “En France, toujours jusqu’au XVIIIe siècle, le verre à boire est apporté à table sur demande puis rapporté au buffet.”. *L’art de la table du moyen age à nos jours*, Pau. L’Art de la Table: dossier enseignants. Pau: Musée National du Château de Pau, p.9. Disponível em: <http://crdp.acbordeaux.fr/cddp64/chateau/Valises_P%E9dagogiques/Arts%20de%20la%20table.pdf> Acesso em 25 abr. 2011.
- 8 Essa datação é utilizada por A. Cocks em: COCKS, A. S. Baroque Silver: 1610- 1725. In: BLAIR, Claude (ed.). *The History of Silver...* Op. cit. E por Daniel Roche citado por Marco Daniel Duarte em: DUARTE, M. D. “*Sacrum convivium*” Formas e conteúdos da ceia do rei de Portugal na Idade Moderna a partir das figurações icônicas. *De Arte*, n. 4, p. 89-120, 2005, p.104. Disponível em: <<http://pdfhere.com/preview/YToyOntpOjA7czo4MDoiaHR0cDovL2RpYWxuzXQudW5pcmlvamEuZXMvc2VydmlldC9maWNoZXJvX2FydGJldWxvP2FydGJldWxvPTE0MzI0NTAmb3JkZW49ODMxMjMiO2k6MTtz0-jcwOiliU2FjcnVtIGNvbnZpdml1bSluleZvcml1hcyBIIjNvbnRl7pkb3MgZGEgY2VpYSBkbyByZWkgZ-GUgUG9ydHVnYWwgLi4uljt9>>

MxMjMi02k6MTtz0jcw0iliU2FjcnVtIGNvbnZpdml1bSlulEZvcm1heyBllGNvbnRlw7pkb3MgZGE-gY2VpYSBkbyByZWkgZGUgUG9ydHVnYWwgLi4uljt9> Acesso em 25 abr. 2011.

- 9 “Les plats sont alors apportés au fur et à mesure du service à table et sont présentés à chaque invité individuellement.” *L’art de la table du moyen age à nos jours. L’Art de la Table: dossier enseignants.* Pau: Musée National du Château de Pau, p.9. Disponível em: <http://crdp.acbordeaux.fr/cddp64/chateau/Valises_P%E9dagogiques/Arts%20de%20la%20table.pdf> Acesso em 25 abr. 2011.
- 10 “Tous les mets son préalablement découpés en cuisine et son apportés chaud pour être servis immédiatement. Afin d’éviter qu’ils ne refroidissent, il faut les couvrir avec des cloches...”. *A la table d’Eugenie: le service de la bouche dans les palais impériaux, 2009-2010, Compiègne. Dossier Pédagogique. Compiègne: Musées et Domaine Nationaux du Palais de Compiègne, 2009, p. 5.* Disponível em: <http://crdp.acamiens.fr/cddpoise/projets_histoire/dossier_pedagogique_a_la_table_d_eugenie.pdf> Acesso em: 24 abr. 2011.
- 11 Tipologias essas criadas pelo autor a partir da observação geral e levantamentos quantitativos e de procedência do acervo.
- 12 Informação obtida através da observação geral e levantamento de procedência do acervo.
- 13 Cf. DUBAY, D. (ed.). *Collecting Hand Painted Limoges Porcelain.* Atglen: Schiffer Publishing Ltd., 2004, p. 193.
- 14 O referido aparelho particular de Deodoro da Fonseca apresenta formato e alguns elementos decorativos no que tange à forma dos pratos e baixelas bastante semelhantes às peças do serviço em porcelana oficial azul e branco também citado. Ambos foram fabricados pela Haviland & Company.
- 15 informação contida nas fichas de inventário do acervo.
- 16 Identificação de autoria e datação feitas através do site <http://www.925-1000.com/French_makers_A.html> Acesso em 8 jun. 2009.
- 17 O faqueiro particular de Manuel Vitorino Pereira apresenta a mesma marcação dos talheres de um dos serviços da Presidência da República. Ambos foram identificados como sendo de autoria do prateiro Alphonse Debain, sendo a identificação e a datação possível através do site: <http://www.925-1000.com/French_makers_A.html> Acesso em 8 jun. 2009.

Museu de Arqueologia de Itaipu: mediação de conflitos para o equilíbrio social e ambiental

Maria De Simone Ferreira*

RESUMO**Museu de Arqueologia de Itaipu: mediação de conflitos para o equilíbrio social e ambiental**

O artigo tem por objetivo discutir o tema “Museus para harmonia social”, proposto para o X Seminário Permanente do MHN, investigando se a prática dos museus, quase três décadas após a Declaração de Quebec (1984), realmente se destinou a ações que visassem ao desenvolvimento das populações. Para tanto, a análise central recairá sobre o caso do Museu de Arqueologia de Itaipu (MAI), a partir do enfoque sobre o histórico de envolvimento da comunidade local com o museu. O enfraquecimento da relação museu/comunidade, a degradação ambiental de Itaipu, a redefinição das identidades dos habitantes da região e a reflexão sobre a inserção do MAI nesse território pautam as discussões deste artigo que, em última análise, trata do Programa de Educação Ambiental do MAI como estratégia para a reaproximação e a promoção do diálogo entre pescadores, estudantes e museu pelo viés do patrimônio cultural e ambiental.

PALAVRAS-CHAVE

Museu de Arqueologia de Itaipu; Declaração de Quebec; Educação Ambiental; Território; Patrimônio.

ABSTRACT*Itaipu Archeology Museum: mediation of conflicts for social and environmental balance*

The aim of this paper is to discuss the theme ‘Museums for social harmony’ adopted by the X Permanent Seminar of MHN, by investigating if the practice in museums, almost three decades after the Declaration of Quebec (1984), has actually been concerned with actions aiming the development of the populations. The central analysis is focused on the case of the Itaipu Archaeology Museum (MAI), and looks at the history of involvement of the local community with the museum. The weakening of the museum/community relationship, the environmental decay of Itaipu, the redefinition of identities of the local inhabitants, and reflection on the presence of MAI in that region guide the discussions in this paper which also deals with MAI’s Environmental Education Program as a strategy to strengthen ties and to encourage dialogue among fishermen, students, and the museum through cultural and environmental heritage.

KEYWORDS

Itaipu Archaeology Museum; Declaration of Quebec; Environmental Education; Territory; Heritage

Uma proposta para reflexão

O tema “Museus para harmonia social” adotado para o X Seminário Permanente do Museu Histórico Nacional (MHN) seguiu as orientações do Conselho Internacional de Museus (ICOM) e, conseqüentemente, do próprio Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) para a promoção de discussões em torno deste tema central, tendo como palco das reflexões o museu e o papel que desempenha na sociedade.

A carta convite para o evento indicou o ponto de partida para os debates que se seguiriam acerca de tema tão abrangente; a Declaração de Quebec (1984) é citada como um marco para a afirmação do Movimento Internacional para a Nova Museologia (MINOM) e de suas propostas para a Museologia e as práticas em museu. Este documento reforça a necessidade de ruptura da Museologia com paradigmas passados quanto à forma de se pensar o museu, ampliando-a para uma aproximação junto à sociedade no sentido de buscar soluções para os problemas que afligem as populações das comunidades onde os museus estão inseridos.

A Declaração de Quebec propõe que a Museologia exceda aquelas funções tradicionais atribuídas aos museus de preservação, pesquisa e comunicação, para agregar práticas mais vastas que, de fato, impliquem mudanças no campo social, em que a ação museológica extrapole muros institucionais para se integrar ao meio humano e físico:

* Técnica em Museologia do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) desde 2006. Mestre em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Graduada, em 2005, em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), tendo ingressado no mesmo ano no Programa de Especialização em Patrimônio do IPHAN e da UNESCO. Atualmente dirige o Museu de Arqueologia de Itaipu – MAI/IBRAM/MinC.

A nova museologia – ecomuseologia, museologia comunitária e todas as outras formas de museologia ativa – interessa-se em primeiro lugar pelo desenvolvimento das populações, refletindo os princípios motores da sua evolução ao mesmo tempo em que as associa aos projetos de futuro.¹

Se as propostas de Quebec, em 1984, enxergavam o museu como instrumento capaz de mudar a realidade social das comunidades em que se situavam, assim como locus de criação e perpetuação de anseios e identidades, muito se deveu à Declaração de Santiago de 1972, cujas recomendações giravam em torno do conceito que se desenhava de “museu integral”. Em Santiago, já se tornava patente a necessidade de um novo formato de museu que não se engessasse em modelos e práticas pretéritos que pouco tocavam a vida das pessoas. Os museus deveriam prezar pela interlocução com suas comunidades e com as questões centrais que conformavam a realidade do território que ocupavam e do qual faziam parte.²

Naquele momento, quase quarenta anos atrás, e ainda hoje tão atual, pensava-se que:

Os problemas colocados pelo progresso das sociedades no mundo contemporâneo devem ser pensados globalmente e resolvidos em seus múltiplos aspectos, que eles não podem ser resolvidos por uma única ciência ou por uma única disciplina; que a escolha das melhores soluções a serem adotadas, e sua aplicação, não devem ser apanágio de um grupo social, mas exigem ampla e consciente participação e pleno engajamento de todos os setores da sociedade.³

A interdisciplinaridade e a participação de uma coletividade para a discussão e a busca por soluções frente ao progresso que se impunha aceleradamente e que se manifestava de forma heterogênea pelo mundo, em particular na América Latina, eram apontadas como meios para lidar com uma realidade globalizante de mundo e modificadora de microrrealidades regionais.

Ao museu caberia a função de catalisar as ações locais frente aos desafios que se apresentavam a essas sociedades e a seu meio ambiente, expandindo

não só a função do museu, mas igualmente a noção de patrimônio, para uma compreensão mais integral do homem e sua relação com o ambiente.

A questão a ser pensada por este Seminário Permanente, décadas após as Declarações de Santiago e Quebec, é se aquilo que os documentos propunham como condição seminal para a existência futura dos museus – uma mudança na prática dessas instituições – se concretizou. Em outras palavras, se o teor dessas declarações realmente modificou, e como modificou, o *modus operandi* dos museus. De tal forma, resta a nós discutir sobre os fracassos e as superações de nossos museus enquanto agentes ativos no processo de construção de uma harmonia social e, ainda, sobre o papel que as instituições assumiram para si na contemporaneidade.

Museus entre harmonia social e conflitos: o MAI, a comunidade e o entorno

Uma vez lançado o questionamento desafiador acerca das práticas operacionalizadas por nossos museus, sob o enfoque das proposições da Declaração de Quebec, tomar-se-á o caso do Museu de Arqueologia de Itaipu (MAI) para analisar como este museu em específico tem lidado com essa questão, especialmente ao considerar-se as diretrizes da Política Nacional de Museus⁴ que norteiam as ações dos museus brasileiros em prol de uma mudança de perspectiva eficaz no que diz respeito à relação dos museus para com as comunidades de seu entorno. Refletir sobre tamanhas modificações conceituais, práticas e políticas no cotidiano do MAI obriga a repensar a história de criação deste museu.

O MAI localiza-se em Itaipu, bairro da Região Oceânica de Niterói, a poucos passos da praia de mesmo nome. O museu encontra-se incrustado em um território não muito extenso geograficamente, mas de uma gigantesca variedade ambiental e cultural. Ele está instalado nas ruínas do antigo recolhimento feminino de Santa Teresa, no sopé do Morro das Andorinhas – um anexo do Parque Estadual da Serra da Tiririca (PESET) –, rodeado pela Colônia de Pescadores Z-7, a cerca de 400 metros do sítio arqueológico Duna Grande, da Laguna de Itaipu e da aldeia Guarani Mbyá, de Camboinhas, e é vizinho à Igreja de São Sebastião de Itaipu, construída em 1716. As condições ambientais da região vêm permitindo há milênios sua ocupação e fazendo

da pesca não só fonte de subsistência, como também, até recentemente, a principal atividade econômica de Itaipu, uma prática que determinou de muitas maneiras o contorno das sucessivas culturas locais.

A construção do findado Recolhimento de Santa Teresa teve início em 1716, sendo concluída em 1764, ano em que entraram para o recolhimento as primeiras mulheres. A instituição tinha por objetivo afastar mulheres e meninas do convívio em sociedade, fosse por motivo de adultério, prostituição, gravidez pré-nupcial, orfandade, desprovimento circunstancial da proteção masculina ou, ainda, para retiro da vida secular e formação religiosa até o casamento.⁵

Para o Recolhimento de Santa Teresa mulheres foram encaminhadas até as primeiras décadas do século XIX, quando a já então empobrecida instituição entra em declínio e o prédio é abandonado, tendo início o processo de degradação física da construção.⁶ No início do século XX, as ruínas abandonadas começam a ser ocupadas por pescadores, que constroem pequenas habitações em seus antigos cômodos. Entretanto, esta ocupação das áreas internas não tardaria a deixar de ocorrer para passar a dar-se no entorno das ruínas.⁷

Nos anos de 1940, iniciam-se os estudos pela Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN) – atual IPHAN – para o tombamento daqueles remanescentes de prédio do Brasil Colônia, considerados relevantes tanto estética quanto historicamente. O tombamento se efetivaria em 8 de janeiro de 1955 com a inscrição do bem no Livro do Tombo das Belas Artes.⁸ A partir de então, os pescadores que, representados pela Colônia, já haviam-se manifestado a favor da preservação da antiga construção, começam a desocupar o interior das ruínas para que se iniciassem as obras de consolidação e restauração.

Durante os anos de 1960 e 70, o arquiteto do IPHAN Edgard Jacintho esteve à frente das obras do prédio recém-tombado, e é dele que parte a ideia de criação de um museu a ser abrigado naquele espaço, de forma a garantir a proteção das ruínas, dotando-as de uma função didático-científica. Jacintho propõe a Renato Socio, diretor do IPHAN à época, que fosse criado ali um museu de arqueologia, tendo em vista que a região de Itaipu era talhada de sítios arqueológicos, dentre os quais se destacavam os sítios Duna Grande e Sambaqui de Camboinhas.⁹

A proposta de Jacintho era inovadora para a época, pois vislumbrava um museu que se integraria ao território pontuado por sítios arqueológicos, e que seria palco para o desenvolvimento de atividades educativas. Renato Soeiro considerou, inclusive, instalar no futuro museu, em uma parceria com o Departamento de Antropologia da Universidade Federal Fluminense, um laboratório para pesquisa do material proveniente das escavações e coletas que seriam realizadas nos sítios por equipes interinstitucionais de professores, alunos e pesquisadores.¹⁰

O MAI é criado em 22 de março de 1973, e o projeto de Soeiro, entretanto, nunca saiu do papel. O núcleo inicial do acervo do museu foi a coleção de artefatos e restos de alimentação pré-históricos doada por Hildo de Mello Ribeiro, fiscal de pesca e morador de Itaipu, que, como amador, desempenhou atividade de arqueólogo por quase vinte anos, coletando nos sítios arqueológicos da região mais de mil itens, que foram transferidos ao MAI quando de sua criação. A dedicação voluntária de Hildo de Mello Ribeiro à proteção da integridade física dos sítios e das ruínas do Recolhimento de Santa Teresa lhe garantiu o reconhecimento e as credenciais por parte do IPHAN como arqueólogo amador.

Além da Coleção Hildo, compuseram o acervo do museu em seus primeiros anos de existência a Coleção de Blocos Testemunhos, oriunda da Pesquisa de Salvamento do Sambaqui de Camboinhas, coordenada pela professora Lina Kneip, do Museu Nacional, bem como uma canoa centenária de jequitibá doada pela comunidade de pescadores, que a utilizava como cocho para tingimento de suas redes de pesca.

Em 1982 é montada pela primeira vez a exposição de longa duração “Aspectos da pré-história do Rio de Janeiro na faixa litorânea compreendida entre Niterói e Cabo Frio”, concebida e organizada por uma equipe de especialistas variados do IPHAN, do Museu Nacional e do Instituto de Arqueologia Brasileira (IAB), e que tinha por finalidade apresentar as tipologias de sítios arqueológicos mais frequentes nessa extensão litorânea do Rio de Janeiro, o que necessariamente incluía os sítios arqueológicos de Itaipu.

No entanto, em uma análise mais aprofundada dos critérios e do partido museográfico adotados pela equipe para escrever o discurso da instituição, percebe-se um fato curioso, se não mesmo intencional, mas que se torna implícito ao longo da exposição ao observador mais atento.

Das 83 peças utilizadas para compor a narrativa museográfica, somente 10 pertencem ao acervo do MAI, todas as outras peças provêm do IAB e do Museu Nacional. Isso significa que, de um acervo de mais de mil peças, somente 1% foi selecionado da Coleção Hildo de Mello Ribeiro, constando essas peças das legendas como “Coleção didática/Sem referência”.¹¹

A questão emergente do discurso retratado pelo MAI por meio desta exposição, em exibição de 1982 a 2009, é, ao que silenciosamente parece indicar, a prevalência da voz dos especialistas da Academia às vozes das pessoas daquela comunidade, que tanto contribuíram para a preservação das ruínas e da memória dos antepassados sambaquieiros através da coleta e da salvaguarda dos vestígios arqueológicos dos sítios de Itaipu, ainda que de forma “amadora”.

A situação plantada por esta exposição, somada às dificuldades técnico-administrativas e financeiras que assombram as instituições públicas brasileiras, acabaram por forjar um museu diferente daquele idealizado, que existiria em relação direta e integradora com seu entorno. Ao contrário disso, o que se nota nestes quase 35 anos de história do museu é que sua criação parece ter contribuído mais para o afastamento do que para a aproximação da comunidade.

A prática do MAI ganhou outro contorno, diferente e distante do de sua comunidade por um lado, e sem qualquer ligação com a pretensão anterior de se tornar lócus de pesquisa científica por outro, posto nunca ter havido um arqueólogo no quadro técnico da instituição que pudesse levar adiante as pesquisas de escavação projetadas para acontecer na região. Em oposição a isso, todas as vezes que as pesquisas ocorreram em Itaipu, fossem no Sambaqui de Camboinhas (1979), nas ruínas do Recolhimento de Santa Teresa (1991) ou no sítio Duna Grande (2010), elas sempre aconteceram em caráter emergencial e de salvamento, e foram realizadas por equipes externas ao museu.¹²

Assim, o distanciamento da comunidade das atividades do MAI foi tornando-se evidente ao longo de sua existência. A dicotomia suscitada pela mostra “Aspectos da pré-história” entre aquilo que parte da comunidade e aquilo que é chancelado pela Academia não pode ser taxada como único elemento responsável pelo insucesso das relações sociais do museu, mas

provavelmente influiu no processo de perda da cumplicidade e identidade antes existentes entre moradores de Itaipu e aquelas ruínas centenárias.

Para além das situações diretamente geradas pelo próprio museu, a Região Oceânica como um todo vem sentindo o forte peso da degradação ambiental que assola a área desde os anos 70, seja pela invasão da pesca industrial, que desconfigura a prática de subsistência da pesca artesanal com o esgotamento dos recursos pesqueiros, ou pela ocupação residencial e comercial desenfreada e desordenada da região, que redesenhou de maneira radical a geografia local sem qualquer planejamento.

O legado deixado para a atualidade por essas intervenções drásticas constitui-se em problemas gravíssimos do ponto de vista dos recursos hídricos, das ocupações irregulares e da destruição de áreas de proteção ambiental e de sítios arqueológicos, do escoamento de esgoto nas Lagunas de Itaipu e Piratininga, e em praias oceânicas; além de caracterizar uma grande preocupação para os pescadores, uma vez que esses processos destrutivos os atingem diretamente:

O desaparecimento de inúmeras espécies de peixe se deu não somente pela sobrepesca, facilitada pela introdução de máquinas e técnicas cada vez mais predatórias [...], mas também pelos efeitos negativos da poluição proveniente dos dejetos urbanos que, em muitos casos, provocam a eutroficação (redução do teor de oxigênio) das águas. O desconhecimento desses processos complexos ou mesmo a indiferença quanto às suas consequências têm levado a verdadeiros desastres ecológicos. A captura indiscriminada e em larga escala, principalmente, vem ocasionando o desaparecimento de espécies inteiras de peixes.

Frente à descaracterização dos fazeres e da conformação ambiental da região, mais a modificação do território e o enfraquecimento da identidade associada aos grupamentos humanos locais e sua produção cultural, assim como o questionamento sobre os propósitos de um museu naquela localidade, o MAI propôs, como meta principal do Plano Museológico 2007-2010, a revisão de seu discurso museológico,

considerando os problemas que afetam a sociedade local e levando em conta sua missão institucional, naquele momento, recém-elaborada, de “promover a valorização da memória das ocupações pré-cabralinas e posteriores de Niterói, através da preservação, da pesquisa e da comunicação de seu acervo visando ao acesso irrestrito aos patrimônios cultural e natural”.¹⁴

Assim, o projeto de maior prioridade no Plano Museológico 2007-2010 era a criação e a montagem de uma nova exposição de longa duração que buscasse trazer para o âmbito da instituição a discussão sobre os desequilíbrios que vêm engendrando-se neste pequeno território de Itaipu entre homem e ambiente em tão curto espaço de tempo, no contexto de uma história de ocupação humana milenar, e que, dentro da lógica globalizante dos modelos econômicos hegemônicos, tem deixado como herança desigualdades sociais patentes na região.

A exposição “Percurso do Tempo – Revelando Itaipu” foi concebida de maneira a desfocar o olhar do aspecto ilustrativo e enciclopédico de apresentação das tipologias de sítios arqueológicos, encampando uma visada não definitiva e mais aberta ao fluxo das dinâmicas sociais sobre a ocupação humana ocorrida na região desde mais remotos tempos, há cerca de sete mil anos, até a realidade multifacetária do contexto socio-cultural atual.

Se a exposição “Percurso do Tempo” indica essa forma de olhar para as identidades locais, vista por outro ângulo, a abertura do museu para um diálogo eficaz com a comunidade não viria exatamente a se consolidar por meio dessa mostra, ainda que a comunidade se sinta representada neste pequeno fragmento de realidade que é a exposição através de seus objetos doados, da menção e da exposição das peças da controversa figura do Sr. Hildo, e também daquele antigo concho de tingimento de rede que simboliza um fazer póstumo dos pescadores.

Tocar o âmago das questões que preocupam e movem essa comunidade tem exigido do museu pensar sobre sua prática e sobre uma estratégia de ação que abranja a problemática do desenvolvimento sustentável nessa região, onde relações entre patrimônios ambiental e cultural andam tão alquebradas e identidades indefinidas, em um cenário de mudanças que se materializam na velocidade da luz.

Reconstrução das relações: o Programa de Educação Ambiental

Uma vez observada a fragilidade existente na relação museu / comunidade, em tudo que a instituição representa nessa região (antiga moradia de famílias de pescadores, o poder do Estado, segurança e proteção), e também na relação entre homem e ambiente em Itaipu, o desafio que se impôs, e tem direcionado os esforços do MAI, reside na seguinte pergunta: como o museu pode promover uma reaproximação com a comunidade de Itaipu?

A proposta para tentar solucionar este distanciamento criado nas últimas décadas entre aqueles que, à sua maneira, protegiam o patrimônio, e o museu, entendido como protetor oficial do patrimônio, foi a elaboração um Programa de Educação Ambiental para o MAI através do projeto de “Diagnóstico e Monitoramento da Saúde Lagunar e dos Recursos Pesqueiros de Itaipu”.¹⁵ Este projeto tem por finalidade trabalhar, a partir da comunidade pesqueira atual e dos estudantes da região, o passado histórico de Itaipu em seus milhares de anos, tratando da ocupação regional ao longo do tempo e da intervenção do homem neste ambiente, especialmente no que se refere ao uso dos recursos naturais para sua sobrevivência.

O projeto tenciona, ainda, estimular a discussão entre seus participantes acerca da problemática ambiental de Itaipu, sensibilizando os três vértices diretamente entrelaçados no Programa de Educação Ambiental (museu, pescadores e estudantes) para questões como a conservação dos recursos naturais e da biodiversidade, ao mesmo tempo em que seja fomentado o desenvolvimento socioeconômico local.

O conflito socioambiental em Itaipu diz respeito à exploração extrativista, seja do ponto de vista da pesca artesanal como da industrial, ao crescimento demográfico e aos problemas inerentes à ocupação desgovernada e, como resultado de tudo isso, à degradação dos ecossistemas de praia, laguna, mangue, banhado, restinga etc. de Itaipu:

Para o sucesso da conservação de ecossistemas periurbanos, atividades que envolvam a extração de recursos naturais devem ser monitoradas para permitir o uso sustentável e garantir a conservação não só das espécies exploradas, mas de todas as entidades biológicas

envolvidas neste processo. Dentre as estratégias de conservação a serem utilizadas em prol da qualidade de vida e da perpetuidade dos recursos naturais nestas áreas, a educação, com foco na mudança de comportamento, aparece como ação primordial, sem a qual a preservação da memória, do patrimônio cultural e dos recursos naturais para as gerações futuras pode estar comprometida.¹⁶

De forma mais específica, pode-se dizer que a ambição maior das práticas socioambientais propostas pelo projeto é realizar a união por meio do patrimônio, entendido aqui de forma integral, entre o museu, a comunidade de pescadores e os estudantes do bairro.

As seis oficinas do projeto devem acontecer por um período mínimo de seis meses, com um mesmo grupo de alunos, de maneira que se possa, através de relatórios, análises e observações, notar e mapear mudanças nos padrões de comportamento e no relacionamento dos participantes entre si e em relação ao ambiente natural. Os objetivos desse projeto são estimular o espírito investigativo dos estudantes, tendo como pano de fundo seus conhecimentos e costumes; produzir um diagnóstico preliminar dos atores envolvidos nos usos múltiplos dos ecossistemas locais e na cadeia exploratória do recurso pesqueiro em Itaipu; inventariar a biodiversidade e os recursos naturais explorados na Laguna de Itaipu e, por fim, criar um banco de dados sobre o recurso pesqueiro explorado na Praia de Itaipu.

Como parte do Programa de Educação Ambiental do MAI, o trabalho é capitaneado pelo museu, mas o projeto conta com uma rede de parceiros para sua execução: o PESET, os pesquisadores do Grupo de Estudos Interdisciplinares do Ambiente (GEIA/UERJ), a Colônia de Pescadores Z-7 e a Comunidade Tradicional do Morro das Andorinhas; sem deixar de considerar os elementos-chave do projeto: os estudantes do Colégio Municipal Marcos Waldemar, visto serem eles os orientadores, na prática, dos rumos de cada etapa do projeto.

O projeto desenvolve-se em alguns locais variados, mas todos em um raio de menos de 1 km do museu. A etapa preliminar ocorre na própria instituição de ensino, quando, em uma atividade rápida de diagnóstico, a equipe do museu trava seu primeiro contato com o grupo de alunos participantes e produz um breve levantamento sobre a intimidade ou o desconhecimento dos

alunos em relação aos ambientes que serão, nas etapas posteriores, pontos para o desenvolvimento das atividades.

Além desse rápido diagnóstico, os alunos são convocados a registrar as relações entre seus hábitos e os lugares que frequentam cotidianamente. Os primeiros resultados dessa percepção dos alunos sobre o contexto socioambiental local já apresenta alguns dados interessantes, que são apontados como aspectos positivos, como: a natureza, a região enquanto lugar de moradia, o colégio, o sistema urbanístico e o MAI; já o desmatamento e as queimadas, a sujeira, a poluição de lagunas e mangues, os animais fora de seus *habitats*, as construções irregulares, os engarrafamentos e a violência aparecem como aspectos negativos.

A primeira, a segunda e a terceira etapas do projeto acontecem no Morro das Andorinhas, parte da Unidade de Conservação Parque Estadual da Serra da Tiririca (PESET). Nessas etapas, os alunos devem fazer observações e o reconhecimento dos ecossistemas que consigam identificar do alto do Morro. Os estudantes são instigados a pensar e registrar graficamente as deslumbrantes paisagens que visualizam, não só como local de suas residências e de sua escola, mas inclusive como um território que vem sendo habitado há milhares de anos. Essa reflexão exige deles um exercício de imaginação, de recuo no tempo, para tentar retratar como, possivelmente, viveram e morreram aqueles antigos residentes de Itaipu. Ressalte-se que, dos desenhos de paisagem realizados, nove representaram os dias de hoje e dezoito voltaram-se para um registro imaginário da paisagem natural sem qualquer interferência humana.

Ainda nessas etapas, os alunos são apresentados aos moradores da Comunidade Tradicional do Morro das Andorinhas, cujas raízes genealógicas remontam ao século XIX. Para esses cidadãos do Andorinhas, as crianças preparam um roteiro de entrevista e o dirigem ao morador mais antigo, que já ultrapassa os 75 anos, e ao mais novo, que regula em idade com os alunos de 5^o ano que participam do projeto.

A quarta etapa ocorre no MAI, momento em que os alunos têm a oportunidade de visitar os ecossistemas e os atuais e os antigos logradouros dos homens que já viveram em Itaipu. Além de visitar a Laguna e a Praia de Itaipu, o manguezal, o sítio arqueológico Duna Grande, visualizar do outro lado do canal artificial de Itaipu a aldeia Guarani e caminhar pelas ruelas da Colônia de Pescadores, os alunos entram em contato, pela primeira vez, com as ruínas do Recolhimento de Santa Teresa, onde se encontra o MAI.

Por entre os pátios, que até o fim do projeto serão como uma extensão de suas casas, eles conhecem um pouco da intrigante vida das mulheres nos recolhimentos, e veem na exposição “Percurso do Tempo” os vestígios dos modos de vida de nossos antepassados.

A quinta etapa abre caminho para as oficinas da sexta etapa: nela os alunos são convidados a produzir um relatório fotográfico dos ecossistemas costeiros, aproximando-os de sua realidade e procurando salientar aspectos similares entre esses ecossistemas e a importância deles para a qualidade de vida, principalmente, da população local.

A sexta etapa propõe como atividade incursões a campo, ora na Laguna ora na Praia de Itaipu, visando a despertar e incentivar ações de iniciação científica por parte dos alunos na área de Ciências Naturais. Nesta etapa, os alunos realizam um levantamento de dados acerca da situação atual e sazonal dos recursos pesqueiros e da biodiversidade local através da biometria de espécimes coletados nas armadilhas criadas e posicionadas pelos próprios alunos.

É nesta etapa também que ocorre uma maior simbiose entre os alunos e os agentes sociais envolvidos nas atividades de pesca. Neste momento, alunos dirigem-se diretamente aos pescadores para perguntar sobre a forma de manusear instrumentos e animais como o siri, ou então, para decifrar o sexo dos animais. E assim, em uma troca contínua, permitida pela aproximação entre gerações e realidades distintas, opera-se, através de um patrimônio comum, um compartilhamento entre alunos, equipe do museu e pescadores, de conhecimento e responsabilidade para com a perpetuação dessas histórias e das diversas formas de vida.

Considerações sobre harmonia social e ambiental em Itaipu

Em mãos apenas os resultados preliminares desse projeto do Programa de Educação Ambiental do MAI, e a certeza de que aquilo que a princípio podia parecer desconhecido, na verdade é só mais uma face de nossa história na Terra para a qual ainda não havíamos despertado. Afinal, o que podem propor os museus para deflagrar uma mudança de comportamento nos indivíduos quanto à discussão ambiental?

Itaipu é marcada pela desmaterialização e desconfiguração da memória local, até o presente, sempre tão vinculada à relação homem e ambiente.

Uma relação de identidade em que o homem se enxergava como parte dos ciclos da natureza; o cenário atual, porém, é de dúvidas e busca por soluções para o reequilíbrio social e ambiental em uma região alterada pela degradação do meio ambiente e, a reboque, da dinâmica social local, que teve comprometido o modo de vida do pescador tradicional.

Ao MAI cabe repensar a história da instituição e a segregação involuntária que permitiu ocorrer durante sua existência, impulsionada, em paralelo, pela rapidez com que se povoou a Região Oceânica nos últimos quarenta anos. Conforme atestado em nossa missão institucional, a responsabilidade que se assenta sobre nós é para com a memória da ocupação humana da região e o patrimônio ambiental herdado das gerações anteriores e da Terra.

A proposta do Programa de Educação Ambiental é estimular a interação entre Unidade de Conservação, escola, comunidade, equipe e público do MAI para uma mudança na percepção e na concepção que, de uma perspectiva antropocêntrica imperante, se tem do ambiente natural, cultural e social em que vivemos. A educação ambiental trabalha e contribui para o “processo de experiências e de observações que conscientiza o indivíduo sobre sua responsabilidade para com este ambiente”.¹⁷ Ela almeja despertar os indivíduos para a necessidade de se buscar um caminho de equilíbrio entre os recursos que a natureza gera e providencia, e o uso que o homem faz deles.

O MAI reforçará em 2011 a consolidação do Programa de Educação Ambiental e dará continuidade ao projeto de “Diagnóstico e Monitoramento da Saúde Lagunar e dos Recursos Pesqueiros de Itaipu”. A expectativa é de poder melhor avaliar, do prisma da produção de conhecimento, o que realmente muda ou não para os participantes das oficinas de práticas socioambientais, uma vez superadas as dificuldades operacionais iniciais de implantação de um projeto.

No entanto, como resultado satisfatório extraído do primeiro grupo de trabalho do Programa de Educação Ambiental do MAI, pode-se constatar, pelos relatos dos alunos, a sensação de pertencimento ao espaço do museu e ao território do qual este faz parte. Isto, por si só, leva a crer que laços de identidade foram criados pelas oficinas do projeto. Resta saber quão fortes são esses laços para que não se deixem romper e ponham em perigo o que esta geração pretende legar para os indivíduos vindouros.

NOTAS

- 1 DECLARAÇÃO DE QUEBEC: Princípios de base de uma nova museologia 1984. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/342/251>> Acesso em: abril de 2011.
- 2 DECLARAÇÃO DE SANTIAGO 1972. Disponível em: <http://www.museologia-portugal.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3:declaracao-de-santiago-1972&catid=3:declaracao-de-santiago-do-chile-1072&Itemid=3> Acesso em: abril de 2011.
- 3 Id.
- 4 POLÍTICA NACIONAL DE MUSEUS: Memória e cidadania. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/sbm/downloads/Política_Nacional_de_%20Museus.pdf>. Acesso em: abril de 2011.
- 5 Cf. ALGRANTI, L. M. *Honradas e devotas*: mulheres da colônia: condição feminina nos conventos e recolhimentos do Sudeste do Brasil, 1750-1822. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- 6 CARTAS DE VISITAS PASTORAIS À FREGUESIA DE ITAIPU, 1811 e 1812. Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro.
- 7 MAI. Plano Museológico 2007-2010. Niterói: 2007.
- 8 Processo de Tombamento do Recolhimento de Santa Teresa (nº 365-T-46). Rio de Janeiro: IPHAN, 1955.
- 9 MAI. Plano Museológico 2007-2010. Niterói: 2007. No momento das incursões de Jacintho à região, ainda não havia sido identificado o sítio arqueológico Duna Pequena, o que só veio a acontecer em 1979 por ocasião da Pesquisa de Salvamento do Sambaqui de Cambóinhas, coordenada pela professora Lina Kneip, do Museu Nacional/UFRJ. O sítio Duna Pequena encontra-se destruído, atualmente. A esse respeito ver KNEIP, L. M. *Pesquisas de salvamento em Itaipu – Niterói/RJ*. Rio de Janeiro: Gráfica Luna, 1979.
- 10 Minuta de Cooperação Técnica entre o IPHAN e a UFF. Pasta do *Museu de Arqueologia de Itaipu*. Sem data, Arquivo Noronha Santos/IPHAN.
- 11 FERREIRA, M. S. *Museu de Arqueologia de Itaipu: recompondo as camadas de um palácio arruinado*. 2007. Artigo submetido à análise para publicação na Revista Musas do IBRAM.
- 12 Instituições responsáveis pelas pesquisas nos sítios arqueológicos de Itaipu: Sambaqui de Cambóinhas – Museu Nacional (1979), Ruínas do Recolhimento de Santa Teresa – IPHAN (1991), Sítio Duna Grande – IPHAN e Museu Nacional (2010).
- 13 PEREIRA, L. F. *Revisitando Itaipu: um ensaio de antropologia visual*. LIMA, R. K. *Pescadores de Itaipu: meio ambiente, conflito e ritual no litoral do Estado do Rio de Janeiro*. Niterói: UFF, 1997. p. 308.
- 14 MAI. Plano Museológico 2007-2010. Niterói: 2007.
- 15 MAI. Projeto de diagnóstico e monitoramento da saúde lagunar e dos recursos pesqueiros de Itaipu. Niterói: 2010.
- 16 Ibid. p. 3.
- 17 SCHEINER, T. Educação ambiental. *Apostila Museologia 3: Museologia, sociedade, patrimônio e desenvolvimento sustentável*. Rio de Janeiro, 2001.

Entre tramas e costuras: a conservação preventiva na coleção de têxteis do Museu Histórico Nacional

Vera Lima*

RESUMO

Entre tramas e costuras: a conservação preventiva na coleção de têxteis do Museu Histórico Nacional

O texto apresenta a reserva técnica do MIIN, desde sua criação até a estruturação da reserva em duas, a RT1 e a RT2. Detalha-se o cuidado técnico do armazenamento da coleção de têxteis do Museu Histórico Nacional, com orientações de conservação preventiva, dando ênfase no tratamento e materiais adequados à conservação dos têxteis sob os cuidados do Museu Histórico Nacional.

PALAVRAS-CHAVE

Reserva técnica, têxteis, conservação preventiva, Museu Histórico Nacional.

ABSTRACT

Between plots and seams: the preventive conservation of textiles collection of Museu Histórico Nacional

This paper shows the Collection Storage of MIIN, since it's creation until it's division into two: the Collection Storage 1 and Collection Storage 2. The article shows how the collections are stored and describes the preventive conservation's orientations, emphasizing the materials necessary for the conservation of textiles collections.

KEYWORDS

Collection storage, textiles, preventive conservation, Museu Histórico Nacional.

[...] as fechaduras e as chaves que não fecham nem abrem porta alguma; as máquinas que não produzem nada; aos relógios de quem ninguém espera a hora exata. Ainda que na sua vida anterior tivessem um uso determinado, as peças de museu ou de coleção já não o têm. [...] Tudo se passa como se não houvesse outra finalidade do que acumular os objetos para os expor ao olhar.¹

Abrigar objetos em um museu é uma forma de preservá-los. Na verdade, muitos só sobreviveram por estarem guardados neles. Entretanto, após se tornarem parte de um acervo museológico, nem todos têm a mesma possibilidade de resistir à ação do tempo, pois se alguns são feitos de materiais bastante duráveis, outros são compostos por materiais sujeitos a uma rápida deterioração.

Quando artefatos chegam a um museu, transformam-se em objetos museológicos, pois, ao serem retirados de seus contextos, perdem sua primeira utilidade, adquirindo outras funções, trazidas no tempo presente à memória dos visitantes. Passam, então, a ser referência de uma época e de um estilo, revelando, com suas formas e materiais utilizados, as possíveis influências do meio no qual se originaram.

Considerados objetos patrimoniais, sua perenidade tem sido uma das grandes preocupações da sociedade moderna e o maior desafio é tomar medidas sérias quanto à sua segurança e preservação, com ações específicas quanto à sua integri-

* Museóloga, chefe do departamento de acervo do MHN e curadora da coleção de têxteis do MHN.

dade. Para objetivar e confirmar a escolha do tema escolhido para a realização deste trabalho, isto é, a conservação preventiva da coleção têxtil em geral, é necessário proceder primeiro a uma exposição, embora sucinta, de como é a reserva técnica do MHN, onde todos os materiais têxteis se encontram acondicionados.

A reserva técnica do Museu Histórico Nacional

A reserva técnica é um dos itens prioritários na política de conservação e difusão da informação de um museu. É um espaço que tem a função primordial de armazenagem de todo o acervo não exposto, com os devidos cuidados especiais para a sua conservação e segurança, independentemente de sua categoria e tipo de material. Uma característica da reserva técnica do Museu Histórico Nacional foi de sempre, desde a sua criação, receber pesquisadores previamente agendados, uma vez que esse acesso de pessoas que não integravam o corpo técnico da instituição era, geralmente, vedado.

Foi inaugurada em 4 de abril de 1984. Na época, o museu fazia parte da Fundação Nacional Pró-Memória, Ministério da Educação e Cultura, criada por Aloísio Magalhães em 1979, tendo como objetivo a restauração e revitalização dos bens patrimoniais do país. Assim, o MHN beneficiava-se de todas as suas renovações.

Ocupava a direção geral o professor Gerardo Britto Raposo da Câmara, e o dr. Glauco Campello estava à frente da 6ª DR/ SPHAN. De acordo com o processo de obras nº488/83, o engenheiro Carlos Lafayette Barcellos estava responsável pelas obras de aparelhamento e instalações das salas da reserva técnica do MHN. Foi a realização de uma grande etapa no maior museu de História do país, lançando-o como o primeiro a possuir um espaço destinado à armazenagem de todo o acervo museológico em condições adequadas, visando sua conservação e segurança. Pesquisando antigos relatórios mensais datados de 1982, podemos verificar que já existiam ações para o processamento técnico do acervo histórico e/ou artístico para sistematização e armazenamento em reservas técnicas. Com certeza, já era um pensamento voltado para um armazenamento futuro, mais adequado, num espaço único, sistematizado, em vez dos antigos depósitos onde até então eram guardadas todas as peças que não faziam parte do circuito expositivo, sem qualquer metodologia. O projeto sempre esteve sob a chancela do diretor-geral e da

equipe técnica do Museu. No término de suas obras de implementação, já em outubro de 1983, o museólogo Jorge Cordeiro de Melo tornou-se o responsável pela reserva técnica e sua organização interna até 2011.

A escolha para sua instalação, a partir de estudos criteriosos, recaiu onde funcionara anteriormente o antigo Curso de Museus. Neste local, após uma análise climatológica em todo o museu, estavam reunidas as condições técnicas ideais para a conservação, permitindo a aferição da temperatura e da umidade, e o controle das oscilações bruscas que prejudicam os acervos em geral, no momento em que, constituída por paredes com um metro de espessura, com poucas aberturas, assegurava uma menor interferência do ambiente externo; pela maior facilidade de acesso às obras de grande porte devido a estar localizada no andar térreo, assim como o pé direito alto. O aproveitamento total do espaço e a escolha dos equipamentos para a armazenagem, produzidos especialmente de ferro com proteção antiferrugem (acabamento em óxido de ferro e esmalte sintético), foram confeccionados especialmente por uma empresa de São Paulo, a *Bernardini S.A Indústria e Comércio*, atendendo às especificações dos nossos técnicos. Significaram um importante item para o acondicionamento geral do acervo, no momento em que, duráveis e resistentes, são imunes à contaminação de cupins. Uma pequena sala de apoio, na entrada da reserva técnica, também foi construída para a higienização de todas as peças que “entravam”, provenientes dos depósitos em que se encontravam ou de exposições. Um estudo bastante criterioso foi realizado para a destinação de cada espaço interno, com a aplicação de uma metodologia adequada e eficiente para o armazenamento, separando objetos compostos por materiais orgânicos, de origem animal ou vegetal, dos objetos inorgânicos. Em 1985, sob a direção de Solange Sampaio Godoy, tivemos o início do processo de revitalização do MHN, o que muito privilegiou a ampliação da Reserva Técnica, que passou de 488 m² para 864,68 m², possibilitando um melhor armazenamento do mobiliário, áreas adequadas para embalagem e outras melhorias.

Entre 2000 e 2001, com o apoio da VITAE - Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social, pelo empenho de sua responsável, a senhora Gina Machado, a reserva técnica pôde aprimorar seus espaços com a aquisição de um mezanino com trinta metros quadrados, destinado à coleção de armário, de cinquenta metros lineares de trainéis fixos para utilização diversa, e de mobiliário de escritório que funcionava no espaço anterior à entrada da porta principal.

De 2002 a 2006, já na gestão da diretora Vera Lúcia Bottrel Tostes, o Museu passou por um período de grandes obras para a reformulação estrutural do prédio – incluindo o espaço onde a reserva técnica está inserida, principalmente na parte central dos arcos das paredes externas, voltadas para o Pátio Gustavo Barroso, ao ar livre.

Estas paredes foram substituídas por vidros temperados com 10 mm de espessura, revestidos com uma película especial para redução de UV e vedadas com material siliconado. São protegidas por grandes telas solares na cor prata, que também garantem uma redução de 90% de UV e externamente, sob toldos de policarbonato na cor bronze, em toda sua extensão.

Outra grande mudança foi quanto ao espaço físico, pois, com uma política de aquisição eficiente e credibilidade da instituição, um grande número de peças foi doado, tornando a RT1 pequena pelo volume de acervo.

Organização de espaço

A partir das obras estruturais no MHN, o espaço da reserva técnica foi alterado, recebendo uma nova divisão, constituída por dois núcleos:

- a) A RT1, com 800 m², compreendendo um grande mezanino central, uma área para a armaria e outra isolada para a Pinacoteca. Destina-se ao acondicionamento do acervo orgânico e inorgânico;
- b) A RT2, com 500 m², destina-se ao acondicionamento de todo o mobiliário.

O acervo geral da Reserva Técnica

Armazena cerca de vinte mil objetos, datados dos séculos XVI ao XXI, abrangendo uma grande diversidade de materiais, tais como a madeira, o metal, o marfim, o vidro, o mármore, o couro, a porcelana e o gesso, num volume considerável de peças de valor cultural e artístico inestimável, como também óleos sobre tela e/ou madeira, joalheria, cestaria, esculturas, brinquedos, armaria e, naturalmente, os têxteis.

Todos estes objetos estão acondicionados nas duas reservas técnicas do MHN, a RT1 e a RT2, destinadas à guarda correta do acervo museológico que não estiver em exposição, ou em trânsito, tendo em vista os vários aspectos relativos à armazenagem e à salvaguarda desses bens.

Equipamento de armazenagem

É constituído por dois conjuntos de trainéis móveis, com dez lâminas cada, suspensos a uma distância de 28 cm do solo para evitar a umidade, utilizáveis em ambos os lados para o armazenamento da pintura; vários trainéis fixos presos às paredes para melhor aproveitamento do espaço, destinados ao acondicionamento de placas, espelhos e telas; mapotecas do tipo convencional; rolos para acondicionamento de materiais têxteis de grande porte e que devam somente ser enrolados; prateleiras junto às paredes para suporte de peças maiores; porta-arms e cento e quarenta e quatro armários dispostos em dois níveis. Os do nível inferior acondicionam diversos objetos, agrupados segundo o tipo de material; e os do nível superior acomodam, exclusivamente, indumentária e acessórios.

Conservação em geral

Devido ao alto custo de instalação e de manutenção, optou-se por um controle climático sem o uso de ar condicionado. Algumas soluções menos dispendiosas vêm alcançando um bom resultado, como o uso de ventiladores de teto ligados diariamente nas duas RTs; utilização de desumidificadores, aparelhos para remover a umidade do ar, acionados sempre que os termohigrógrafos registram a umidade e a temperatura do ar, quando este apresenta um aumento excessivo de UR.

A umidade é o fator ambiental que tem a maior incidência prejudicial produzida nos têxteis. A temperatura está intimamente ligada à umidade relativa do ar. Com baixas temperaturas, sobe a umidade relativa e vice-versa. A oscilação de temperatura produz flutuações na umidade relativa, com a conseqüente deterioração dos objetos. Estas mudanças provocam alterações sérias nas fibras e que podem provocar rasgos e rompimentos. A umidade relativa acelera a deterioração química e biológica do material têxtil, além do que, favorece o desenvolvimento de microorganismos. As fibras têxteis que se encontram em baixos níveis de umidade por longos tempos sofrem o perigo de ressecamento e se tornam quebradiças.

A iluminação é fornecida por conjuntos de 40 W e 54 RS, e, na pintura, quatro conjuntos em duas seções do tipo RS 27 - TL de 40 W, em função de sua baixa emissão de UV, com 159 lux.

A limpeza geral do piso de borracha antiderrapante em todas as áreas é permanente, com pouco trânsito dentro das instalações, assim como aberturas nas reservas que impedem a entrada de poeira.

Segurança

a) Contra roubo

Todos os armários possuem chaves individuais, que são diariamente recolhidas aos claviculários e identificadas por um código alfanumérico.

Há sensores de presença em todas as portas; nas janelas permanentemente gradeadas e fechadas; e em outros locais estratégicos dentro dos espaços físicos da RTs, diretamente ligados à central da segurança do MHN. Sempre tivemos um tipo de controle, quanto à entrada de sacolas e bolsas, que eram guardadas logo na entrada da RT1, numa estante especial, antes de começar a visita dos pesquisadores, mas atualmente contamos com uma determinação mais rigorosa com regras de guarda de objetos pessoais que devem obrigatoriamente ser depositados logo na recepção do museu em espaços individuais fechados à chave. Existem também dois livros especiais com assinaturas, origem, tipo de pesquisa e tempo de visita, tanto para o pesquisador da própria instituição como para o pesquisador externo. Desta forma, tomamos conhecimento integral de todos os procedimentos que ocorrem dentro das reservas.

b) Contra incêndios

Há sensores de fumaça instalados em todas as áreas, assim como diferentes tipos de extintores de incêndio. Toda a equipe deve participar de treinamentos para o uso de cada aparelho e procedimentos adequados para a eficiência de sua utilização.

c) Contra o patrimônio

Há um controle de todos os objetos sob a guarda das RTs o em que há um controle de localização de todos os objetos museológicos. Utilizamos,

através do *Thesaurus para Acervos Museológicos*, um instrumento de controle da terminologia utilizada para designar os documentos/objetos criados pelo homem e existentes nos museus, em particular os de caráter histórico. Foi elaborado para atender, sobretudo, à recuperação de acervos museológicos, seja ela manual ou automatizada, procurando apresentar um sistema internacionalmente consistente para a classificação e denominação de artefatos. Contamos ainda com um sistema informatizado com fotografias e informações sobre materiais, técnicas, dimensões etc. A qualidade da informação evita consideravelmente seu manuseio e riscos de acidentes ou perdas. Outro item muito importante é a conservação preventiva, isto é, um conjunto de ações que contribuem para aumentar a expectativa de vida de um objeto no museu, seja em exibição ou em reserva técnica. Seu principal objetivo é controlar todos os fatores da deterioração das coleções através de determinadas medidas cabíveis de conservação, evitando, inclusive, a restauração, que é uma interferência drástica no objeto, embora muitíssimas vezes necessária. Isso acontece de acordo com o estado da peça, ou porque tenha no passado se deteriorado no próprio museu ao longo dos anos ou porque, pela sua extrema importância histórica, fosse, como ainda é hoje, aceito através de alguma doação, para completar lacunas na coleção.

O processo de conservação vai muito além de uma intervenção direta no objeto, englobando desde a guarda até a exposição, a maneira como a peça vai ser manuseada, os materiais utilizados, as condições ambientais dos locais de armazenamento e de que modo vai ser exposta, inclusive quando é emprestada para alguma outra instituição. Todos estes procedimentos interferem diretamente na preservação e durabilidade do acervo. *Nosso lema é preservar para que não precise restaurar.*

As pesquisas sobre a evolução das fibras têxteis apontam a lã como o mais antigo material têxtil produzido pelo homem, seguido do linho e depois do algodão. A tecelagem é considerada um grande marco e a história dessa evolução é uma importante fonte de conhecimento, pois acompanha com clareza a própria evolução da espécie humana e sua inclusão social.

A diversidade nas formas de elaboração e a natureza do material empregado na produção dos têxteis usados nas diferentes civilizações em todo o mundo, que em diferentes estágios misturou arte, costumes e tradições, situa o homem em seu tempo e espaço através dos séculos, constituindo signos cujo

desenvolvimento nos fazem a narrativa de sua história, da industrialização, da tecnologia de manufatura, da experimentação do uso da matéria prima. Dos naturais aos artificiais ou sintéticos que chegam até os dias atuais, com a tecnologia cada vez mais a seu serviço.

A coleção de têxteis do Museu Histórico Nacional

A coleção de têxteis do Museu Histórico Nacional é bem abrangente: bandeiras, lenços, colchas, toalhas, rendas, bordados, tapeçarias, luvas, sombrinhas, chapéus, sapatos e os vários tipos de indumentária: militar – das sobrecasacas e túnicas azul ferrete que vestiram muitos de nossos soldados na Guerra do Paraguai, doados nas primeiras décadas da formação do museu, aos atuais femininos que já fazem parte de nossas Forças Armadas; etnográfica ou folclórica – quando se destaca a coleção Sophia Jobim Magno de Carvalho, pioneira, criadora do primeiro museu de indumentária em sua casa, em Santa Teresa, doada ao MHN em 1968, com trajes de diversos países, que nos permite perceber que as formas vestimentares utilizadas pelos membros de um mesmo grupo social revelam suas relações com os diversos aspectos de sua cultura e tradições, numa profusão de cores típicas e materiais; indumentária civil – do Paço Imperial com bordaduras emblemáticas determinando nobres funções, incluindo a primeira peça doada ao Museu Histórico Nacional em 1922, que é a de um oficial do Paço, e as pertencentes a políticos, como togas e fardões; a indumentária do trabalho – com roupas relacionadas aos trabalhadores e suas atividades, sendo extremamente importantes tanto como forma de expressão e adaptação do homem às exigências do mundo moderno, como para a percepção de incontáveis simbolismos para aqueles que participam efetivamente da construção do país em todos os campos, do traje do gari ao de um tenor; os trajes e acessórios relacionados à moda infantil e da vida adulta – masculinos e femininos, do século XIX ao contemporâneo, que possuem vários discursos: ou dizem respeito à pessoa ou ao criador, ou ao tempo e o modo como foi utilizada. Enfim, todos os objetos que possuem o tecido na sua composição e/ou ornamentação, como no mobiliário e nas roupinhas das bonecas. Do final do século XVIII ao contemporâneo, de imperadores a trabalhadores, de ritos de passagem e tradições, de moda e modos de viver.

A conservação preventiva da coleção têxtil

Em 2004, um estágio no Museu do Traje de Lisboa possibilitou uma visita ao Museu do Traje de Madri, espaço museal de excelência, onde foram fornecidos os conhecimentos necessários para a aplicação da conservação preventiva têxtil, pela primeira vez. Ao voltar para o Brasil, foi dado início a um trabalho pioneiro, desenvolvido efetivamente até os dias atuais, facilitado pelo mobiliário da reserva técnica, pelos recursos da Associação dos Amigos do Museu Histórico Nacional para a compra dos materiais, e pela confiança e profissionalismo da diretora do MHN.

O objetivo de aplicação da conservação preventiva no Museu Histórico Nacional

A aplicação de um conjunto de estratégias sistemáticas organizadas para a preservação em toda a coleção têxtil e mediante elas alcançarem o melhor armazenamento do objeto para que não tenha que passar por algum tipo de tratamento futuro, tanto nas peças que estão em boas condições como nas outras que necessitam urgentemente de um melhor acondicionamento, para que não se percam.

Desta maneira a utilização dos métodos corretos de acondicionamento com materiais adequados e o estabelecimento de regras pré-fixadas de comportamento no manuseio do objeto, na marcação e nas formas de identificação quanto à sua forma e tipologia, estão sendo sempre estudados e revistos. A conservação de têxteis requer grande habilidade: o uso da matéria prima, da habilidade de integrar o conhecimento das ciências, tanto físicas como sociais, e a sensibilidade aos contextos históricos e culturais. Para isto é necessário que seja administrada como documento, dentro de uma metodologia rigorosa de pesquisa. A preservação engloba, de maneira mais ampla, todas as ações que beneficiam a manutenção do bem cultural, garantindo sua integridade. A conservação visa interromper os processos de deterioração, conferindo estabilidade à obra.

Procedimentos operacionais na conservação preventiva:

1. Armazenamento

- Verificação da tipologia – forma, textura, técnicas utilizadas na construção, peso e dimensões para controle da pressão e tensão, evitando o enfraquecimento das fibras e seu consequente rompimento;
- Avaliação criteriosa do estado de conservação – fator essencial para a escolha do tipo de armazenamento ou encaminhamento para restauração;
- Higienização ambiental periódica – para que a poeira, os poluentes atmosféricos ou a presença de insetos não venham causar qualquer tipo de dano;
- Controle climático e de iluminação – a variação destes índices está em torno de 23° de temperatura e entre 65 a 70% de UR. O controle climático se processa pela cobertura das peças com capas de 100% algodão cru lavado, sem goma, e também pelos próprios armários da Reserva Técnica, que evitam emissões diretas de luz artificial ou natural.

Materiais utilizados na conservação preventiva:

Nome comum: 100% Algodão cru, lavado, sem goma

Componente principal: Algodão

Utilidade: Capas, forro de cabides, rolos e recheios para suportes.

Nome comum: Cadarço 100% algodão cru

Componente principal: Algodão (ph 6,5 a 7)

Utilidade: Atar e marcar peças.

Nome Comum: Caneta Mícron

Componente principal: Pigmento livre de ácido (ph neutro)

Utilidade: Marcação do número personalizado de cada peça no cadarço.

Nome Comum: Algodão sintético (acrilon)
Componente principal: Poliéster
Utilidade: Recheios em geral e acolchoados de cabides, todos recobertos com o tecido de algodão.

Nome Comum: Papel Mistral Snow Acid Free
Componente principal: Celulose
Utilidade: Utilizado como revestimento e proteção em todas as gavetas das mapotecas, diretamente sobre o poliéster cristal. Impedirá o contato direto do objeto com o metal.

Nome Comum: Poliéster Cristal (semelhante ao Melinex)
Componente principal: tereftalato de polietileno
Utilidade: Usado diretamente sobre o metal dos armários, nas prateleiras, gavetas de mapotecas e nos rolos, sob o papel mistral snow acid free ou pelo 100% algodão cru, protegendo e evitando a oxidação do acervo.

Nome comum: Tybek
Componente principal: Polietileno
Utilidade: Tipo fita adesiva para embalagens e fecho de caixas planas.

Nome comum: Polionda
Componente principal: Polietileno expandido
Utilidade: Para embalagens e suporte de peças planas, pesadas ou de grandes dimensões, como vestidos ou bandeiras.

Nome comum: Ethafoam
Componente principal: Polietileno
Utilidade: Suportes para armazenamento de objetos. Ideal para criar bandejas com cavidades e para construir qualquer tipo de suporte.

Nome comum: Papel com ph neutro

Componente principal: Celulose

Utilidade: Utilizado como revestimento, proteção entre camadas têxteis, recheio de dobras em trajes.

Tipos de armazenagem que devem ser considerados

Com relação à armazenagem de coleções têxteis, há diferentes sistemas que devem ser observados, entre os quais estão a plana, a enrolada e a vertical.

Armazenagem plana

Os objetos têxteis como sedas, tecidos de ponto (tricô), roupas cortadas em viés e vestidos elaborados com pesadas ornamentações como pedrarias, sobre materiais finos e leves devem ser colocados sempre em um plano.

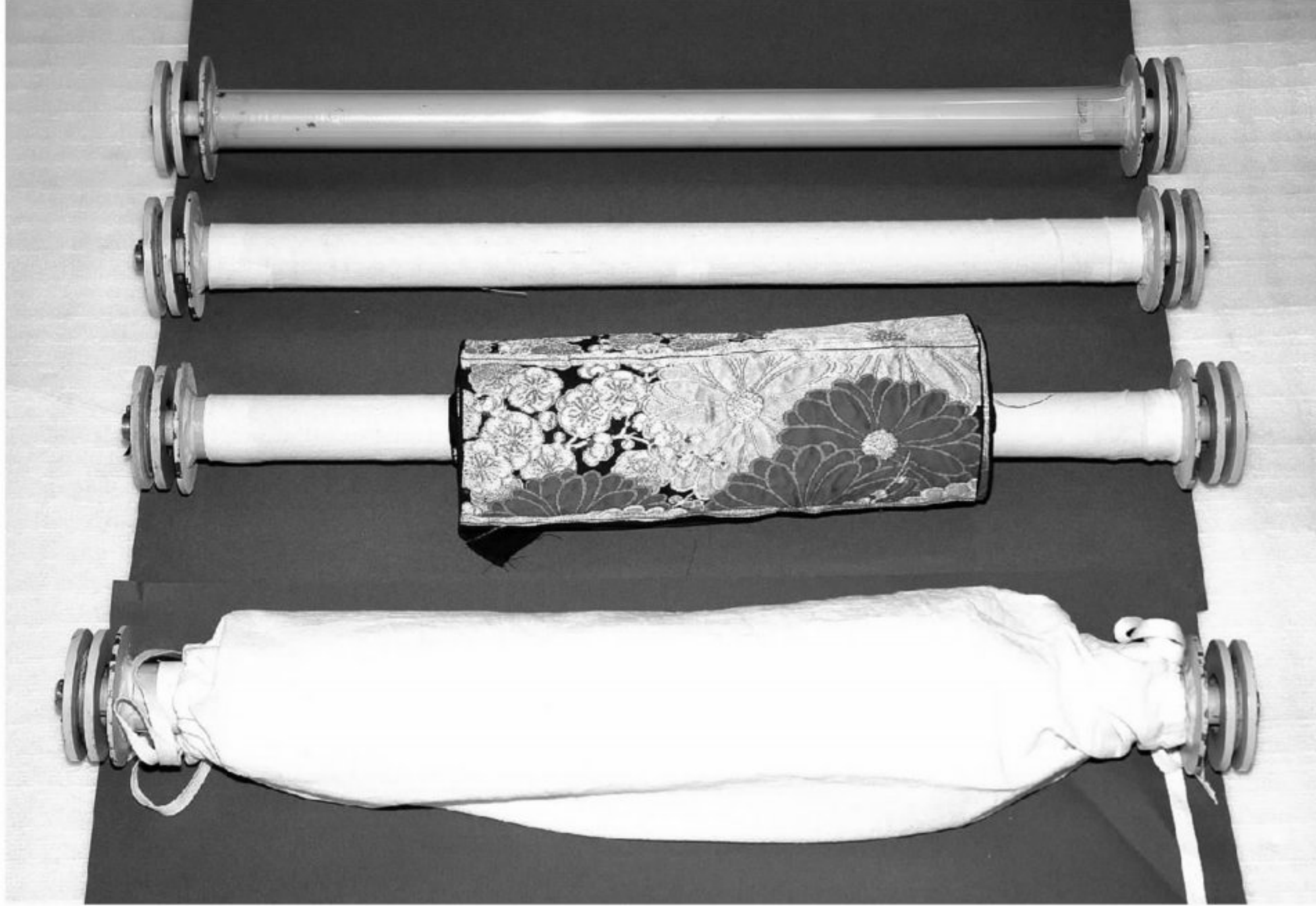
As pregas devem ser evitadas se os trajes forem guardados planos com papel de ph neutro entre elas, construindo uma espécie de recheio.

Para peças muito pesadas, deve-se fazer uma fôrma acolchoada (manta acrílica de acrílon revestida do mesmo 100% algodão cru, lavado, sem goma) para ser colocada no interior do objeto e desta maneira evitar os indesejáveis vincos que quebram as fibras do tecido.

Armazenagem em rolos

Os grandes têxteis planos e, especialmente, os de forma alongada como faixas, toalhas, mantas, tapeçarias, colchas, bandeiras, devem ser guardados enrolados, nunca dobrados. Os rolos devem ser mais longos que as peças e preparados antes de enrolar as peças, atendendo às especificações corretas como, por exemplo, primeiro devem ser envolvidos junto ao metal por uma camada de poliéster cristal fixada pela fita adesiva Tybeck e, após este procedimento, por uma faixa de 100% algodão cru, lavado, sem goma, costurado em toda a extensão e visível na parte exterior, para receber o objeto têxtil.

Os têxteis que são grossos ou têm uma textura em relevo, tais como veludos ou tapetes de tramas grossas, devem ser enrolados com o lado do avesso para fora entre folhas de papel de ph neutro e, por cima, o 100% algodão cru, lavado, sem goma, colocado como uma manta e amarrado nas extremidades com cadarço cru.



Procedimentos de armazenagem em rolos. Fotos: Vera Lima

Entre tramas e costuras: a conservação preventiva na coleção de têxteis do Museu Histórico Nacional

A armazenagem desta maneira os protege, mas dificulta vê-los. Portanto, devem ser identificados exteriormente com a inclusão do número de registro no cadarço marcado com a caneta apropriada para tecidos. Este procedimento facilita a identificação e evita o manuseio.

Armazenagem vertical

Capas para os trajes que podem ser pendurados. Os materiais adequados são o 100% algodão cru, lavado, sem goma, e o tule de poliéster ou nylon para fazer visores identificadores com o número da peça e pequeno bolso onde constará sua fotografia, facilitando a identificação. Todos os cabides são de plástico endurecido, recobertos e recheados com acrílon revestido do mesmo tipo de algodão utilizado em todos os procedimentos.

Os trajes mais pesados e volumosos requerem suportes especiais como, por exemplo, na parte interna das costuras das saias, costuradas com linha de seda, tiras longas de cadarço, que serão atadas nos cabides com a finalidade de diminuir o peso.



Armazenagem vertical com capas para trajes que podem ser pendurados. Foto: Vera Lima

Espécies de armazenamento

No nível superior do mezanino da RT1

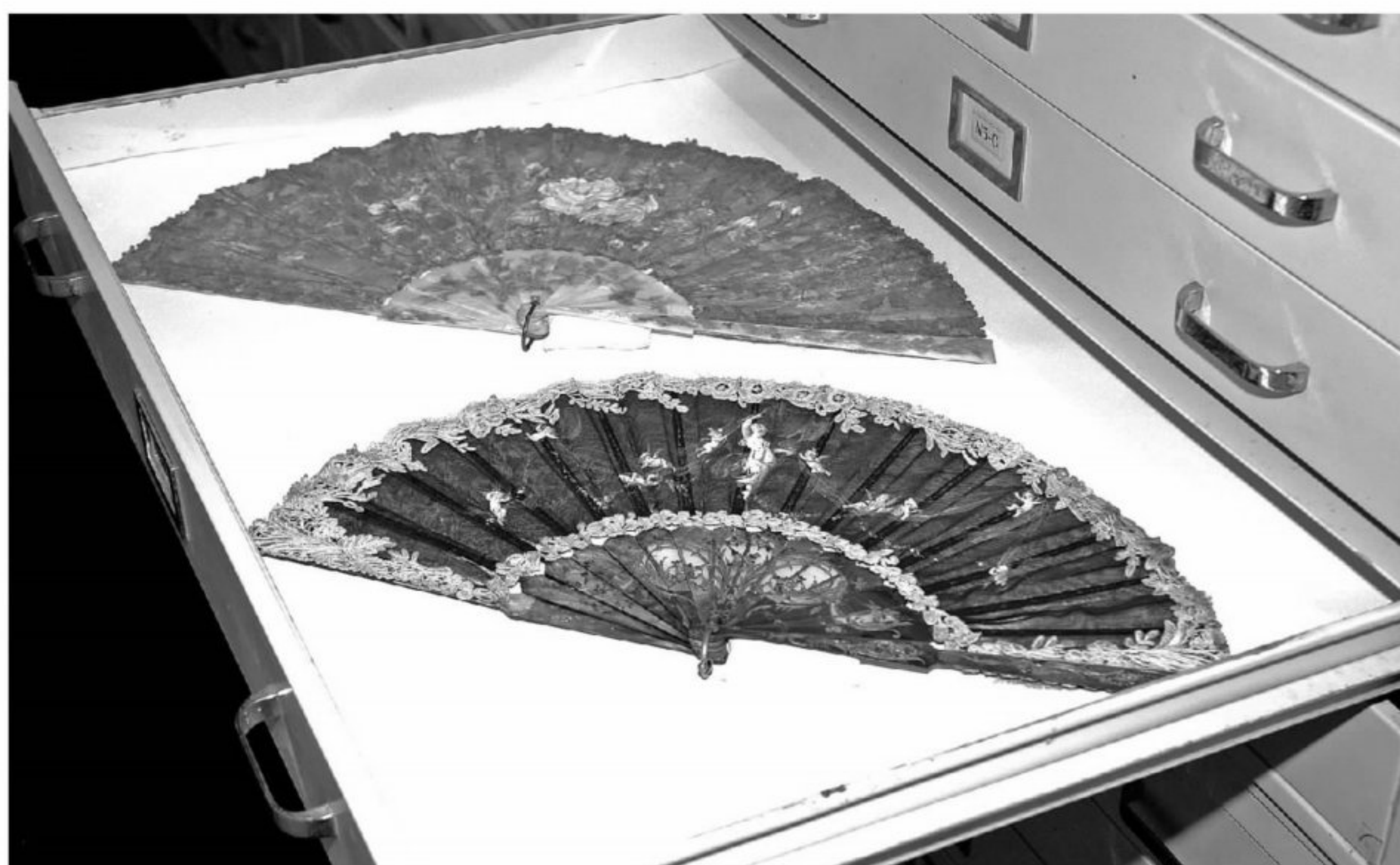
Nos armários fechados, com cabideiros e prateleiras reguláveis revestidas de melanina, cujas portas possuem frestas para facilitar a aeração do material orgânico. Esses armários são utilizados para guardar os trajes passíveis de serem pendurados, procurando ter o cuidado de manter um espaço vazio entre eles, a fim de evitar o atrito e respeitar seus comprimentos.

Como temos alguns armários com cabideiros, para trajes de menor comprimento, e prateleiras, os aproveitamos para o acondicionamento. Outros armários são constituídos somente de prateleiras, usadas para a armazenagem dos acessórios de indumentária classificáveis dentro de uma mesma tipologia, como bolsas, chapéus e sapatos.

No caso de peças mais frágeis, de grande extensão ou com menor dimensão, confeccionamos caixas especiais de polionda, de acordo com o tamanho da peça. Estas caixas com tampa são revestidas internamente com materiais de pH neutro, além de invólucros, tipo capas, de 100% algodão cru, lavado, sem goma, com o cuidado de usar um recheio de acrílico e algodão para não permitir vincos ou dobras.

No nível inferior da RT1

Nas mapotecas próprias para têxteis de pequenas dimensões, relacionados ou não ao traje, e para acondicionamento de outros tipos de acessórios de indumentária, como os diferentes tipos de leques, por exemplo, que no processo de armazenamento devem ser mantidos sempre abertos para não sofrerem qualquer tipo de perda nos materiais utilizados na sua composição. Em rolos de 3,60 cm de comprimento e 8,50 cm de diâmetro para o acondicionamento de têxteis.



Mapotecas com leques. Foto: Vera Lima

Cuidados Gerais

Os têxteis mais frágeis e os mais antigos são prioritários quanto ao seu acondicionamento dentro de caixas de polionda, de acordo com as respectivas dimensões. Devemos lembrar sempre que são materiais muito frágeis pela sua própria natureza. As localizações e as fotografias no banco de imagens das fichas catalográficas informatizadas devem ser respeitadas, assim como anotados quaisquer tipos de interferências que por acaso sofram ou tenham sofrido ao longo dos anos.



Caixa de polionda. Foto: Vera Lima

Conclusão

Os espaços museológicos têm sua devida significação, enquanto local de preservação da memória cultural, independentemente do tipo de acervo, local e contexto a que está submetido, ocupando uma posição importante nas questões relacionadas a cultura e patrimônio. Acredita-se que este deixou de ser apenas um lugar de contemplação para se tornar um espaço de interação de seus acervos com a comunidade, e esta, conseqüentemente, com o seu patrimônio, a sua identidade e a sua memória. É importante registrar que o estudo da conservação preventiva já é uma disciplina em várias universidades ligadas a museologia, arquitetura e belas-artes, e sua aplicação é uma preocupação recente, porém, adotada pela grande maioria dos museus

brasileiros e estrangeiros. A consciência de preservar e conservar acervos até já faz parte de temas para concursos oficiais do IBRAM.

O Museu Histórico Nacional, com uma política de aquisição eficiente, procura, através das doações, preencher lacunas e não multiplicar o acervo que já conta com mais de 4.000 peças têxteis ligadas ao cotidiano, do artesanal ao tecnológico. É um procedimento diferente do início da formação deste tipo de acervo, quando havia uma preocupação maior somente com o enaltecimento de figuras heroicas do passado. Uma correta política de conservação preventiva permite sua preservação em determinado local e período, possibilitando o estudo desses bens e de técnicas mais avançadas, seu valor e seu significado.

A história dos têxteis constrói um diálogo permanente com usos e costumes. Os tecidos guardam em si informações sobre todos os aspectos de sua elaboração. É justamente nessas informações que podemos entender que possui um sentido, representa um gosto específico de um determinado tempo e espaço, o que comprova a importância de conservá-los e preservá-los. Nosso objetivo é preservar para resguardar e difundir a memória coletiva no presente, projetando o futuro, reforçando sua identidade cultural e sua qualidade de vida.

NOTA

- 1 POMIAN, K. Coleção. *Enciclopédia Gineudí*. V.1, Memória-História. Lisboa: Imprensa Nacional, 1983. p.51.



Beco dos Tambores
Portaria do Museu Histórico Nacional, c. 1940

Este volume dos *Anais do Museu Histórico Nacional*, de número 43, foi composto e impresso na cidade do Rio de Janeiro, em dezembro de 2011, 511º do Descobrimento do Brasil, 189º da Independência, 122º da Proclamação da República, 89º da criação do Museu Histórico Nacional e 71º do lançamento do Volume 1 dos *Anais do Museu Histórico Nacional*.

ANAIIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL V. 43 2011

MUSEU
HISTÓRICO
NACIONAL

Sbm
sistema brasileiro de museus

ibram
instituto brasileiro de museus

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

MUSEU
HISTÓRICO
NACIONAL