

ISSN 1413-1803

MUSEU
HISTÓRICO
NACIONAL

Volume 46 2014

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

ANAIIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

HISTÓRIA, MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO

Edição alusiva ao 30^º aniversário da
Declaração de Quebec, Canadá.
(1984-2014)

Rio de Janeiro, v. 46, p. 1-283, 2014

PRESIDENTA DA REPÚBLICA
Dilma Roussef
MINISTÉRIO DA CULTURA
Ministro Juca Ferreira
INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS
Presidente Carlos Roberto Brandão
MUSEU HISTÓRICO NACIONAL
Diretora substituta Ruth Beatriz Silva Caldeira de Andrada

EDITORES

Aline Montenegro Magalhães

Rafael Zamorano Bezerra

EQUIPE EDITORIAL

Publicação: Becont | Produção de Conteúdo

Edição: Daniela Risson

Coordenação Editorial: Zanquiel Tortato

Copidescagem: Zanquiel Tortato

Revisão: Esther Arnold

Tradução/Versão: Fabrício Schweitzer, Nicolle Varella Felipe e Susana Martins Santos

Diagramação: Érika Souza

Tiragem: 1000 exemplares

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

M986

Catálogo na fonte: Biblioteca do Museu Histórico Nacional

Museu Histórico Nacional (Brasil)

Anais do Museu Histórico Nacional – Vol. 1 (1940) –

Rio de Janeiro: O Museu, 1940 –

v.l.: 23 cm

Anual.

Suspensa a partir do volume 28 (1975). Reiniciado em 1995 com o volume 27.

Bilingue (português/inglês) a partir do volume 46.

ISSN 1413-1800

1. Brasil-História, 2. Patrimônio Cultural, 3. Acervos museológicos, 4.

Museus.8.l. Título

CCO 088.0881

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Ruth Beatriz Silva Caldeira de Andrada 6

INTRODUCTION

Ruth Beatriz Silva Caldeira de Andrada 8

A AQUISIÇÃO DE OBJETOS COMO ESCRITA DE MEMÓRIA EM MUSEUS: UMA ANÁLISE DO
RELATÓRIO FINAL DA COMISSÃO INTERNA DE POLÍTICA DE AQUISIÇÃO DO MUSEU HISTÓRICO
NACIONAL (2013)

Maria De Simone Ferreira 11

ACQUISITION OF OBJECTS AS WRITING OF MEMORIES IN MUSEUMS: AN ANALYSIS OF THE
FINAL REPORT BY THE ACQUISITION POLICY INTERNAL COMMITTEE OF THE NATIONAL
HISTORY MUSEUM (2013)

Maria De Simone Ferreira 33

“A GRANDE CASA OFICIAL DA HISTÓRIA PÁTRIA”: O ARQUIVO NACIONAL E AS DISCUSSÕES
SOBRE UM MUSEU HISTÓRICO NACIONAL EM UM FOLHETO DE 1919

Mariana Simões Lourenço 53

“THE BIG OFFICIAL HOUSEHOLD OF THE NATION’S HISTORY”: BRAZILIAN NATIONAL
ARCHIVES AND DISCUSSIONS ON A NATIONAL HISTORY MUSEUM IN A 1919 BROCHURE

Mariana Simões Lourenço 73

CONSIDERAÇÕES SOBRE SISTEMAS DE CLIMATIZAÇÃO EMPREGADOS NO GERENCIAMENTO
AMBIENTAL DE COLEÇÕES, VISANDO SUA CONSERVAÇÃO PREVENTIVA

Willi de Barros Gonçalves; Luiz Antônio Cruz Souza 91

CONSIDERATIONS ON AIR CONDITIONING SYSTEMS USED IN ENVIRONMENTAL MANAGEMENT
OF COLLECTIONS, SEEKING THEIR PREVENTIVE CONSERVATION

Willi de Barros Gonçalves; Luiz Antônio Cruz Souza 109

ONDE DORMEM OS TIPOS POPULARES? (RECIFE, 1939-1943)

Dirceu Salviano Marques Marroquim 125

WHERE DO POPULAR PEOPLE SLEEP? (RECIFE, 1939-1943)

Dirceu Salviano Marques Marroquim 141

<p>ICONOGRAFIA E INVENÇÃO HISTÓRICA: A PROPÓSITO DO PROJETO NÃO EXECUTADO DE MONUMENTO AO ALMIRANTE BARROSO</p> <p>Renato Menezes Ramos</p>	155
<p>ICONOGRAPHY AND HISTORICAL INVENTION: ON THE NON-EXECUTED PROJECT OF MONUMENT TO ADMIRAL BARROSO</p> <p>Renato Menezes Ramos</p>	179
<p>“NO MELHOR PANO CAI A NÓDOA”: OS FALSOS ENSAIOS DO ESCUDO-OURO DE 1910 NA COLEÇÃO PORTUGUESA DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL E NAS COLEÇÕES DO BANCO ESPÍRITO SANTO E DA LUSITANIA SEGUROS</p> <p>António Forjaz Pacheco Trigueiros</p>	201
<p>“IN THE BEST CLOTH DROPS THE STAIN”: THE FAKE ESSAYS OF THE 1910 GOLD ESCUDO COIN IN THE PORTUGUESE COLLECTION OF THE NATIONAL HISTORY MUSEUM AND IN THE COLLECTIONS OF BANCO ESPÍRITO SANTO AND LUSITANIA SEGUROS</p> <p>António Forjaz Pacheco Trigueiros</p>	223
<p>O ENIGMA DA BELA ADORMECIDA: AS MARCAS DO TEMPO NA MUSEOLOGIA DE GUSTAVO BARROSO (1922-1959)</p> <p>Francisco Regis Lopes Ramos</p>	241
<p>SLEEPING BEAUTY ENIGMA: THE MARKS OF TIME ON THE MUSEOLOGY OF GUSTAVO BARROSO (1922-1959)</p> <p>Francisco Regis Lopes Ramos</p>	263

Apresentação

Ruth Beatriz Silva Caldeira de Andrada*

É com prazer que apresento o lançamento do volume 46, ano 2014, dos *Anais do Museu Histórico Nacional*. Desde a retomada da publicação em 1995, o MHN e seus técnicos sempre buscaram, a cada ano, melhorar os dispositivos de controle de qualidade científica, bem como o alcance dos artigos publicados no periódico. Nesse aspecto, ressaltam-se a implementação do *sistema de arbitragem por pares*, em 2008, e a digitalização e a disponibilização de todos os volumes dos *Anais do MHN* na Internet, por meio da base digital do Docpro (<http://www.docpro.com.br/mhn/bibliotecadigital.html>), que permite realizar buscas em arquivos PDFs pesquisáveis, o que aumenta significativamente a agilidade e qualidade das pesquisas, e a impressão de qualquer artigo ou volume inteiro. Agora em 2015, temos o orgulho de iniciar a série bilíngue, português e inglês, visando alcançar um público que não tem conhecimento da nossa língua pátria.

É notadamente sabida, a qualidade intelectual dos pesquisadores brasileiros na área da museologia, patrimônio e história, e os *Anais do MHN* sempre publicaram trabalhos de diferentes pesquisadores, desde alunos de graduação e pós-graduação até renomadas referências acadêmicas, como os professores Antônio Trigueiros, Manoel Salgado Guimarães, Celeste Zenha e Afonso Carlos Marques dos Santos. Sendo assim, disponibilizar e facilitar a publicação em língua inglesa dos trabalhos submetidos aos *Anais do Museu Histórico Nacional* é mais um passo em direção à excelência científica que tanto almejamos, uma vez que o conhecimento científico só se realiza plenamente ao possibilitar a construção de uma sociedade melhor, por intermédio de ampla divulgação e alcance.

Desejo sucesso a este novo formato dos *Anais do Museu Histórico Nacional* e uma boa leitura a todos!

* Diretora do Museu Histórico Nacional.

Introduction

Ruth Beatriz Silva Caldeira de Andrada*

I am pleased to announce the launch of the volume 46, year 2014, for National Historical Museum's Annals. Since the re-start of the publication in 1995, the MHN and their technicians worked hard each year to try and improve the scientific quality process control as well as the article's coverage levels. On the former, we highlight the implementation of the peer review system in 2008, the digitalization and also making available all the volumes of the National Historical Museum's Annals over the web through the digital Docpro base (<http://www.docpro.com.br/mhn/bibliotecadigital.html>), which allows for the search for PDF files which significantly improves the agility, quality of researches and the impression of articles including of whole volumes. Now in 2015, we are proud to begin the bilingual series, Portuguese and English, as an initiative to extend it to the international public.

It is notoriously known the amount of Brazilian intellectual researchers in the Museology, Patrimony and History fields, and the National Historical Museum's Annals always published their works, from graduation and post graduation students to renown academic references such as Saigado Guimarães, Celeste Zenha and Afonso Carlos Marques dos Santos. Therefore, to facilitate the publishing of works submitted to the National Historical Museum's Annals in English represents another step on the direction of the scientific excellence we work so much for, given that scientific knowledge is only fully achieved when it fosters the development of a better society, which happens when it is shared with a wider public.

We sincerely hope for the success of the new format for the National Historical Museum's Annals, wishing you a good read!

* Director of the National Historical Museum.

A aquisição de objetos
como escrita de memória
em museus: uma análise do
Relatório Final da Comissão
Interna de Política de
Aquisição do Museu Histórico
Nacional (2013)

Maria De Simone Ferreira*

Recebido em: 24/02/2014

Aprovado em: 03/07/2014

Resumo

O presente artigo tem por objetivo analisar o Relatório Final da Comissão de Política de Aquisição do Museu Histórico Nacional (2013), a partir da missão desta instituição em prol da preservação e da representação da memória da nação e do Estado brasileiros, compreendendo as práticas de aquisição de objetos, como uma escrita de memória em museus. A atual Política de Aquisição permite delimitar duas abordagens conceituais, adotadas pelo MHN, que serão aqui examinadas, para a aquisição de objetos: uma refere-se às práticas instauradas por Gustavo Barroso, fundador e diretor do MHN, que perduraram de 1922 até os anos 1970, a outra abordagem refere-se aos últimos quarenta anos, período em que, inclusive, se formalizaram as políticas de aquisição da instituição.

Palavras-chave

Política de aquisição. Museu Histórico Nacional. Memória. História. Objeto.

Abstract

This paper aims to analyze the Final Report of the Acquisition Policy of the National Historical Museum (2013), considering the institution's mission in preserving and representing the memory of the Brazilian nation and the Brazilian State, as well as considering the practices of acquiring objects as a way of writing memory in museums. The current Acquisition Policy allows to define two conceptual approaches adopted by the MHN for the acquisition of objects, and they will be examined here: one refers to the practices established by Gustavo Barroso, founder and director of the MHN, which endured from 1922 to the 1970's, the other approach refers to the last 40 years, when the Acquisition Policies of the institution were actually formalized.

Keywords

Acquisition Policy. the National Historical Museum. Memory. History. Object.

Em geral, o maior mal que aflige aos museus é a angústia de espaço, o que produz o acúmulo de objetos e conseqüente fadiga da visão dos visitantes. [...] Eis porque o problema do descongestionamento dos museus preocupa continuamente os técnicos do mundo inteiro. É opinião assentada pela maioria deles que somente convém expor o essencial, substituindo-se o antigo critério da acumulação pelo critério moderno da seleção.¹

O presente trabalho pretende analisar o Relatório Final da Comissão de Política de Aquisição do Museu Histórico Nacional (MHN), realizado em 2013, a partir da perspectiva de escrita de uma História do Tempo Presente, em um museu dedicado a representar a história nacional.

A atual política de aquisição foi construída com base em dois documentos de mesma natureza, formalizados anteriormente em 1992 e em 2006, mas que sempre mantiveram diálogo e estruturaram-se conforme a política de aquisição fundadora do MHN de 1922.

A atual política de aquisição do MHN possibilita delimitar duas principais abordagens conceituais da instituição em torno da aquisição de objetos ao longo de seus noventa anos, conforme sua missão em preservar e representar a memória da nação e do Estado brasileiros. Essas duas orientações serão analisadas naquilo que se contrapõem e em seus traços comuns, o que

* Doutoranda e mestre em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Museóloga responsável pela Reserva Técnica do Museu Histórico Nacional/Ibram/MinC desde 2012. Diretora do Museu de Arqueologia de Itaipu/Ibram/MinC de 2009 a 2012. mariadsferreira@gmail.com

permitirá compreender, em paralelo, quais memórias o Museu pretende perpetuar por meio dos objetos que adquire e que pretende expor a seu público.

Entretanto, um olhar atento, direcionado aos museus na contemporaneidade, permite-nos repensar algumas das relações dessa instituição com a memória que pretende construir, especialmente neste caso, em um museu da esfera pública federal. Para o sociólogo Maurice Halbwachs, a memória constitui-se enquanto construção coletiva de um determinado grupo, sendo a lembrança algo externo aos indivíduos, cujo acionamento se dá pelos ambientes sociais que se frequenta e que, para vir à tona, depende da posição e da relação que se mantém e se ocupa em um ou vários grupos.²

Para o autor, a memória individual e a memória coletiva estão interpenetradas, ainda que “a memória coletiva tire sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo”.³ Em outras palavras, a memória individual constrói-se sobre a base comum do pensamento coletivo, que, por sua vez, exerce extrema influência na definição dos quadros sociais da memória, compartilhados por um certo grupo, ou seja, de sistemas de valores, crenças e sentimentos partilhados por aqueles indivíduos. Halbwachs defende que a memória seria o elemento criador de identidade e de coesão social; os museus, assim encarados, seriam espaços aglutinadores e evocativos de suas memórias.

A questão que se coloca na atualidade, mais de sessenta anos após a primeira publicação de *A memória coletiva*, é de que essa memória, que estabeleceria elos identitários e homogêneos entre grupos de indivíduos em maior ou menor grau, já não opera mais. O cenário contemporâneo é marcado pela multiplicidade de memórias de grupos fragmentados dentro de uma coletividade mais ampla, como a nação, por exemplo, e que buscam e costumam encontrar nos museus, um espaço privilegiado para manifestar seu direito à memória. Na prática, isso ocorre, principalmente, por meio da incorporação ao acervo institucional de objetos provenientes desses grupos e da expectativa, sempre comum aos doadores, de seu uso em uma mostra museológica.

A análise da atual redação da política de aquisição do MHN abre uma importante discussão sobre a escrita da história em museus, no tempo em que se vive e explicita as dificuldades decorrentes de tal empreitada

[...] em uma época em que estão desaparecendo as maneiras alternativas de preservar o passado – tradição oral, memória familiar, tudo que depende da efetiva comunicação intergeracional em desintegração nas sociedades modernas. Em todo caso, a história de grandes coletividades, nacionais ou não, não se apoiou na memória popular, mas naquilo que os historiadores, cronistas ou antiquários escreveram sobre o passado, diretamente ou mediante livros escolares, naquilo que professores ensinaram a seus alunos a partir desses livros escolares, na forma como escritores de ficção, produtores de filmes ou programadores de televisão e vídeo transformaram seu material.⁴

As incertezas do período em curso são acompanhadas por demandas sociais plurais, não só de grupos da sociedade civil, mas especificamente no caso do MHN, por demandas geradas pelas próprias políticas públicas do campo da cultura, que vêm levando o Museu a uma reestruturação intensa e diversa conceitualmente de sua proposta inicial. Questões como o acervo que se pretende formar a partir de agora e em que medida ele difere daquelas primeiras coleções do Museu nos anos 1920 e 30 devem manter-se latentes nas tomadas de decisão da direção e dos profissionais do Museu, uma vez que recai sobre suas mãos, a responsabilidade de produzir ou não matéria-prima para a propaganda e a mitologia⁵, ou seja, a submissão constante do trabalho realizado à crítica é essencial para a escrita da história de grandes e pequenas coletividades, de forma, assim, a evitar um mau uso da história.⁶

Primeiro momento: por um culto heroico

As práticas de aquisição de acervo instauradas por Gustavo Barroso, fundador do MHN, em 1922, cujos métodos de coleta perduraram por quatro décadas na instituição, enfraquecendo-se nos anos 1970, ainda ecoam na atual política de aquisição do Museu. Embora nunca tenha existido uma política de aquisição de acervos propriamente dita, naquelas primeiras décadas de existência do MHN, o fato é que havia uma unidade de princípio conceitual para a formação do acervo, baseada nas proposições historiográficas formuladas pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB).⁷ É a estas práticas e técnicas fundadoras voltadas para os objetos tridimensionais do acervo do Museu, conforme pode se verificar adiante, que as políticas de

aquisição elaboradas pelo MHN, a partir de 1992, se referirão para propor “o princípio que orienta a busca e identificação de objetos passíveis de incorporação”⁸, o que, por sua vez, permite entrever as orientações conceituais que definem o discurso museológico da instituição e os critérios em que se sustentam para construir a memória nacional.

Como ponto de partida para nossas análises, em torno dos processos de aquisição e patrimonialização de acervo, bem como da escrita da história no MHN, Paul Ricoeur (2007), em *A memória, a história, o esquecimento*, contribui sobremaneira para a reflexão acerca da problemática da representação do passado por meio da *operação historiográfica*,⁹ por ele definida em suas fases documental, explicativa/compreensiva e representativa, e de sua relação intrínseca com a memória e o esquecimento.

Para Ricoeur, a relação entre história e memória acentua-se na fase representativa da *operação historiográfica*, já que nela configura-se o enigma da representação de algo decorrido anteriormente, portanto, não mais existente, inspirando dúvida sobre a fidelidade daquilo que se lê sobre o ausente. Se a memória resolve esta aporia, pelo ato de reconhecer na lembrança a coisa ausente, em história, a verdade pretendida quanto ao passado representado traduz-se em expressão literária, permeada de interpretações em seu processo tripartido de escrita. É exatamente esta função seletiva da narrativa que permitirá o abuso e a manipulação de estratégias de esquecimento ou de rememoração. Assim, o aspecto veritativo da representação historiadora calcar-se-ia em um pacto entre escritor e leitor para o reconhecimento do passado e, por conseguinte, para a possível formação de vínculo social e de identidades neste processo.

Destaque-se que a prática de escrita da história em museus ocorre por uma via muito peculiar de materialização do discurso, não só por meio de textos, mas essencialmente pela articulação destes com os objetos e o espaço arquitetônico destinados a dar corpo a essa linguagem típica de museu: suas exposições. Essas são o veículo comunicacional dos museus por excelência, e ambicionam não só dizer alguma coisa, mas de certa forma, estabelecer laços de identidade com aquele que percorre essa emaranhada composição ficcional, mas tão comprometida com a verdade do que expõe quanto qualquer outro texto histórico consolidado no formato de um livro.

Os critérios utilizados por Barroso e a equipe de técnicos do MHN, os chamados conservadores, para determinar a verdade de um objeto que pudesse vir a fazer parte do acervo do Museu, pautavam-se na antinomia da presença e da ausência de seu valor histórico, como defende José Neves Bittencourt.¹⁰ Para estes profissionais, preocupados com o *culto da saudade* e a monumentalização do Estado nacional, a identificação ou não de indícios que remontassem às figuras de destaque do país, assim como aos acontecimentos da história pátria, qualificaria os objetos como *históricos* ou *não-históricos*,¹¹ de forma que o aceite de incorporação de um objeto às coleções da instituição configuraria uma outorga privilegiada de autenticidade, a este objeto, por parte do Museu.

Os parâmetros para a definição da presença ou da ausência de valor histórico norteavam-se, segundo Bittencourt, por bases de ordenamento temporal, ou seja, se eram *antiguidades*; de origem do item, sua historicidade vinculada a algum fato ou vulto histórico; e, por fim, de identidade do doador, conforme a posição social e/ou econômica do possuidor do objeto no cenário brasileiro.¹² Os conservadores eram, assim, treinados para diferenciar, por meio de indícios materiais, um objeto histórico de um objeto não-histórico, o que, portanto, o qualificaria para ser ou não incorporado ao Museu.

O projeto primordial de memória do MHN era despertar, nos cidadãos, a paixão cívica, ao colocá-los em contato com as relíquias legadas pelo passado.¹³ Este projeto elitista de construção de uma memória nacional, orientada pela importância do papel do indivíduo na história, estruturou-se a partir de três matrizes conceituais, de acordo com a política de aquisição de 2013:

1- de um ponto de vista amplo, o Museu representava a história do Estado nacional brasileiro, instituição cuja função seria organizar a sociedade brasileira, dotada de historicidade própria;

2- a historicidade do Estado nacional corporificava-se em indivíduos destacados e em fatos históricos, dos quais eles tivessem não apenas participado, mas aos quais tivessem dado origem;

3- a dinâmica histórica do Estado nacional é apreensível através de documentos materiais, que testemunham sua existência no passado; a função do Museu é, neste sentido, recolher e preservar estes testemunhos do passado.¹⁴

Cumprir destacar dessas matrizes principais, o fato de que o povo não era contemplado diretamente pela política de acervo do Museu. Bittencourt analisa, por meio dos discursos expositivos e dos textos técnicos do MHN, “as relações do Estado com o povo, no que tange à ordem; e o lugar do povo no interior do Estado, no que tange a seu funcionamento”,¹⁵ e como essas relações estão embasadas na lógica antinômica de presença/ausência ou inclusão/exclusão do projeto barroscano. O povo, quando representado no Museu, conforme demonstra Bittencourt a partir de um estudo da conservadora Fortunée Levy sobre objetos oriundos das revoltas camponesas em Canudos, Contestado e Juazeiro, surge por intermédio de uma relação de desordem e violência; as massas populares integram o discurso institucional como a manifestação de uma ruptura da ordem, imediatamente seguida da reação do Estado a essas revoltas.¹⁶

A participação do povo no Estado, por seu turno, aparece como um objeto do Museu; no exemplo citado, os soldados vigoram como uma *massa amorfa*, ao passo em que os oficiais, em sua individualidade, merecem destaque, posto que são a expressão do Estado.¹⁷ Assim, todos aqueles feitos e fatos considerados fora da história, ou seja, não documentados, não deveriam ser legitimados pelo museu de história, já que fugiam ao rigor científico da prática de pesquisa institucional. A esse tipo de acervo *não-histórico* restava, no ver de Gustavo Barroso, integrar outro tipo de museu dedicado à cultura popular, aos estudos folclóricos e à memória dos povos, mas não um museu de história nacional.¹⁸ Barroso consolidava a separação de Estado e sociedade, por meio da chancela do MHN quanto ao estatuto histórico ou não-histórico do objeto a ser incorporado. Em uma sociedade hierarquizada, as exposições do Museu cumpriam a função de situar, nessa hierarquia, o lugar de cada cidadão no conjunto da ordem do Estado.¹⁹

A política de aquisição de 1992, cujo cerne teórico manteve-se no documento de 2013, indica, em diversos trechos do texto, um novo posicionamento a ser adotado pela instituição, em contraposição aos métodos anteriores de aquisição e legitimação dos objetos incorporados, como, por exemplo, “no Museu, esta relevância da atuação do indivíduo era justaposta aos ‘fatos históricos’, outro aspecto fundamental da historiografia positivista, cuja veracidade e alcance cabiam aos documentos delimitar”,²⁰ ou então, “na prática, o trabalho dos museus manteve-se, até quase os anos 80, aferrado

aos padrões legados pela ciência positivista que, 30 anos antes, já estavam ultrapassados”,²¹ justificando, por fim, a nova conduta:

Em primeiro lugar, procurou-se adotar matrizes conceituais mais modernas. A concepção positivista foi abandonada. A distribuição dos objetos, ilustrando períodos históricos rigidamente marcados foi substituída pela contextualização dos itens relativamente ao tema abordado pela exposição. Isto significa que cada exposição passou a consistir num discurso, no qual os objetos museológicos constituem unidades de sentido, articuladas por elementos como os textos e a própria museografia que, desde então, adquiriu grande importância no contexto particular do Museu Histórico Nacional.²²

Esses excertos instigam a pensar sobre o momento da escrita desse documento em 1992, no bojo da revitalização por que vinha passando o MHN desde os anos 1980, e a originalidade das questões nele propostas, quando a crítica dos *Annales* a uma forma de escrita *événementielle* encontra ressonância e penetra os meios acadêmicos e intelectuais brasileiros, passando a classificar como *positivista* tudo aquilo que fora escrito de forma distinta do que sua crítica preconizava.

Destaque-se que o paradigma barroceano, em si, tenha se caracterizado muito mais por uma articulação entre a tradição antiquária e um sentido romântico de escrita da história. O estudo de cultura material realizado no Museu voltava-se para a comprovação da história que se escrevia nas exposições e nos *Anais do Museu Histórico Nacional*, inculcando, nos objetos, a capacidade de falar por si mesmos, graças às origens de seu possuidor e a sua antiguidade. Esta história cientificista, que buscava a comprovação da *verdade* por intermédio dos objetos e do discurso produzido sobre eles pelos especialistas da casa, aproximava-se mais do rigor das ciências exatas do que da proposta filosófica comteana. A relação mais candente era a associação do estudo de cultura material à escrita da história nacional, com vistas à formação da coletividade da nação, utilizando-se para isso de procedimentos de análise muito peculiares que, assim, produziram um sentido de futuro, legando um ensinamento moral, para a comunidade nacional, a partir do passado.²³

O fato é que, inevitavelmente, em um cenário mundial transformado pela Segunda Guerra Mundial e bipartido pela Guerra Fria, mudanças conceituais, em certa medida, acabariam por ocorrer no campo dos museus e se espalhariam por suas atividades nas últimas décadas do século XX, acompanhando os questionamentos da sociedade em relação à desigualdade social, aos modelos econômicos em voga e às questões ambientais, e isso não poderia deixar de repercutir em um museu do porte do Museu Histórico Nacional.

Segundo momento: por uma moderna tradição

O segundo momento experimentado pelo MHN, quanto às orientações principais para a política de seleção e coleta de acervo, diz respeito aos últimos trinta anos e, mais particularmente, de 1992 adiante, com a formalização do documento da política de aquisição. Esta nova fase do Museu denota uma inflexão na lógica de sua atuação junto à sociedade que veio delineando-se desde os anos 1980, quando o Museu passou por um realinhamento de seu perfil institucional, implicando a montagem de um novo circuito expositivo e a redação de uma política de aquisição.

A década de 1980, para o MHN, caracterizou-se por uma crise institucional, tanto do ponto de vista financeiro quanto de identidade da instituição, que, apesar de ainda ser reconhecida como uma referência para o saber museológico e de manter sob sua guarda um relevante acervo, necessitava urgentemente passar por uma reformulação de sua missão enquanto museu.²⁴ Recorrendo ao Programa Nacional de Museus (PNM), do Ministério da Educação e Cultura, em 1984, a direção do MHN iniciou um processo de revitalização da instituição, a partir da elaboração de um diagnóstico pela Comissão do PNM.²⁵ A conclusão primordial do relatório era de que o Museu, no precário estado em que se encontrava quanto à conservação de suas coleções e do prédio e à desorientação das equipes, deveria voltar-se novamente para a prestação de serviço à sociedade, da qual se alijara em sua defasagem conceitual.

O ponto de partida para tal empreitada seria a formulação de uma nova proposta conceitual que orientasse as mudanças ansiadas, em especial no que tangia à implantação de uma nova exposição de longa duração, que viria a ser concebida em parceria com a academia e, que teria por princípio, evidenciar as opções teóricas e metodológicas operadas pela instituição em

uma clara tentativa de romper com o paradigma barroceano, distanciando-se “da escrita da história que privilegiava, desde 1922, os heróis e os feitos gloriosos, militares ou não, como forma de sacralizar o passado”.²⁶

Os ensaios para a exposição de longa duração, naquela época ainda chamada de exposição permanente, foram realizados por meio de exposições de curta duração que passaram a apresentar novidades temáticas, como a abordagem do indígena na formação histórica do Brasil na exposição *Os domos da terra: o índio artista-artesão*, e novidades temporais ao tratar de temas contemporâneos como nas exposições *Tancredo memória viva* e *Do cruzado ao cruzado*.²⁷ A ideia central de tais propostas era

[...] instigar no público participante a reflexão sobre a escrita da história que se pretendia implantar na instituição. Fica evidente o direcionamento proposto pela instituição: uma história científica, procurando identificar e problematizar tempos e agentes da formação do país, substituiria a história ‘mestra da vida’, de raiz positivista. Saíam das galerias os ‘testemunhos’ e as ‘reliquias’ legados pelos heróis, sendo proposta sua substituição pelos objetos/documentos, portadores de informações sobre a dinâmica sócio-histórica, expressões materiais das contradições que, em todas as épocas, marcavam a formação social brasileira. Escravos, trabalhadores, colonos, operários, o homem comum, os ‘Silva’ eram, pela primeira vez, admitidos nas exposições, juntamente com conceitos como ‘estrutura’, ‘trabalho’, ‘processo histórico’, ‘formação social’ e ‘diversidade’.²⁸

Os profissionais envolvidos no processo de revitalização do MHN eram, em bom número, partidários do Movimento pela Nova Museologia (Minom)²⁹ e já haviam sido formados sob a égide das proposições da Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972), que primava por uma museologia de cunho social, preocupada com a realidade e com a solução dos problemas das comunidades em que o museu estivesse inserido.

Mário Chagas e Solange Godoy,³⁰ museólogos formados nas décadas de 1960 e 1970, entendem que o exercício da cidadania dar-se-ia não só pelo acesso ao patrimônio cultural preservado, mas essencialmente, pela participação ativa dos cidadãos nas escolhas e decisões pela operacionalização do patrimônio. Para esses museólogos, a crítica residiria no modelo de

cidadania como um privilégio, que exila os segmentos sociais das escolhas de suas referências culturais e identitárias.³¹

Como se pode perceber, a tônica dos profissionais de museus, naquele momento de reformulação dos propósitos do MHN, era zelar pelo cumprimento da função social dos museus, tornando-os, como destaca Pret,³² espaços mais democráticos, que buscassem representar a população brasileira em sua pluralidade, sem excluir de seu discurso os grupos historicamente marginalizados, que ali deveriam representar-se por objetos que demonstrassem a diversidade e a dinâmica sócio-histórica do país.

Em 1990, é constituída a Comissão de Inventário de Acervos Museológicos (Ciam), com o intuito de inventariar o acervo museológico da Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) e da Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), então em processo de extinção e transição para o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC). Os resultados do inventário geraram alguns questionamentos sobre a baixa incidência – 1,49% de um total de 223.951 itens – de objetos referentes às categorias castigo/penitência; lazer/desporto e trabalho presentes nos museus da FNPM, dentre os quais, o MHN:

De uma maneira geral os acervos dos museus da FNPM (atual Iphan) datam dos séculos XVIII e XIX. Poucas são as Unidades que apresentam acervos do século XX. Do mesmo modo, raras são as Unidades que têm orientado suas aquisições para o denominado 'novo patrimônio', incluindo-se aí: o material etnográfico, os testemunhos de segmentos sociais diversificados, os documentos de tecnologia industrial e do cotidiano rural e urbano.³³

Naquele momento, as discussões para a formulação da política de aquisição do MHN já se encontravam em curso até que esta ganhasse corpo em 1992, e se orientasse pela perspectiva da missão institucional do Museu, que passava a privilegiar aspectos mais amplos e de percepção geral da história da sociedade brasileira, reconhecendo sua limitação em representar e problematizar a formação social brasileira como um todo.³⁴

As principais deliberações da atual política de aquisição (2013) visam “garantir um fluxo regular e sistemático de objetos e a consequente formação de novas coleções, bem como a complementação das existentes”,³⁵

pautando-se pela relação do objeto com um período histórico em particular, ou seja, situando-o cronologicamente. Entretanto, seu potencial para aquisição não deverá, com isso, ser determinado ou potencializado por critérios de *antiguidade* ou *modernidade*,³⁶ diferentemente do que ocorria nos anos anteriores.

A periodização utilizada como ferramenta para a identificação dos objetos segue os três grandes períodos tradicionais da organização política da formação social brasileira: período colonial (1500 a 1822); período monárquico (1822-1889); e período republicano (1889 em diante). O documento da política de aquisição identifica que, em 1924, 60% do acervo se referiam ao período monárquico e que itens referentes ao período republicano continuariam pelas décadas seguintes a serem negligenciados por Barroso e sua equipe.³⁷ Tendo tais questões em vista, a comissão de elaboração da política de aquisição anexou uma proposta de cronologia geral do período republicano, com os principais movimentos e fatos históricos relativos a esse momento político, para nortear as aquisições de objetos e, assim, preencher as lacunas nas coleções.³⁸

Saliente-se, ainda, a definição dos aspectos conceituais da política para embasar a seleção de acervo, considerando o modo de produção capitalista que tem “como principal característica o fato de gerar enorme quantidade de objetos materiais que, produzidos das mais diversas formas, têm por finalidade serem colocados no mercado”.³⁹ Tal constatação é vital, pois evidencia, pelo enorme fluxo de objetos que aportam no mercado, a impossibilidade de o MHN recolher e preservar todos os itens gerados pela cultura material do século XX, o que impõe um limite e exige dos técnicos envolvidos em tal tarefa, orientar-se pelo *aspecto político*, relativo à “estruturação, organização, objetivos e direção da formação social brasileira”,⁴⁰ pelo *aspecto econômico*, relativo à “estrutura, organização e meios necessários à criação e ao aperfeiçoamento das condições de existência material da formação brasileira, bem como tudo quanto possa ser considerado desdobramento dos referidos processos”⁴¹ e, por fim, pelo aspecto cultural, relativo à

[...] produção intelectual, artística e científica da formação social brasileira, bem como aspectos ligados à tradição e à memória, independente de se classificar como eruditos ou populares (af incluídos crenças,

hábitos, saberes e práticas), assim como seus possíveis desdobramentos.⁴²

Observa-se que as orientações quanto ao *aspecto cultural* do objeto mostram um alargamento do entendimento de *cultura*, mais aproximado de um sentido antropológico, para além de uma produção de bens materiais da elite dominante, em uma franca ampliação das tipologias a serem incorporadas de 1992 adiante.

A redação de 2013 da política de aquisição manteve-se em conformidade com a maior parte das deliberações anteriores de 1992 e de 2006, destacando-se, em 2006, um adendo ao documento de 1992 em que se procura frisar a importância dos museus e do MHN em particular, quanto à preservação do patrimônio cultural para o “benefício das gerações presentes e futuras” e para “o fortalecimento da identidade das formações nacionais a que pertencem, e para o desenvolvimento científico e cultural da humanidade como um todo”.⁴³ A tônica desse documento é o trabalho realizado pela equipe ao longo de três gerações e o caráter prático do documento, quanto às ações e à política de aquisição, como forma de dinamização cultural e ligação do museu com a sociedade, cuja participação no debate sobre a elaboração da política de aquisição é bem-vinda,⁴⁴ ainda que não se tenha conhecimento do que haja efetivamente ocorrido em 2006.

A revisão da política de aquisição no ano de 2013 aponta a consolidação de algumas tendências já previamente esboçadas, mas que, com o impulso e a afirmação de princípios previstos na Política Nacional de Museus, tais quais

[...] reconhecimento e garantia dos direitos das comunidades organizadas de participar, em conjunto com os profissionais, técnicos e gestores do patrimônio cultural, dos processos de registro e proteção legal e dos procedimentos técnicos e políticos de definição do patrimônio a ser preservado [...],⁴⁵

acabaram por tornar-se uma espécie de regra para a aquisição de objetos e a elaboração dos discursos museológicos nesta última década. A incorporação, em larga escala, de objetos e a realização de exposições que abordem as memórias de grupos minoritários, antes excluídos das histórias narradas pelos museus e da sociedade, passaram a fazer parte do cotidiano do MHN, configurando este segundo momento, que vinha delineando-se desde os

anos 1980, como a prática atual dos processos de produção de memória e de escrita da história em museus.

Pragmaticamente, isso significou a recomendação da aquisição de itens para o acervo relacionados a “movimentos sociais e grupos específicos, como afrodescendentes, índios, LGBT, etc., bem como a marchas e campanhas diversas (da corrupção, contra a violência, etc.)”, ainda, “instrumentos musicais relacionados às diversas práticas musicais brasileiras” e “objetos ligados aos grandes eventos que acontecerão no Rio de Janeiro: Jornada Mundial da Juventude, Copa do Mundo de 2014, Olimpíadas de 2016”.⁴⁶

O documento de 2013 indica, ainda, que algumas tipologias de acervo já se encontram plenamente atendidas, como a de indumentária e a de brinquedos, cuja aquisição deverá ser realizada somente se tratar de brinquedos tradicionais representativos das regiões brasileiras. Mantiveram-se, no entanto, a busca por mobiliário doméstico, de escritório e escolar, eletrodomésticos (rádios e televisores à válvula), toca-discos e aparelhos de som e telefônicos, máquinas de escritório mecânicas, equipamentos de processamento de dados – informática –, instrumentos de escrita, relógios, ferramentas, objetos ligados à indústria automobilística, ao setor de transportes, objetos devocionais, equipamentos de esporte, utensílios de mesa e cozinha.⁴⁷

O que se percebe da análise dos itens almejados para a incorporação ao acervo do MHN é que se estes se voltam muito mais para objetos dos usos e práticas cotidianos da sociedade, não sendo especificamente relacionados a personalidades da história nacional – embora objetos oriundos dessas figuras e de famílias de renome não sejam rechaçados pelo Museu – ou considerados exclusivamente por seu valor artístico-estético ou por suas características de exotismo.⁴⁸

No entanto, merece destaque na política mais recente a abertura e a ênfase à aquisição de itens relacionados às chamadas *memórias subterrâneas*, em outros termos, à memória de grupos minoritários, que mantém sua coesão graças à transmissão de memórias que são despercebidas, propositalmente, pela sociedade englobante e seu discurso de memória coletiva. Essas memórias subterrâneas operam um trabalho subversivo e clandestino, e costumam aflorar em momentos de conflito e disputa por memórias concorrentes.⁴⁹ A realidade é que a ausência da representação no MHN desses

grupos minoritários constituía um processo de esquecimento e apagamento destes segmentos sociais, que também têm participação ativa na formação do país.

De um ponto de vista ampliado, o que se notabiliza na contemporaneidade é um verdadeiro fenômeno de “emergência da memória como preocupação central das sociedades ocidentais”,⁵⁰ enquanto uma possível resposta à globalização e à sobrecarga de informação. Assim, a apropriação pela mídia, da memória, abre espaço para uma obsessão pelo consumo memorialista, tornando-se, ao mesmo tempo, também a causa para o medo e o terror do esquecimento que rondam os indivíduos na atualidade.⁵¹

É neste cenário que emergem os *lugares de memória* como refúgio em que se ampara para lidar com a consciência de ruptura com a tradição e a sensação de encolhimento do tempo e de fraturamento do espaço vivido, nos quais as diferenças e as especificidades locais tenham direito a um discurso próprio.⁵² Os museus transformam-se, de tal forma, em local de elogio do patrimônio e de apoio à sociedade, na redefinição das identidades dos diferentes grupos que a compõem.⁵³

Acerca desta compulsão memorialista atual, cujos dados do Cadastro Nacional de Museus não desmentem, ao constatar que em 2006 o Brasil possuía 1.241 museus e, em 2012, esse número havia saltado para 3.025 museus, vale chamar a atenção para um aspecto muito pouco tangenciado pela política de aquisição, no que diz respeito ao descarte de acervo. De uma forma geral, nos poucos momentos em que o documento menciona a baixa de acervos, reconhece-se a importância de tal procedimento em vista, muitas vezes, do precário estado de conservação de uma peça ou da existência de duplicatas de um item, ou, ainda, de uma importância superestimada atribuída ao objeto e que, posteriormente, passa a ser questionada.⁵⁴

Entretanto, uma efetiva mobilização para a definição dessas baixas, seja por meio da realização de um levantamento dos itens a serem descartados ou da elaboração do passo a passo para sua efetuação, não é descrita pela política, considerando que “este processo deverá ser considerado especificamente, em um momento apropriado”⁵⁵ e que “a baixa de objetos já incorporados ao acervo deva ser tema de um documento específico”.⁵⁶

A questão que se impõe e se mescla à discussão em pauta é a da tendência mais forte ao aumento e ao preenchimento de vazios e lacunas nas coleções

do que se pensar e realizar a baixa de acervo. As justificativas para tanto, sempre resvalam nas dificuldades legais e burocráticas que recaem sobre as instituições públicas para concretizar o descarte de qualquer patrimônio material, mas independente disso, desconhece-se que tenha sido elaborado o citado “documento específico”, que direcionaria os processos de baixa de acervo do MHN. Viver-se-ia, de fato, em uma sociedade com dificuldade e certo temor por desfazer-se de parcos e fragmentários itens que possam, de alguma maneira, atestar a relação de ligação com o passado? Passado este, agora, ainda mais expandido com o espaço aberto para a expressão de grupos antes alijados?

François Hartog define a prevalência de uma dada ordenação das experiências de tempo, a partir da articulação operada entre passado, presente e futuro, como *regime de historicidade*, e declara ser o *presentismo* a ordem atual, marcada pela hipertrofia do presente e pela valorização do efêmero.⁵⁷ O que se destaca é a configuração de um *espaço de experiência*, ou o conhecimento histórico de experiências alheias, carente de referências na tradição, e cujo *horizonte de expectativa*, aquela projeção do olhar presente para o futuro, desmantelou-se, gerando a sensação de aceleração do tempo e o medo do esquecimento. O vazio no limite dessa ruptura do vínculo entre *espaço de experiência* e o *horizonte de expectativa* seria, assim, instrumentalizado pela memória e preenchido pelos *lugares de memória*.⁵⁸

O antropólogo James Clifford contribui para a reflexão em torno dos *lugares de memória* como expressão desse momento atual e da forma como os museus têm lidado com a memória e a escrita da história de grupos culturais à margem do discurso oficial. Para o autor, os *museus como zonas de contato* seriam lócus de mobilização de poder, negociação e representação de culturas diversas, a partir do momento em que descentralizassem suas narrativas exclusivas e condescendentes, de um ponto de vista imperialista, e se voltassem para um trabalho colaborativo entre os agentes dos museus e os representantes dos grupos em questão.⁵⁹

A perspectiva de Clifford de compartilhamento de autoridade acerca dos objetos e de suas interpretações no âmbito dos museus e as visões de Pollack e de Nora acerca do *dever de memória* de grupos antes apartados dos discursos de memória oficiais apontam para o argumento, aqui em análise, de uma recente intensificação da valorização dos museus enquanto meio

de expressão e de reivindicação de culturas minoritárias. Neste contexto de prevalência do tempo presente, os museus tornaram-se verdadeiros ancoradouros de memória para todos os grupos possíveis, gerando uma virada conceitual dessas instituições que foi acompanhada pelo MHN, conforme se pode entrever nos documentos das três políticas de aquisição do Museu nos últimos vinte anos.

Um breve encerramento

As diversas memórias em disputa na atualidade por um espaço de fala, de onde seus discursos possam ser lidos, ouvidos e sentidos têm contribuído para que novas demandas memoriais emirjam, exigindo que os *lugares de memória* as contemplem, seja na forma de exposição ou de formação de novas coleções, mas que encampem os projetos de memória dessas minorias. Entretanto, essas instituições devem atentar para o posicionamento que assumem e a resposta que devolvem à sociedade e ao Estado, conforme ressalta Marieta de Moraes Ferreira, quanto a este mesmo desafio que se impõe aos historiadores:

O *boom* de memórias, o interesse crescente do grande público pelo passado, tem ampliado o espaço dos historiadores nos meios de comunicação e nas publicações para o grande público, mas ao mesmo tempo apresenta o desafio de ter de transpor e adequar seus conhecimentos para se comunicar com um público não especializado, o que muitas vezes o leva à tentação de recorrer a fórmulas simplistas e incompatíveis com os cânones universitários. [...] Nesse quadro é preciso estar atento a instrumentalização da história pela demanda social e repensar o vínculo entre função do conhecimento e função social da história.⁶³

Ao comparar os pressupostos conceituais iniciais adotados pelo MHN para sua política de aquisição e os pressupostos de sua atual versão, pode-se pensar a política de aquisição como um produto dessa demanda social do tempo presente, o que em si não é negativo nem, tampouco, positivo, mas certamente, também não é neutro. A questão central que advém dos acompanhamentos desses fluxos e refluxos da intervenção do Estado e da sociedade no âmbito dos museus reside na forma escolhida por seus profissionais, para lidar com essas demandas, sem muitas vezes identificar

os pontos de conflito dentro da sociedade e a distinção entre concepções no ato de coletar objetos para formar uma coleção e, conseqüentemente, fazer uso dela para narrar histórias.

Há que se manter em vista a responsabilidade de se escrever uma história nacional, sem abrir mão da crítica, pois em uma sociedade caracterizada pela primazia da subjetividade e pela retórica da persuasão, em que a experiência individual é privilegiada nos relatos testemunhais, deve-se, sim, questionar o estatuto de verdade inabalável dessas narrações memorialísticas, tanto por parte das testemunhas, quanto de quem trabalha esses testemunhos.⁶¹ Deve-se ser cauteloso no tratamento dessas narrativas e dos objetos que a compõem, para não incorrer no erro de defender, mecanicamente e ao sabor da conjuntura social, interesses ou conflitos oriundos ora de grupos da elite, ora de grupos menos privilegiados.

NOTAS

1. BARROSO, Gustavo. *Introdução à técnica de museus*. Rio de Janeiro: Olímpica, 1951. p. 31.
2. Cf. HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006. p. 39-41.
3. *Ibid.*, p. 69.
4. HOBBSAWN, Eric. Não basta a história de identidade. In: HOBBSAWN. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 376-377.
5. *Ibid.*, p. 376.
6. *Ibid.*, p. 377.
7. BITTENCOURT, José Neves. Cada coisa em seu lugar. Ensaio de interpretação do discurso de um museu de história. In: *Anais do Museu Paulista*, v. 8/9. pp. 151-174, 2003. p. 151-152.
8. BRASIL. Museu Histórico Nacional. *Relatório Final da Comissão de Política de Aquisição do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: 2013. p. 6.
9. Ricoeur recorre à definição de Michel de Certeau de *operação historiográfica* como a conjunção de um "lugar social, práticas 'científicas' e escrita".
10. BITTENCOURT, José Neves. Cada coisa em seu lugar... *Op. cit.*, p. 160.
11. *Id. Ibid.*
12. *Id. Ibid.*
13. Cf. DUMANS apud BRASIL. Museu Histórico Nacional... *Op. cit.*, p. 9.
14. BRASIL. Museu Histórico Nacional... *Op. cit.* p. 8 e 9.
15. BITTENCOURT, José Neves. Cada coisa em seu lugar... *Op. cit.*, p. 152.
16. *Ibid.*, p. 165-166.

17. *Ibid.*, p. 168-169.
18. *Ibid.*, p. 169-170.
19. *Ibid.*, p. 163-171.
20. BRASIL. Museu Histórico Nacional... *Op. cit.*, p. 8.
21. *Ibid.*, p. 9.
22. *Ibid.*, p. 10.
23. GUIMARÃES, Manoel Salgado. Entre amadorismo e profissionalismo: as tensões da prática histórica no século XI. *Topoi*, Rio de Janeiro, dezembro de 2002. pp. 184-200. p. 190.
24. PRET, Raquel. Expondo a novidade: análise da proposta conceitual de 1985 para o circuito permanente do Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, 2005. pp. 19-35. p. 23.
25. *Ibid.*, p. 24.
26. *Ibid.*, p. 25.
27. *Ibid.*, p. 28.
28. *Ibid.*, p. 26.
29. O Minom é uma organização filiada ao Conselho Internacional de Museus (Icom) composta por profissionais que apoiam e/ou trabalham em museus comunitários e ecomuseus, focados, portanto, na promoção de atividades culturais, com ênfase na solução de problemas sociais da comunidade em questão, por meio de seu patrimônio cultural.
30. A museóloga e historiadora Solange Sampaio Godoy esteve à frente da direção do MHN de 1984 a 1989.
31. CHAGAS, Mário; GODDY, Solange. Patrimônio cultural e cidadania: as representações de memória dos museus. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: 1996. pp. 105-115. p. 107-108.
32. PRET, Raquel. Expondo a novidade... *Op. cit.*, p. 25.
33. CHAGAS, Mário; GODDY, Solange. Patrimônio cultural e cidadania: as representações de memória dos museus... *Op. cit.*, p. 113.
34. PRET, Raquel. Expondo a novidade... *Op. cit.*, p. 12-13.
35. BRASIL. Museu Histórico Nacional... *Op. cit.*, p. 13.
36. *Ibid.*, p. 23
37. *Ibid.*, p. 23-24.
38. *Ibid.*, p. 34.
39. *Ibid.*, p. 25.
40. *Id. Ibid.*
41. *Ibid.*, 25-26.
42. *Ibid.*, p. 26.
43. *Ibid.*, p. 15.
44. *Ibid.*, p. 16.

45. BRASIL. Departamento de Museus e Centros Culturais. *Política Nacional de Museus: memória e cidadania*. Brasília, Iphan/MinC, 2003. p. 9.
46. BRASIL. Museu Histórico Nacional, Op. cit., p. 40.
47. Ibid., p. 35-39.
48. Ibid., p. 10.
49. POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: CPDOC, vol. 2, n. 3, 1989. pp. 3-15. p. 8.
50. HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 9.
51. Ibid., p. 20.
52. Ibid., p. 17-20.
53. NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História: história & cultura*. São Paulo: PUC-SP, n. 10, pp. 7-26, dez. de 1993. p. 16-17.
54. BRASIL. Museu Histórico Nacional... Op. cit., p. 44.
55. Ibid., p. 19.
56. Ibid., p. 17.
57. HARTOG, François. *Regimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*. Paris: Seuil, 2003. p. 125.
58. KOSELLECK, Reinhart. Espaço de experiência e horizonte de expectativa: duas categorias históricas. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio. pp. 305-329. 2006. p. 309-314.
59. CLIFFORD, James. *Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997. p. 212-214.
60. FERREIRA, Marieta de Moraes. Demandas sociais e história do tempo presente. In: VARELLA, Flávia; et al. (org.). *Tempo presente e usos do passado*. Rio de Janeiro: FGV, 2012. pp. 101-124. p. 110.
61. SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 23-44.

Acquisition of objects as writing of memories in museums: an analysis of the Final Report by the Acquisition Policy Internal Committee of The National Historical Museum (2013)

Maria De Simone Ferreira*

Received on: 24/02/2014

Accepted on: 03/07/2014

Abstract

This paper aims to analyze the Final Report of the Acquisition Policy of the National Historical Museum (2013), considering the institution's mission in preserving and representing the memory of the Brazilian nation and the Brazilian State, as well as considering the practices of acquiring objects as a way of writing memory in museums. The current Acquisition Policy allows to define two conceptual approaches adopted by the MHN for the acquisition of objects, and they will be examined here: one refers to the practices established by Gustavo Barroso, founder and director of the MHN, which endured from 1922 to the 1970's, the other approach refers to the last 40 years, when the Acquisition Policies of the institution were actually formalized.

Keywords

Acquisition Policy. the National Historical Museum. Memory. History. Object.

In general, the greatest harm afflicting museums is the anguish of space, which produces the accumulation of objects and consequent fatigue of visitors' vision. [...] This is why the problem of museums decongestion continuously preoccupies technicians worldwide. It is the opinion settled by most of them that it is only suitable to expose the essential, replacing the old criteria of accumulation by the modern criteria of selection.¹

This paper intends to analyze the Final Report by the Acquisition Policy Internal Committee of the National Historical Museum (MHN, Acronyms in Portuguese) performed in 2013, from the perspective of writing a Present Time History, in a museum dedicated to represent national history. The current acquisition policy was created based on two documents of the same kind, previously formalized in 1992 and 2006, but that have always kept a dialogue and were structured according to the 1922 founding acquisition policy of the MHN.

The current acquisition policy of the MHN enables to limit two main conceptual approaches of the institution regarding the acquisition of objects throughout its ninety years, as its mission to preserve and represent the memory of the nation and the Brazilian State. Those two guidelines will be analyzed on what they are opposed and on their common features, which will allow the understanding, alongside, of which memories the Museum intends to perpetuate through the objects that it acquires and that it wants to expose to its public.

* PPhD student and Master in Social History of Culture by Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Curator responsible for Technical Reserve of the National History Museum/lbram/Minc since 2012. Director of Itaipu Archeology Museum/lbram/Minc from 2009 to 2012. mariadsferreira@gmail.com

However, a close look, directed to museums nowadays, allows us to rethink some of the relations between this institution and the memory it intends to build, especially in this case, in a museum of the federal public sphere. For the sociologist Maurice Halbwachs, the memory is constituted as a collective construction by a determined group, the remembrance being something external to individuals, whose activation occurs by the social environments that one attends and that, to come to the surface, depends on the position and the relation maintained and occupied in one or more groups.²

To the author, individual memory and collective memory are interpenetrated, even if "*On collective memory*" endures and draws strength from its base in a coherent body of people, it is individuals as group members who remember".³ In other words, individual memory is built on the common basis of collective thinking, which, successively, exercises extreme influence in defining the social frameworks of memory, shared by a certain group, i.e., systems of values, beliefs, and feelings shared by those individuals. Halbwachs defends that memory would be the element creator of identity and social cohesion; museums, thus seen, would be agglutinating and evocative spaces of one's memories.

The question that arises today, more than sixty years after the first publication of *On collective memory*, is that this memory, which should establish identity and homogeneous links between groups of individuals to a greater or lesser degree, no longer operates. The contemporary scenario is marked by the multiplicity of memories of fragmented groups within a wider collectivity, as the nation, for instance, and who search and usually find museums as a privileged space to express their right to memory. In practice, this occurs, mainly, by incorporating objects from these groups to the institutional collection and by the expectation, always common to donors, of its use in a museum display.

The analysis of the current wording of the acquisition policy of the MHN starts an important discussion on the writing of history in museums at the time in which we live and explains the difficulties arising from such an undertaking

[...] at a time when alternative ways of preserving the past – oral tradition, family memory, everything that depends on the effectiveness of intergenerational communications which are disintegrating in modern societies – are disappearing. In any case the history of large collectivities, national or other, has rested not on popular memory, but on what historians, chroniclers, or antiquarians have written about the past,

directly or through school textbooks; on what teachers have taught their pupils from those schoolbooks, on how writers of fiction, film producers or the makers of television and video programmes have transformed their material.⁴

The uncertainties of the current period are followed by plural social demands, not only of civil society groups, but also, specifically in the case of the MHN, by demands generated by their own public policies in the cultural field, which are taking the Museum to an intense and diverse reorganization of its initial conceptual proposal. Issues such as the collection to be formed from now on and to what extent it differs from those first collections of the Museum in the 1920s and 1930s should remain latent in the decision-making process of the Museum direction and professionals, since it rests on their hands, the responsibility to produce or not raw material for propaganda and mythology⁵, i.e., the constant submission of work carried out to criticism is essential to the writing of history of large and small collectivities, in order thus to avoid the misuse of history.⁶

First moment: for a hero cult

Collecting practices brought by Gustavo Barroso, founder of the MHN, in 1922, whose methods lasted for four decades in the institution, weakening in the 1970s, still echo in the current Museum acquisition policy. Although there has never been a policy on acquisition per se, in those first decades of existence of the MHN, the fact is that there was a conceptual unit for the formation of the collection, based on historiographical propositions made by the Brazilian Historic and Geographic Institute (IHGB).⁷ It is to these founding practices and techniques focused on three-dimensional objects from the Museum's collection, as can be seen below, that the acquisition policies created by the MHN, as of 1992, will refer in order to propose "the principle that guides the search and identification of objects capable of incorporation",⁸ which, in turn, allows a view of the conceptual guidelines that define the museological discourse of the institution and the criteria upon which they hold to build national memory.

As a starting point for our analysis of the acquisition procedures and the recognition of the collections as cultural heritage, as well as for writing history in the MHN, Paul Ricoeur (2007), in *Memory, history, forgetting*, contributes greatly to the reflection on the issue of representation of the past through the *historiographical*

operation,⁹ defined by him in its documentary, explanatory/comprehensive, and representative phases, and its intrinsic relation to memory and forgetting.

To Ricoeur, the relation between history and memory is highlighted in the representative phase of the *historiographical operation*, since it sets up the riddle of the representation of something elapsed before, thus, no longer existing, inspiring doubt about the fidelity of what we read about the missing. If memory addresses this aporia, by the act of recognizing in remembrance the missing thing, in history, the intended truth regarding the represented past is translated into literary expression, permeated with interpretations in its tripartite writing process. It is precisely the selective function of the narrative that opens to abuse and manipulation of forgetting or remembering strategies. Thus, the veritable aspect of the historical representation would be based on a pact between writer and reader to recognize the past and, thereafter, to possibly form social ties and identities in the process.

It should be highlighted that the practice of writing history in museums occurs in a very peculiar way of materializing the discourse, not only through texts, but essentially through the link between these and the objects and the architectural space designed to give substance to this typical museum language: their exhibitions. These are the communication tools of museums *par excellence*, and they intend not only to say something, but in a way, to establish identity bonds with the one who walks through this tangled fictional composition, just as compromised with the truth of what it exhibits as any other historical text consolidated in a book format.

Criteria used by Barroso and the team of technicians of the MHN, the so-called conservators, to determine the truth of an object so that it could become part of the Museum's collection, were based on the antinomy of the presence and the absence of its historical value, as defended by José Neves Bittencourt.¹⁰ To those professionals, concerned about the *cult of nostalgia* and monumental celebration of the national State, the identification or not of evidence that dated back to the country's leading figures, as well as the events of the national history, would qualify objects as *historical* or *non-historical*¹¹, so that the acceptance to incorporate an object to the collections of the institution would characterize a privileged concession of authenticity to this object, by the Museum.

The parameters for the definition of the presence or absence of historical value were guided, according to Bittencourt, by basis of temporal ordering, i.e., if they were *antiques*; of the item's origin, its historicity linked to a historical fact or figure; and, finally, of the identity of the donor, according to the social and/or economic position

of the owner of the object in the Brazilian scenario.¹² Conservators were thus trained to differentiate through material evidence, a historical object of a non-historical object, what would, therefore, qualify it to be or not to be incorporated to the Museum.

The main project of the MHN memory was to awaken, in the people, civic passion, by putting them in contact with relics bequeathed by the past.¹³ This elitist project to build a national memory, guided by the importance of the individual's role in history, was structured from three conceptual matrices, according to the acquisition policy of 2013:

1- from a broad point of view, the Museum represented the history of the Brazilian State, institution whose function was to organize the Brazilian society, with its own historicity;

2- historicity of the national State was embodied by prominent individuals and historical facts, of which they had not only participated, but which they had originated;

3- historical dynamics of the national State is apprehensible through material documents which prove its existence in the past; the task of the Museum is, in this way, to gather and to preserve these testimonies of the past.¹⁴

It is important to highlight from these main matrices the fact that the people were not directly contemplated by the Museum's collection policy. Bittencourt analyzes, through display speeches and technical texts of the MHN, "the relations of the State with the people, regarding the order; and the place of the people within the state, with respect to its operation"¹⁵, and how these relations are based on the antinomian logic of presence/absence or inclusion/exclusion of Barroso's project. The people, when represented in the Museum, as shown by Bittencourt as of a study of the conservator Fortunée Levy on objects coming from the peasant uprisings in Canudos, Contestado, and Juazeiro, appear through a relationship of disorder and violence; the masses are part of the institutional discourse as a manifestation of a rupture of the order, immediately followed by the State's reaction to these uprisings.¹⁶

The participation of the people in the State, on the other hand, appears as an object of the Museum; in the example mentioned above, soldiers appear as an *amorphous mass*, while the officers, in their individuality, are worth mentioning, since they are the State's expression.¹⁷ Thus, all those facts and deeds considered to be outside of history, that is, undocumented, should not be legitimated by the history museum, since they escaped scientific rigor of institutional research practice. What

was left for this kind of *non-historical* collection was, according to Gustavo Barroso, to integrate another kind of museum dedicated to popular culture, to folkloric studies, and to the memory of peoples, but not a national history museum.¹⁸ Barroso consolidated the separation between State and society, through the seal of the MHN regarding the historical or non-historical status of the object to be incorporated. In a hierarchical society, the Museum's exhibitions complied with the function to place, in this hierarchy, each citizen throughout the order of the State.¹⁹

The acquisition policy of 1992, whose theoretical core remained in the 2013 document, points out, in many parts of the text, a new position to be adopted by the institution, in contrast to previous methods of acquisition and legitimization of embedded objects, as, for instance, "in the Museum, this relevance of the individual's performance was juxtaposed to the 'historical facts', other fundamental aspect of the positivist historiography, whose veracity and scope should be defined by the documents",²⁰ or then, "in practice, the job of museums was, until almost the 1980s, clung to the legacy defaults by the positivist science that, 30 years before, were already outdated"²¹, justifying, at last, the new conduct:

First of all, we tried to adopt more modern conceptual matrices. The positivist conception was abandoned. The distribution of objects, illustrating historical periods rigidly marked, was replaced by the context of the items on the subject addressed by the exhibition. This means that each exhibition started to consist on a discourse, in which museum objects constitute meaning units, articulated by elements such as texts and museography itself that, since then, acquired great importance in the specific context of the National History Museum.²²

These excerpts instigate to think about the time of the writing of this document in 1992, in the midst of revitalization the MHN was going through since the 1980s, and the originality of the issues proposed therein, when the criticism by the *Annales* to a writing of history as *événementielle* finds resonance and penetrates Brazilian academic and intellectual circles, classifying as *positivist* all that had been written differently than its critical advocated.

Barroso's paradigm *per se* is much more characterized by a combination of the antiquarian tradition and a romantic sense of the writing of history. The study on material culture performed in the Museum turned to the evidence of history that was written in the exhibitions and in the *Records of the National Historical Museum*,

instilling in the object the ability to speak for itself, thanks to the origins of its owner and its antiquity. This scientific history, seeking to prove the truth through objects and discourses produced on them by the institution's experts, was approaching more the rigor of the exact sciences than of Comte's philosophical proposal. The most remarkable relationship was the association of the study of material culture to the writing of the national history, considering the nation's collective formation, using for this very peculiar examination procedures which thereby produce a sense of the future, bequeathing a moral teaching, to the national community, from the past.²³

The fact is that, inevitably, on a world scenario transformed by World War II and split by the Cold War, conceptual changes, to some extent, would eventually occur in the field of museums and be propagated in its activities in the last decades of the twentieth century, following the questioning of society in relation to social inequality, the economic models in vogue, and environmental issues, and this could not fail to have an impact on a museum the size of the National Historical Museum.

Second moment: for a modern tradition

The second moment experienced by the MHN, on the main guidelines for the selection and the collecting policy, concerns the last thirty years and, more specifically, as of 1992, with the formalization of the document of the acquisition policy. This new phase of the Museum denotes a shift in the logic of its work with society that has been outlined since the 1980s, when the Museum went through an alignment of its institutional profile, involving the assembly of a new exhibition circuit and the drafting of a acquisition policy.

The 1980s, to the MHN, was characterized by an institutional crisis, both financially and of the institution's identity, which, in spite of still being recognized as a reference to museum studies and keeping under its guard a relevant collection, urgently needed to go through a redesign of its mission as a museum.²⁴ Using the National Program of Museums (PNM), of the Brazilian Ministry of Education and Culture, in 1984, the board of the MHN started a revitalization process for the institution, from a survey elaborated by the Commission of the PNM.²⁵ The primary conclusion of the report was that the Museum, in precarious condition as it was regarding the conservation of its collections and the building, plus the disorientation of the teams, should turn again to the provision of service to society, from which it had drifted away in its conceptual gap.

The starting point for such an undertaking would be the creation of a new conceptual proposal that guided the long-awaited changes, particularly regarding the implementation of a new long-term exhibition, which would be designed in partnership with academia and which would, in principle, highlight the theoretical and methodological options operated by the institution in a clear attempt to break Barroso's paradigm, distancing "from the writing of history that privileged, since 1922, heroes and glorious deeds, military or not, as a way to sacralize the past".²⁶

Tests for long-term exhibition, at that time still called permanent exhibition, were performed through short-term exhibitions that started to present new themes, as the indigenous approach to historical formation of Brazil at the exhibition: *The owners of the land*: the indigenous artist-artisan, and temporal novelties when dealing with contemporary issues such as exhibitions *Tancredo living memory* and *From cruzado to cruzado*.²⁷ The main idea to such proposals was

[...] to instigate in the participant public the reflection on the writing of history that was intended to be inserted in the institution. It is clear the direction proposed by the institution: a scientific history, trying to identify and problematize times and agents of the country's formation, replacing history as 'master of life', of positivist origin. The 'testimonies' and 'relics' bequeathed by heroes were removed from the gallery, being proposed their replacement by objects/documents, information carriers on the socio-historical dynamics, material expressions of contradictions that, in all times, marked the Brazilian social formation. Slaves, workers, settlers, the ordinary man, the "Silvas" were, for the first time, admitted to the exhibition, along with concepts like 'structure', 'work', 'historical process', 'social formation', and 'diversity'.²⁸

Professionals involved in the revitalization process of the MHN were, most of them, supporters of the International Movement for a New Museology (Minom)²⁹ and they had already been informed under the aegis of the propositions of the Round Table of Santiago de Chile (1972), which took precedence of a museology of a social nature, concerned with the reality and the solution of community problems in which the museum was inserted.

Mário Chagas and Solange Godoy,³⁰ curators graduated in the 1960s and 1970s, understand that the citizenship should happen not only by the access to preserved cultural heritage, but essentially by the active participation of citizens in

the choices and decisions for the operationalization of the cultural heritage. For these curators, criticism would lie in the model of citizenship as a privilege, which exiles social segments of the choices of their cultural and identity references.³¹

As may be seen, the tone of the museum professionals, in that moment of reformulation of the MHN's purposes, was to care for the fulfillment of the social function of museums, turning them, as pointed out by Pret,³² into more democratic spaces, which tried to represent the Brazilian population in its plurality, not excluding from its discourse the historically marginalized groups, which should be represented there by objects that showed the diversity and the social-historical dynamics of the country.

In 1990 it is created the Inventory Commission for Museum Collections (Ciam), in order to inventory the museum collections belonging to the Office of the National Historic and Artistic Heritage (Sphan) and the National Pro-Memory Foundation (FNPM), then in process of extinction and transition to the Brazilian Institute of Cultural Heritage (IBPC). The results of the inventory created some questioning on the low incidence – 1.49% on a total of 223,951 items – of objects referring to categories *punishment/penitence*; *leisure/sport*, and *work* present in FNPM museums, among which, the NHM:

In a general way the museum collections of the FNPM (current Iphan) date of the eighteenth and nineteenth centuries. Few are the Units that have directed their acquisitions to the called 'new heritage', being included there: ethnographic material, witnesses of diversified social segments, industrial technology and rural and urban everyday documents.³³

In that moment, discussions on the creation of the acquisition policy of the MHN were already happening until it took shape in 1992, and was guided by the perspective of the Museum's institutional mission, which privileged a wider and a general perception of the aspects of the history of Brazilian society, acknowledging its limitation representing and problematizing the Brazilian social formation as a whole.³⁴

The main deliberations of the current acquisition policy (2013) intend to "guarantee a regular and systematic flow of objects and the consequent formation of new collections, as well as the complementation of the existing ones",³⁵ always focusing on the object's relation to a particular historical period, i.e., placing it chronologically. However, its potential to acquisition should not, with this, be

determined or enhanced by criteria of *ancient or modern*,³⁶ different from what happened previously.

Periodization used as a tool to identify objects follows the three great traditional periods of political organization of the Brazilian social formation: colonial period (1500 to 1822); monarchical period (1822-1889); and republican period (as of 1889). The document of the acquisition policy identifies that, in 1924, 60% of the collection referred to the monarchical period and that items referring to the republican period would continue, throughout the following decades, to be neglected by Barroso and his team.³⁷ Taking such matters into account, the committee of development of the acquisition policy attached a proposal of general chronology for the republican period, to guide the acquisition of objects and thus fill the gaps in the collections.³⁸

The definition of the conceptual aspects of the policy to support the selective process of collecting, considering the capitalist mode of production that has "as main feature the fact that it generates a great amount of material objects that, produced in many different ways, are intended to be placed on the market".³⁹ This finding is vital, as evidenced by the huge flow of objects that appear in the market, and the impossibility for the MHN to collect and preserve all items generated by the material culture of the twentieth century, what imposes a limit and a demand from the technicians involved in such task to guide themselves by the *political aspect*, on the "structure, organization, goals, and direction of the Brazilian social formation",⁴⁰ by the *economic aspect*, on the "structure, organization, and means necessary to the creation and improvement of the conditions of material existence of the Brazilian formation, as well as anything that can be considered unfolding of these processes"⁴¹ and, finally, by the *cultural aspect*, on the

[...] intellectual, artistic, and scientific production of the Brazilian social formation, as well as aspects connected to tradition and memory, regardless of classifying them as erudite or popular (there included beliefs, habits, knowledge, and practices), as well as their possible outcomes.⁴²

It is observed that guidelines on the *cultural aspect* of the object show an expansion on the understanding of *culture*, closer to an anthropological sense, beyond a production of material goods of the ruling elite, in a free expansion of types to be merged as of 1992.

The wording of the 2013 acquisition policy remained in line with most of the previous resolutions of 1992 and 2006, emphasizing, in 2006, an addendum to the

1992 document that seeks to stress the importance of museums and the MHN in particular, on the preservation of cultural heritage for the "benefit of present and future generations" and for "the strengthening of the identity of national formations to which they belong, and the scientific and cultural development of mankind as a whole".⁴³ The focus of this document is the work done by the team over three generations and the practical nature of the document, regarding the activities and the acquisition policy as a means of cultural enhancement of the museum connection with society, whose participation in the debate on the establishment of acquisition policy is welcome,⁴⁴ even if there is no knowledge of what actually occurred in 2006.

The review of the acquisition policy in the year 2013 points out the consolidation of some tendencies previously outlined, but that, with the impulse and affirmation of principles provided by the National Museums Policy, such as

[...] recognition and guarantee of rights in organized communities to participate, along with professionals, technicians, and managers of cultural heritage, on registration and legal protection procedures and technical and political procedures of definition of the heritage to be preserved [...],⁴⁵

ended up becoming some kind of rule to the acquisition of objects and creation of museum discourses this last decade. The incorporation, in large scale, of objects and the holding of exhibitions on the memories of minority groups, before excluded from the history narrated by museums and society, are now part of the MHN's everyday life, setting this second moment, which had been delineating since the 1980s, as the current practice of memory and history-writing processes of production in museums.

Pragmatically, this meant the recommendation for acquiring items for the collection related to "social movements and specific groups, such as Afro-descendants, Indians, LGBT, etc., as well as various marches and campaigns (of corruption, against violence, etc.)", also, "musical instruments related to several Brazilian musical practices" and "objects connected to big events happening in Rio de Janeiro: 2013 World Youth Day, 2014 World Cup, 2016 Olympics".⁴⁶

The 2013 document indicates also that some types of collections are already fully met, as the costume and toys, whose acquisition should be performed only if it regards traditional toys representing Brazilian regions. However, the search for domestic, office, and school furniture, appliances (valve radios and televisions), turntables and stereos and telephony, mechanical office machines, data processing equipment – computers -, writing instruments, watches, tools, objects related to the

automotive industry, to transportation sector, devotional objects, sports equipment, cutlery and cooking utensils was kept.⁴⁷

What we see from the analysis of the desired items to be incorporated to the MHN collection is that they are more focused on objects of everyday uses and practices of society, not being specifically related to national history figures – although these figures and objects coming from reputed families are not rejected by the Museum – or considered only for its artistic and aesthetic value or its exotic features.⁴⁸

However, the most recent policy emphasizes the opening to the acquisition of items related to the so-called *underground memories*, in other words, to the memory of minority groups, which maintain their cohesion thanks to the transmission of memories that are unnoticed, on purpose, by the dominant society and its speech of collective memory. These *underground memories* operate a subversive and clandestine work, and usually emerge in times of conflict and dispute over competing memories.⁴⁹ The reality is that the absence of representation of these minority groups in the MHN was a process of forgetting and deletion of these social classes who also have active participation in the formation of the country.

In an enlarged view, what is notable nowadays is a true phenomenon of “emergence of memory as a central concern of Western societies”,⁵⁰ as a possible response to the globalization and information overload. Thus, the appropriation of memory by the media makes room for an obsession with memorialist consumption, becoming at the same time, also the cause for fear and terror of forgetting that surround individuals today.⁵¹

It is in this scenario that *lieux de mémoire* emerge as a refuge to which one clings in order to deal with the awareness of the disruption with tradition and the sense of time shrinking and fracturing of the space, in which local differences and specificities are entitled to own a speech.⁵² Museums are transformed in such a way into a place for praising the heritage and supporting society in the redefinition of identities of different groups within it.⁵³

About this current memorialist compulsion, whose data from the National Museums Registration do not contradict, in finding that in 2006 Brazil had 1,241 museums and, in 2012, that number had soared up to 3,025 museums, it is worth calling attention to a barely mentioned aspect of the acquisition policy, with regard to the collection disposal. In general, in the few moments when the document mentions the disposal of collection items, the importance of such procedure is often recognized in view of the precarious conservation condition of a piece or the

existence of duplicates of an item, or even an overrated importance attached to the object that, subsequently, is questioned.⁵⁴

However, an effective mobilization for the definition of these disposals, either by conducting a survey of the items to be discarded or the preparation of checklist to its fulfillment, is not described by the policy, considering that "this procedure should be specifically considered, at an appropriate time"⁵⁵ and that "the disposal of objects already incorporated to the collection should be the theme of a specific document".⁵⁶

The issue imposed and mixed to the discussion on the agenda is the stronger tendency to increase and fill voids and gaps in the collections than to think and perform the disposal of a collection. The reasons for this always slide into legal and bureaucratic difficulties that fall on public institutions to achieve the disposal of any physical property, but regardless, it is unknown that such "specific document" addressing the procedure of disposal of the MHN collection has ever been created. Are we living in a society that has difficulties and a certain terror of disposing of meager and fragmentary items that can, somehow, attest to our binding relationship with the past? A past now further expanded with the open space for the expression of groups previously kept out of it?

François Hartog defines the prevalence of a certain ordering of time experiences from the articulation operated between past, present, and future, as a *regime of historicity*, and states that the *presentism* is the current order, characterized by hypertrophy of the present and the appreciation of the ephemeral.⁵⁷ What stands out is the setting of an *space of experience*, or the historical knowledge of others' experience, lacking references in the tradition, and whose *horizon of expectation*, that projection of the present look to the future, has dismantled, creating a feeling of acceleration of time and fear of oblivion. A void on the boundary of that break of the link between the *space of experience* and the *horizon of expectation* would be thus used by memory and filled by the *lieux de mémoire*.⁵⁸

The anthropologist James Clifford contributes to the reflection about the sites of memory as an expression of the current moment and the way museums have been dealing with memory and writing the history of cultural groups kept out of the official discourse. To the author, *museums as contact zones* would be the locus of mobilized power, negotiation, and representation of diverse cultures from the moment their condescending and exclusive narratives were decentralized, from an imperialist point of view, and turned into a collaborative work between the agents of museums and representatives of the groups concerned.⁵⁹

Clifford's perspective of sharing authority of objects and their interpretations within the museums and the views of Pollack and Nora about the *duty of memory* of groups before separated from the official memory discourses point to the discussion, here analyzed, of a recent intensification of the recognition of museums as a means of expression and claim of minority cultures. In the context of the prevalence of the present time, museums have become true anchorages of memory for all possible groups, generating a conceptual turning of these institutions that has been accompanied by the MHN, as can be glimpsed in the documents of the three acquisition policies of the Museum in the last twenty years.

A brief closure

The various memories in dispute today for a space to speak, from where their speeches may be read, heard, and felt have contributed to the emergence of new memorial demands, requiring that the *lieux de mémoire* contemplate them, whether in the form of an exhibition or the formation of new collections, but responding to the memory yearning of these minorities. However, these institutions should be attentive to the position they assume and the answer they give to society and the State, as highlighted by Marieta de Moraes Ferreira, on this same challenge imposed to historians:

The memory boom, the growing interest of the large public for the past, has amplified the historians' space in means of communication and in publications for the large public, but at the same time it presents the challenge of having to implement and adapt their knowledge to communicate with a non-specialized public, which often leads to the temptation to resort to simplistic and incompatible formulas with the university canons. [...] In this picture it is necessary to be aware of the manipulation of history by social demand and rethink the link between the function of knowledge and social function of history.⁶⁰

By comparing the initial conceptual assumptions adopted by the MHN to its acquisition policy and the assumptions of its current version, one may think of the acquisition policy as a product of this social demand of the present time, what is not negative *per se*, neither positive, but surely, it is also not neutral. The central question that comes from accompaniments of these fluxes and refluxes of State and society intervention in the context of museums lies in the path chosen by their professionals,

to deal with these demands, often without identifying the points of conflict in society and the distinction between concepts in the act of collecting objects to form a collection and, consequently, to make use of it to narrate the history.

One should keep in mind the responsibility of writing national history, without giving up the criticism, because in a society characterized by the primacy of subjectivity and the rhetoric of persuasion, in which the individual experience is privileged by testimonial reports, one must question the unshakable truth status of these memory narratives, both by witnesses and to those working with the testimonies.⁶¹ One should be cautious in dealing with these narratives and the objects that compose it, as not to make the mistake of defending, mechanically and due to social situation, interests, or conflicts coming either from elite groups or less privileged groups.

NOTES

1. BARROSO, Gustavo. *Introdução à técnica de museus*. Rio de Janeiro: Olímpica, 1951. p. 31.
2. Cf. HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006. p. 39-41.
3. *Ibid.*, p. 69.
4. HOBSBAWN, Eric. Não basta a história de identidade. In: HOBSBAWN. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 376-377.
5. *Ibid.*, p. 376.
6. *Ibid.*, p. 377.
7. BITTENCOURT, José Neves. Cada coisa em seu lugar. Ensaio de interpretação do discurso de um museu de história. In: *Anais do Museu Paulista*, v. 8/9. pp. 151-174, 2003. p. 151-152.
8. BRASIL. Museu Histórico Nacional. *Relatório Final da Comissão de Política de Aquisição do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: 2013. p. 6.
9. Ricoeur resorts to Michel de Certeau's definition of historiographical operation as the conjunction of a "social place, 'scientific' practices and writing".
10. BITTENCOURT, José Neves. Cada coisa em seu lugar... *Op. cit.*, p. 160.
11. *Id. Ibid.*
12. *Id. Ibid.*
13. Cf. DUMANS apud BRASIL. Museu Histórico Nacional... *Op. cit.*, p. 9.
14. BRASIL. Museu Histórico Nacional... *Op. cit.* p. 8 e 9.
15. BITTENCOURT, José Neves. Cada coisa em seu lugar... *Op. cit.*, p. 152.
16. *Ibid.*, p. 165-166.
17. *Ibid.*, p. 168-169.

18. Ibid., p. 169-170.
19. Ibid., p. 163-171.
20. BRASIL. Museu Histórico Nacional... Op. cit., p. 8.
21. Ibid., p. 9.
22. Ibid., p. 10.
23. GUIMARÃES, Manoel Salgado. Entre amadorismo e profissionalismo: as tensões da prática histórica no século XI. *Topoi*, Rio de Janeiro, dezembro de 2002. pp. 184-200. p. 190.
24. PRET, Raquel. Expondo a novidade: análise da proposta conceitual de 1985 para o circuito permanente do Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, 2005. pp. 19-35. p. 23.
25. Ibid., p. 24.
26. Ibid., p. 25.
27. Ibid., p. 28.
28. Ibid., p. 26.
29. Minom is an organization affiliated to the International Council of Museums (Icom) composed of professionals that support and/or work in community museums and ecomuseums, focused, therefore in the promotion of cultural activities, with an emphasis on the solution of social problems within the community, through their cultural heritage.
30. Museologist and historian Solange Sampaio Godoy was director of the NHM from 1984 to 1989.
31. CHAGAS, Mário; GODOY, Solange. Patrimônio cultural e cidadania: as representações de memória dos museus. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: 1996. pp. 105-115. p. 107-108.
32. PRET, Raquel. Expondo a novidade... Op. cit., p. 25.
33. CHAGAS, Mário; GODOY, Solange. Patrimônio cultural e cidadania: as representações de memória dos museus... Op. cit., p. 113.
34. PRET, Raquel. Expondo a novidade... Op. cit., p. 12-13.
35. BRASIL. Museu Histórico Nacional... Op. cit., p. 13.
36. Ibid., p. 23
37. Ibid., p. 23-24.
38. Ibid., p. 34.
39. Ibid., p. 25.
40. Id. Ibid.
41. Ibid., 25-26.
42. Ibid., p. 26.
43. Ibid., p. 15.
44. Ibid., p. 16.

45. BRASIL. Departamento de Museus e Centros Culturais. *Política Nacional de Museus: memória e cidadania*. Brasília, Iphan/MinC, 2003. p. 9.
46. BRASIL. Museu Histórico Nacional, Op. cit., p. 40.
47. Ibid., p. 35-39.
48. Ibid., p. 10.
49. POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: CPDOC, vol. 2, n. 3, 1989. pp. 3-15. p. 8.
50. HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 9.
51. Ibid., p. 20.
52. Ibid., p. 17-20.
53. NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História: história & cultura*. São Paulo: PUC-SP, n. 10, pp. 7-26, dez. de 1993. p. 16-17.
54. BRASIL. Museu Histórico Nacional... Op. cit., p. 44.
55. Ibid., p. 19.
56. Ibid., p. 17.
57. HARTOG, François. *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps*. Paris: Seuil, 2003. p. 125.
58. KOSELLECK, Reinhart. Espaço de experiência e horizonte de expectativa: duas categorias históricas. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, pp. 305-329. 2006. p. 309-314.
59. CLIFFORD, James. *Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997. p. 212-214.
60. FERREIRA, Marieta de Moraes. Demandas sociais e história do tempo presente. In: VARELLA, Flávia; et al. (org.). *Tempo presente e usos do passado*. Rio de Janeiro: FGV, 2012. pp. 101-124. p. 110.
61. SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 23-44.

“A grande casa oficial
da história pátria”:
o Arquivo Nacional e as
discussões sobre um museu
histórico nacional em um
folheto de 1919

Mariana Simões Lourenço*

Recebido em: 22/05/2014

Aprovado em: 30/06/2014

Resumo

Este trabalho analisa um folheto *O Museu Histórico do Arquivo Nacional: seu papel como museu do Estado*, publicado em 1919 e assinado pelo diretor do Arquivo Nacional, Luís Gastão d'Escragnolle Doria. Impresso em meio às controvérsias sobre a fundação de um museu histórico nacional, nas proximidades das comemorações do centenário da Independência, e dirigido ao ministro da Justiça e Negócios Interiores, o folheto é um manifesto contrário ao projeto de lei que criaria um museu histórico sob responsabilidade do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Para Doria, já existia o Museu Histórico do Arquivo Nacional e atribuir a uma sociedade particular a manutenção de um museu dessa importância seria retirar uma atribuição fundamental do Estado brasileiro: a guarda da memória nacional. A análise deste folheto de quatro páginas e suas condições de produção nos aproxima das tentativas de afirmação institucional e legitimação do Arquivo na Primeira República e diante do Estado brasileiro.

Palavras-chave

Arquivo Nacional (Brasil). Luís Gastão d'Escragnolle Doria. Museu Histórico Nacional (Brasil). Produção editorial. Instituições patrimoniais.

Abstract

*This paper analyzes the pamphlet *The History Museum at the National Archives: its role as State museum*, published in 1919 and signed by the director of the National Archives, Luís Gastão d'Escragnolle Doria. Printed in the midst of controversies about the foundation of a national historical museum close to celebrations for the centenary of Independence, and addressed to the minister of Justice and Internal Affairs, the brochure is a manifest against the bill project that would create a historical museum under responsibility of the Brazilian Historical and Geographical Institute. According to Escragnolle Doria, the National Historical Museum of the National Archives already existed and to assign a particular society to maintain a museum of this magnitude would take off a basic task of the Brazilian State: the custody of the national memory. The analysis of this four-page paper and its production conditions allows us to draw closer to affirmation and legitimization of the National Archives in the First Republic and towards the Brazilian State.*

Keywords

National Archives (Brazil). Luís Gastão d'Escragnolle Doria. the National Historical Museum (Brazil). Publishing. Heritage institutions.

“Notícias de papéis de interesse histórico”:¹ o Arquivo Nacional e suas publicações até os anos 1910

A produção editorial tem sido uma das principais formas de organização, difusão e divulgação do acervo e do trabalho das instituições arquivísticas. A publicação de livros, revistas, inventários, catálogos e guias assume um papel essencial para o próprio cumprimento da missão institucional dos arquivos, encontrando-se intimamente relacionada às possibilidades de acesso aos documentos, mas também, a representações em torno do papel dos impressos para a produção e reprodução de conhecimento sobre a história nacional. Essas instituições, além de recolher e guardar documentos considerados importantes, ao mesmo tempo, para a administração do Estado e para a defesa dos direitos do cidadão, registram sob a forma impressa esses materiais e ideias, editando livros e revistas que servem de estímulo à investigação histórica, por reunirem coleções de fontes ou possibilitarem o acesso a elas. A produção dos chamados instrumentos de pesquisa representa assim, conforme Schellenberg, a consolidação de todo um trabalho realizado sobre a documentação.²

O Arquivo Nacional publicou seu primeiro livro em 1886. No prefácio da obra, o então diretor Joaquim Pires Machado Portela ressaltava a necessidade que “um estabelecimento de tal natureza” tinha de publicar, pois, no seu entender, a um arquivo não bastava classificar e guardar documentos que constituíssem um “patrimônio nacional” e reunissem “fontes autênticas” para a história do país. Ele nunca passaria de um “tesouro soterrado” se não elaborasse um inventário completo, organizasse bons catálogos e índices, e

* Jornalista, especialista em literatura e mestre em história pela Universidade Federal Fluminense. Técnica em comunicação social do Setor de Editoração da Coordenação de Pesquisa e Difusão do Acervo do Arquivo Nacional. Editora-assistente da revista *Acervo*. marisimoes@gmail.com.

os trouxesse a público, divulgando “inéditos interessantes e a notícia de tudo o que possuir de merecimento histórico”.³

Sob um longo título, abreviado aqui para *Catálogo das cartas régias, provisões, alvarás, avisos, portarias, etc. de 1662 a 1821 existentes no Arquivo Nacional*, iniciava-se a série Publicações do Arquivo Público do Império.⁴ No prefácio, Machado Portela diz que publicar é “o que nos Estados civilizados fazem os Arquivos Públicos, não já os de primeira ordem, como ainda os de somenos categoria e riqueza documentária”.⁵ Este primeiro volume é um instrumento de pesquisa,⁶ mais especificamente um catálogo de um dos conjuntos documentais sob a guarda do Arquivo Nacional, o conjunto Cartas Régias, Provisões, Alvarás e Avisos.⁷

Esta publicação é citada aqui como exemplo porque indica, em linhas gerais, em que consistiria a principal orientação desta série editorial, pelo menos, até meados dos anos de 1910. A intenção de transcrever ou elaborar resumos das fontes, sistematizando os conjuntos documentais, inventários, guias e catálogos impressos, é a característica mais marcante dos primeiros volumes da série Publicações do Arquivo Nacional,⁸ indicando a importância que se dava a esses documentos para a escrita da história nacional. Com esses livros, produzidos após um trabalho prévio de classificação e descrição dos documentos, a instituição tentava mostrar a importância e a vastidão de seu acervo, com a intenção de divulgar seu trabalho e estimular o uso da documentação, além de facilitar seu trabalho interno.

O Arquivo Nacional foi criado em 1838, subordinado à Secretaria de Estado dos Negócios do Império, e seu principal objetivo consistia em recolher a documentação dos órgãos da administração imperial e, assim, preservar a memória do Estado e apoiar sua consolidação.⁹ O período pós-Independência fora marcado por uma tentativa de se construir um Estado e uma nação “brasileiros”, além de se escrever uma história que possibilitasse a referência a um passado comum. Somando-se à preocupação com os limites territoriais, ou seja, com a delimitação geográfica, o governo imperial e uma parcela da intelectualidade letrada, investiram na elaboração de uma identidade nacional, por meio da reconstituição do passado e da formação de uma história e de uma memória nacionais.¹⁰ Como qualquer nova nação, sua construção passava pela definição de uma memória comum.¹¹

Nesse sentido, foram estabelecidas, na primeira metade do século XIX, diversas instituições de caráter científico e histórico, com o objetivo de produzir ou subsidiar a escrita da história brasileira e delinear a identidade nacional, por meio de expedições científicas, pesquisas, debates intelectuais e aquisição de documentos de interesse para o Império. Entre essas instituições estavam o Museu Nacional (fundado em 1818), o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838) e o Arquivo Público do Império (1838). Mas, em muitos casos, suas atribuições eram sobrepostas e essa indefinição abria um campo de disputas que se expressavam nos relatórios dos diretores, nos relatórios ministeriais, na imprensa e, também, em textos de livros e revistas publicados por essas instituições. Estabelecidas pelo governo imperial como parte de seu projeto de consolidação do Estado e de construção de uma memória nacional, elas possuíam, quase todas, um programa editorial e publicavam, principalmente, periódicos, como, por exemplo, a *Revista do IHGB*, lançada em 1839, os *Arquivos do Museu Nacional*, em 1876, e a *Revista do Arquivo Público Mineiro*, em 1896. Editar textos e documentos pode ser considerado, então, parte do que se acreditava ser a função dessas instituições de memória, além de ser uma maneira de prestar contas de suas ações, motivo pelo qual a maioria delas publicavam, por exemplo, seus relatórios.

Como consequência da mencionada sobreposição de atribuições e das disputas que marcavam as relações entre seus agentes, o Arquivo teve dificuldade, no século XIX, em realizar sua missão institucional, ou seja, recolher a documentação histórica, administrativa, legislativa e jurídica da nação. Como dizia José Honório Rodrigues, muitos documentos eram repassados ao IHGB ou à Biblioteca Nacional, ou simplesmente, permaneciam em seus locais de origem, contrariando, do ponto de vista dos diretores do Arquivo, o que previam a legislação e os regulamentos da instituição.¹² O lugar que ocupava o Instituto Histórico no projeto imperial de construção nacional, explicaria, para alguns autores, essa fragilidade do Arquivo, que estaria sempre “à sombra” daquela prestigiada e renomada instituição, composta de intelectuais convocados frequentemente pelo Império para pensar a nação.¹³ Mas o Arquivo esteve também em certa obscuridade diante da Biblioteca Nacional, e esse cenário pode ser possivelmente explicado pela natureza da sua documentação, de caráter administrativo e de maior interesse para o próprio Estado, em razão das prioridades historiográficas do momento.

Durante a Primeira República, parece-nos que a instituição – menos associada ao Império do que suas congêneres, IHGB, BN – tenta ampliar sua participação e sua importância diante do Estado e da sociedade, oferecendo subsídios para a escrita da história nacional por meio de seus documentos e de suas publicações, que sofrerão mudanças significativas, como veremos mais adiante. Esse esforço maior de divulgação se mostrará com mais intensidade, a nosso ver, com a proximidade das comemorações do centenário da Independência do país.

“O Estado é ou não é”:¹⁴ o folheto de Escragnolle Doria e a polêmica sobre a criação de um museu nacional histórico

O Estado possui, desde 1838, quem o represente, exclusivamente em matéria de história e tradição pátrias: o Arquivo Nacional.

[...] o Arquivo Nacional é a repartição do Ministério da Justiça e Negócios Interiores destinada a ser, segundo os casos, o intérprete, o protetor, o fiscal de tudo quanto no território possa interessar a história, a administração, as tradições, o passado do país nas suas variadas manifestações.

Luís Gastão d'Escragnolle Doria¹⁵

O folheto intitulado *O Museu Histórico do Arquivo Nacional: seu papel como museu do Estado* chamou nossa atenção por diferir tanto dos demais avulsos publicados pelo Arquivo, que consistiam, em geral, de instruções e regulamentos institucionais, como das Publicações do Arquivo Nacional, formadas, até então, principalmente, por catálogos e índices. Publicado em 1919, é um manifesto, ou uma exposição de motivos apresentada ao ministro da Justiça e Negócios Interiores, Urbano Santos da Costa Araújo, e assinada pelo diretor do Arquivo Nacional, Luís Gastão d'Escragnolle Doria, com o objetivo de evitar a aprovação de um projeto de lei que criaria um museu histórico sob a responsabilidade do IHGB. De acordo com Doria, já existia um Museu Histórico no Arquivo Nacional e destinar a uma sociedade particular a condução de um museu como esse, seria retirar do Estado

brasileiro uma atribuição fundamental – a guarda da memória nacional. Exploramos então este folheto, começando por investigar em que disputas se inseriam a instituição e o autor.¹⁶

Luís Gastão d'Escragnolle Doria (Rio de Janeiro, 1869-1948) era filho de Luís Manuel das Chagas Doria, general de divisão reformado, bacharel em ciências físicas e matemáticas e professor da Escola Superior de Guerra, e de Adelaide d'Escragnolle Taunay. Foi, mais adiante, incumbido de elaborar o que se tornaria a *Memória histórica do Colégio de Pedro Segundo*, sobre os primeiros cem anos do colégio, do qual foi professor e onde, depois de jubilado, recebeu o título de Professor Emérito. Coursou a Faculdade de Direito de São Paulo, exerceu a advocacia e depois o magistério e as letras, tendo escrito alguns livros e colaborado em diversos periódicos. Ingressou no Colégio Pedro II em 1906. Em 1909-1910 e 1911-1912, esteve na Europa a serviço do governo brasileiro, à disposição do Ministério das Relações Exteriores, para pesquisar e recolher, nos arquivos europeus, documentos que pudessem interessar à história do Brasil. E, em 1912, tornou-se sócio do IHGB, como seria de outras sociedades.¹⁷ Era, portanto, um homem com razoável inserção no campo intelectual da Primeira República.¹⁸

O texto do folheto, embora inflamado, é um pouco vago e evita mencionar nomes de instituições e pessoas, mas foi possível identificar o seu ponto de partida. O IHGB, representado pelos sócios Max Fleiuss e Edgard Roquette-Pinto, e apoiado pelo diretor do Museu Nacional, Bruno Lobo, havia apresentado à Comissão de Instrução Pública da Câmara dos Deputados, em 6 de junho de 1918, uma proposta de criação de um museu histórico nacional subordinado ao Instituto.¹⁹ Quem apresentou o projeto à Câmara foi o deputado Justiniano de Serpa, representante do Pará, e a proposta foi discutida pelos sócios do IHGB, na terceira seção ordinária do dia 10 daquele mês.²⁰ De acordo com o projeto, seria criado, no Rio de Janeiro, um “Museu Nacional Histórico”, onde seriam “recolhidos, catalogados, estudados e expostos ao público os documentos, objetos, gravuras e autógrafos que interessem à nacionalidade”.²¹ O governo deveria, então, entregar ao IHGB, todo o material dessa natureza que existisse nas repartições públicas e aumentar a verba destinada ao Instituto para a instalação do museu, inclusive para a construção de um edifício.

Pelo texto do folheto, que assina com data de 26 de maio de 1919, podemos imaginar a indignação do diretor do Arquivo Nacional, ao ser informado desse projeto. As quatro páginas do texto, impresso no mesmo ano pelas Oficinas Gráficas do Arquivo, são precedidas de folha de rosto na qual se lê: “Exposição apresentada ao Exmo. Sr. Ministro da Justiça e Negócios Interiores Dr. Urbano Santos da Costa Araújo. Impressa por ordem do mesmo Excelentíssimo Senhor”. O manifesto fora apresentado antes ao ministro, que teria dado “ordem imediata de impressão oficial e remessa ao Poder Legislativo”.²² O texto de Escragnolle Doria começa assim:

No Senado Federal existe um projeto de lei, oriundo da Câmara dos Deputados, criando, no Rio de Janeiro, um Museu Nacional Histórico. Autoriza o poder executivo a incumbir uma associação particular de dirigir e guardar o mesmo museu, mediante condições e subvenções.

*Repartição do Estado, especialmente destinada a ser a grande casa oficial da história pátria, o Arquivo Nacional julga não poder ficar silencioso diante do referido projeto, que, a seu ver, não consulta os interesses do país. Tem a elevada honra de pedir a V. Ex. para transmitir as suas razões de discordância, fundadas em textos de lei, à Nação, ao Exmo. Sr. Presidente da República e ao Senado Federal.*²³

No momento da escrita do texto, o projeto de lei já havia sido aprovado pela Câmara dos Deputados e seguiria, então, para o Senado. Na Comissão de Instrução Pública da Câmara, uma das justificativas em prol da ideia do museu era a de que os institutos particulares desempenhariam melhor os trabalhos da área cultural do que estabelecimentos públicos. No entanto, reconhecendo não ser lícito ao Poder Legislativo estabelecer instituições para impor sua guarda a particulares, a Comissão formulou um substitutivo. Em vez de já criar um museu nacional histórico subordinado ao IHGB, autorizava o Executivo apenas a entrar em acordo com uma associação particular que seria responsável pela direção e guarda do museu.²⁴

Tendo passado pela Comissão de Finanças da Câmara, “o projeto repousou, para despertar só nos últimos dias de dezembro de 1918, votado depois, veloz e silenciosamente [...] ao apagar das luzes”, de acordo com Escragnolle Doria. O diretor do Arquivo argumenta que a aprovação se deu sem consulta ou pedido de informações ao Executivo, caso em que, segundo

ele, “este ministério poderia alvittrar então que a lei, de há muito, criara um Museu Histórico no Arquivo Nacional”. E ressalta que, a partir de 1917, ano em que assume a direção do Arquivo, o Museu Histórico “tomou surto e floresce”.²⁵

“Nada se cria duas vezes”:²⁶ o Museu Histórico do Arquivo Nacional

O autor do que chamamos aqui de “manifesto” contra a criação de um “outro” museu histórico assumiu a direção do Arquivo Nacional em maio de 1917, após a morte do diretor Frederico Schumann. Mas o Museu Histórico do Arquivo tinha sido criado muitos anos antes, na administração de Machado Portela (1873-1898), como parte de suas iniciativas por uma certa abertura da instituição à sociedade. Em 1874, menos de um ano após assumir a direção do órgão, a sala de consultas foi aberta ao público; em 1876, inaugurou-se a biblioteca; em 1886, como vimos, foi lançado o primeiro volume das publicações do Arquivo Público do Império e, em 1893, o Museu Histórico. Está claro ter ocorrido, então, nesse período, uma certa dinamização da instituição e uma primeira tentativa de trazê-la para mais perto da sociedade.

Anos antes do estabelecimento do Museu Histórico, no decreto que reorganiza o Arquivo Nacional, em 1876, mencionam-se como itens a serem arquivados na seção histórica da instituição “uma coleção das medalhas que tenham sido ou forem sendo cunhadas para comemorar acontecimentos pátrios ou quaisquer fatos, ou para prêmio de serviços relevantes”, e “uma coleção das moedas do Brasil, quer metálicas, quer em papel, que tenham sido ou venham a ser emitidas, bem como o modelo das apólices do governo”, indicando uma intenção prévia de guardar também objetos históricos no Arquivo, e não apenas documentos.²⁷ De acordo com o diretor Joaquim Pires Machado Portela (1873-1898), em 1883,

Se os arquivos públicos devem ter sua peculiar biblioteca como parte integrante e indispensável na frase de Mr. Alfred Maury, cumpre que também possuam um museu especial, como modernamente os estão criando e desenvolvendo diversos arquivos na Europa.²⁸

A coleção que dizia ter começado a reunir, tinha como ponto de partida objetos pertencentes à seção histórica, como moedas, medalhas, desenhos e impressos.

A coleção foi, assim, formando-se aos poucos, até que em 1893, o Museu Histórico aparece, pela primeira vez, no regulamento do Arquivo, passando a incluir, entre os objetos a serem guardados e apresentados ao público, modelos ou exemplares de patentes, cartas e diplomas, figurinos, retratos e bustos, estampas de edifícios e de monumentos, e “quaisquer objetos que tenham ou possam vir a ter valor histórico”.²⁹ O Arquivo Nacional se situava, desde 1907, no edifício do Campo de Santana que antes abrigara o Museu Nacional.

Existiam, e ainda existem, museus vinculados a arquivos, como Machado Portela demonstrou conhecer no trecho reproduzido anteriormente, sendo o exemplo mais conhecido o *Musée de l'Histoire de France*, ligado aos *Archives nationales*. De acordo com Pereira, diversos países possuíam *arquivos-museus* ou *museus de arquivos*, “onde as exposições documentais permanecem para poderem ser observadas pelo público culto e ajudar as escolas secundárias que prescrevem visitas de estudos”.³⁰ Essa tendência se intensificaria após o fim da Segunda Guerra Mundial, e seria acompanhada, entre outras iniciativas, da realização de exposições de documentos “sujeitas a temas culturais como: comemorações de acontecimentos importantes da história pátria, geral ou local; centenários de personalidades históricas; evocação da vida do passado etc.”. No entanto, já se fazia sentir no século XIX – o museu francês, por exemplo, foi fundado junto ao arquivo nacional daquele país em 1867 –, de modo que a criação do Museu Histórico do Arquivo Nacional, em 1893, não se distancia do que se praticava em outras nações.

Não é nosso objetivo aqui enumerar as aquisições ou narrar o percurso completo do Museu Histórico do Arquivo Nacional, mas apenas situar como se encontrava na administração de Luís Gastão d'Escragnolle Doria, para explorar melhor os possíveis significados do manifesto que ele escreveu, sobre o polêmico projeto de lei. Em sua gestão (1917-1922), aparecem nos relatórios ministeriais e na documentação institucional algumas informações recorrentes, como as aquisições rotineiras de itens para o museu, mas também, alguns posicionamentos que destoam dos relatórios anteriores. No relatório ministerial sobre 1918, surge uma entrada que ainda não havia aparecido nos relatórios sobre o Arquivo Nacional, intitulada “monumentos

históricos”, na qual se lê: “Sugere o diretor o alvitre de se estabelecer uma legislação liberal, porém eficaz, sobre monumentos históricos, de molde a preservar o nosso passado, em todas as suas manifestações.”³¹ De início, não se compreende o significado dessa menção, mas ela volta a aparecer no folheto sobre o Museu Histórico, quando Escragnolle Doria tenta trazer para a instituição que dirige, mais uma atribuição, relacionada aos monumentos históricos, embora não os defina claramente. Ele diz no manifesto que o Arquivo Nacional: “Está aparelhado para cumprir a velha missão traçada em seus regulamentos e disposto a missão nova, a de velar pela conservação dos monumentos históricos, conforme a prática dos povos policiados. Neste particular, até a Tunísia nos é superior.”³²

No relatório sobre 1919, portanto em meio à polêmica, em vez de apenas enumerar as aquisições do Museu Histórico do Arquivo, apresenta um texto de seis parágrafos sobre o que é este museu, o que foi feito dele no ano anterior e, para terminar, um pedido de aumento de verba destinado a aprimorá-lo.

Um museu não é, simplesmente, um amontoado de objetos; mas a reunião destes, em bem do patriotismo, da história da evolução social, do testemunho das épocas de um povo. [...] Ao surto rápido e belo do Museu Histórico correspondeu a confiança pública. O Estado recebeu dádivas valiosas, que imediatamente agradeceu.³³

O relatório informa, por outro lado, que as aquisições para o museu se deveram apenas a doações de particulares por solicitação da diretoria e que é necessária verba para seu pleno desenvolvimento. Mais uma vez, em 1920, a entrada *monumentos históricos* aparece no relatório ministerial, e contém colocações sobre a importância dos monumentos, a necessidade de preservá-los e inventariá-los e, de novo, sobre o papel do Estado e do Arquivo Nacional também nesta área:

A proteção dos monumentos necessita, ainda mais do que a dos documentos escritos e figurados, de organização simultaneamente legislativa e técnica. O Estado pode e deve representar grande papel patriótico, por intermédio do Arquivo Nacional, que o ajudará com todas as suas forças, organizando e dirigindo os serviços necessários.³⁴

Doações de particulares e instituições públicas, assim como a visita de 497 pessoas ao Museu Histórico do Arquivo, mencionando-se inclusive a do Conde d'Eu, foram registradas no relatório ministerial do ano seguinte, que se refere ainda à encadernação de documentos para serem exibidos no museu.³⁵ A leitura desses relatórios do período de Escragnolle Doria, no que diz respeito ao Museu Histórico, indica uma intenção deliberada e clara de ampliar e valorizar, cada vez mais, esse museu, que, a nosso ver, foi intensificada, em parte, pela proximidade da Exposição Internacional de 1922, e que ele tentaria ao máximo preservar.

De volta ao manifesto, o ponto de vista do diretor Escragnolle Doria pode ser assim resumido: o próprio Estado já tinha criado, havia décadas, um museu histórico no Arquivo Nacional, cujas atribuições coincidiam com as do museu que agora se propunha, por isso não fazia sentido se estabelecer outro com objetivo semelhante, e muito menos que fosse administrado por particulares. O folheto *O Museu Histórico do Arquivo Nacional: seu papel como museu do Estado* tenta também atribuir à instituição uma centralidade que ela não possuía, pois se encontrava ainda em uma situação marginal, em termos de visibilidade, se comparada, por exemplo, à Biblioteca Nacional e ao próprio IHGB.

Como argumento de autoridade, mais uma vez surgem as nações “civilizadas” com seus arquivos e museus como exemplos a serem seguidos, sobretudo a França, que teve marcada influência na organização e no trabalho do arquivo nacional brasileiro.³⁶ As peças mais curiosas do Arquivo Nacional da França, diz Doria no manifesto, são reunidas para formar o museu histórico daquele arquivo. “O Estado, na Europa, não se subordina a museus e associações particulares ou individuais, que se podem desenvolver a gosto, mas não subsidiados pelo poder público e ainda menos o substituindo”. Essa inclinação por exaltar a importância do Estado se expressa em diversos momentos do texto, sendo este o mais sintético e direto: “O Estado é ou não é”.³⁷ Pode-se entender que, se a proposta era a de um museu de história, e sendo esta oriunda dos documentos, o museu histórico nacional deveria estar ligado ao Arquivo Nacional.

Talvez por estar se dirigindo ao ministro da Justiça, o diretor do Arquivo apela para as possíveis inseguranças jurídicas da transmissão de objetos do Estado para particulares e ressalta a conseqüente redução da soberania

do Estado. Podem ser confiáveis cópias ou atestados de documentos e objetos recolhidos a estabelecimentos particulares? “Ninguém em França pensa confiar a guarda do Louvre ou do palácio de Versalhes à Academia Francesa, instituição um pouco mais velha do que as nossas mais venerandas instituições particulares”.³⁸ Nas entrelinhas, a crítica e as disputas quase centenárias com a nossa “Academia Francesa”, o IHGB, e a valorização do caráter oficial do Arquivo Nacional que o colocaria em primeiro lugar como guardião autorizado da memória nacional. Defendendo, em outro momento, o Museu Histórico da instituição, Escragnolle Doria volta a ressaltar a dimensão oficial do Arquivo Nacional, assim como sua existência prévia e antiguidade.

A mais antiga ideia *oficial* de um Museu Histórico é do Arquivo Nacional, é do antigo regime, é de 1883.

Tudo o mais, no assunto, vem depois. Criado, conforme foi exposto ao Exmo. Snr. Dr. Urbano Santos da Costa Araújo, quando ministro da Justiça, exposição que mereceu de S. Ex. ordem imediata de impressão oficial e remessa ao Poder Legislativo.

[...] Hoje, pode ser achada exígua, digna de modificação, de proteção, de incremento, mas não criada, porque nada se cria duas vezes.³⁹

Em duas frentes: a valorização do Arquivo Nacional pelos livros e pela defesa do seu Museu Histórico

Quando, em 1917, Luís Gastão d’Escragnolle Doria assume a direção do Arquivo, a instituição passa a editar, nas Publicações do Arquivo Nacional, títulos que destoavam dos anteriores em conteúdo e estrutura, e que, por isso, parecem indicar um momento de mudança na linha editorial. Consideramos importante apresentar aqui, pelo menos alguns indícios dessa transformação, porque nos parece que a visão de Escragnolle Doria sobre o Arquivo Nacional se mostra de forma semelhante e coerente, tanto na definição dos rumos das publicações como no seu posicionamento diante da polêmica que antecedeu a fundação do Museu Histórico Nacional.

Até aquele momento, o foco do programa editorial da instituição havia sido, principalmente, os instrumentos de pesquisa de coleções de documentos sob a guarda do Arquivo Nacional. Tinham sido publicados, por exemplo,

títulos como o *Índice da Coleção de Ordens Régias: 1719-1807* (1906) e o *Índice da Coleção Governadores do Rio de Janeiro* (1911). A edição acompanhou, de certa forma, os passos da organização do acervo, partindo-se dos documentos referentes ao período colonial e, dentro desse universo, privilegiando a documentação proveniente do mais alto nível hierárquico, ou seja, ligada ao rei ou aos governadores.

Pode-se citar como exemplo, o volume XVII, lançado em 1917, dois anos antes da circulação do folheto *O Museu Histórico do Arquivo Nacional como museu do Estado*. Ao contrário dos instrumentos de pesquisa que mencionamos, baseados mais diretamente na organização de fundos e coleções, esse livro – o primeiro lançado tendo Escragnole Doria como diretor – apresenta um panorama do Arquivo Nacional como instituição, refletindo suas seções e publicando, para cada uma delas, uma seleção de documentos “interessantes”. No prefácio do livro, ele explica:

Procuo nele refletir todas as seções do Arquivo Nacional.

A Histórica, a decana, é representada por documentos de polpa relativos à infância de d. Pedro II e suas irmãs. [...]

A Seção Administrativa apresenta documentos interessantes sobre a fundação dos cursos jurídicos no Brasil, subsídios úteis aos estudos especiais do assunto, caro a juristas, sobretudo se forrados de literatos.

A Seção Legislativa e Judiciária figura na publicação com um processo de jornalismo na época da Independência, época cuja análise da vizinhança de 1922 torna cada vez mais palpitante.⁴⁰

Nota-se, ainda, que Escragnole Doria valoriza, nessa miscelânea de 1917, alguns objetos que fazem parte do Museu Histórico do Arquivo – e cujas reproduções foram publicadas nesse volume –, demonstrando sua vontade de aprimorá-lo. Ao descrever, no prefácio, a parte do livro dedicada ao Museu do Arquivo, ele afirma:

Finalmente o Museu Histórico aparece em via de próxima reorganização, chamando principalmente a simpatia do Público com as reproduções da caneta e da pena oferecidas à princesa imperial regente Isabel

A Redentora para subscrever a Lei Áurea e da caixa invólucro desses objetos imortais.⁴¹

Parece-nos que Escragnolle Doria tenta trazer o Arquivo Nacional, como instituição, para o palco principal, seja tornando-o ponto de partida das publicações, como no exemplo acima, seja defendendo o seu papel como porta-voz da história oficial da pátria, como acreditamos ser o objetivo de sua atuação, na polêmica sobre o estabelecimento de um museu nacional histórico. As disputas institucionais que marcaram o percurso do Arquivo Nacional no Império, a que nos referimos antes, parecem ter permanecido de alguma forma durante a Primeira República, e um dos momentos em que se fez sentir com maior intensidade, foi exatamente na organização da Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922. Dessa forma, o folheto *O Museu Histórico do Arquivo Nacional: seu papel como museu do Estado* constitui um exemplo de texto impresso que, com suas quatro páginas, possibilita nos aproximarmos das tentativas de afirmação institucional e legitimação do Arquivo Nacional no campo historiográfico da República Velha e no próprio Estado brasileiro.

Entre documentos, livros e museus

Em agosto de 1922, o Museu Histórico Nacional tornou-se realidade,⁴² tendo sido inaugurado em 11 de outubro pelo presidente Epitácio Pessoa, no Pavilhão das Grandes Indústrias, montado para a Exposição Internacional do Centenário da Independência. A criação do primeiro museu brasileiro de história nacional foi, então, marcada por grande controvérsia no contexto da organização da exposição de 1922, da qual participaram, como vimos, entre outros agentes, o Arquivo Nacional por meio de seu diretor, Luís Gastão d'Escragnolle Doria. O mesmo decreto que estabeleceu o Museu Histórico Nacional determinou a transferência, para este museu, dos objetos que constituíam o acervo do Museu Histórico do Arquivo – e também de outras instituições, como o Museu Nacional – e, obedecendo a essa determinação, no novo regulamento do órgão, aprovado em 1923,⁴³ o museu histórico já não consta de sua estrutura, nem a aquisição de objetos de caráter museológico. Mas o papel cívico e patriótico do Arquivo e, ao que parece, sua participação nas comemorações do centenário da Independência continuaram a ser ressaltados no relatório de 1922-1923: “O Arquivo procurará relembrar as

grandes datas nacionais, por meio de exposições especiais, ou por outros processos de comemoração.⁴⁴

As discussões suscitadas pela proposta que acabaria levando à criação do Museu Histórico Nacional mostram como havia diferentes concepções a respeito da sua pertinência e da forma como deveria ser organizado. Mais do que uma disputa sobre como entender e contar a história nacional, tratava-se de uma disputa referente a quem seriam os protagonistas desse processo, pessoas e instituições. A Exposição Internacional de 1922, assim como a Nacional de 1908, diferenciavam-se das anteriores, de acordo com Elkin,⁴⁵ na importância conferida à história nacional, comemorando-se intensamente os acontecimentos históricos e identificando o conhecimento do passado, como um passo importante para a modernização do país. Não é difícil entender, assim, o surgimento de disputas tão acirradas entre intelectuais e instituições culturais e científicas sobre o Museu da Independência.

O Arquivo Nacional participara intensamente na Exposição Nacional de 1908, com uma mostra de correspondência oficial, tratados, códices e originais de constituições, relatando a história do Brasil, por meio de documentos oficiais, desde a descoberta até a Proclamação da República e sua consolidação. E agora esperamos ter mostrado um momento singular da participação da instituição, por meio de seu diretor Luís Gastão d'Escragnolle Doria, nas discussões sobre a formação do Museu Histórico Nacional, no âmbito da organização da Exposição Internacional do Centenário, em 1922. Escragnolle Doria tentou ressaltar o papel da instituição que dirigia manifestando-se contra o estabelecimento daquele museu e defendendo o aprimoramento do Museu Histórico do Arquivo Nacional, percebido por ele como "o" museu nacional histórico, o que levaria também ao crescimento do próprio Arquivo como instituição.

Como afirma Elkin: "A criação do primeiro museu brasileiro de história nacional relaciona-se não somente com uma dada visão da memória histórica nacional, mas também com o modo de implementar tal visão."⁴⁶ E nos parece que nesta dimensão é que Escragnolle Doria pretendia atuar e se fazer ouvir. Ele foi, ao mesmo tempo, vitorioso – afinal, considerava que o museu deveria ser do Estado, e a proposta de um museu histórico conduzido pelo IHGB não foi levada adiante – e derrotado – porque não encontrou ressonância na sua intenção de fazer do Museu Histórico do Arquivo Nacional, o museu histórico

oficial do Brasil – nem na sua visão de que a história estava primordialmente ligada aos documentos arquivísticos.

Da mesma forma, chamamos a atenção para o papel fundamental dos impressos nas estratégias de difusão de ideias e de projetos intelectuais e institucionais. Uma das formas como Escragnolle Doria tentou garantir a inserção e a valorização do Arquivo e do seu Museu Histórico nas comemorações do centenário foi defendê-lo por meio do folheto que analisamos e, mais tarde, com sua participação na subcomissão do Museu da Independência. E esta estratégia não deve ser isolada de seu trabalho com as Publicações do Arquivo Nacional. Em sua gestão como diretor, ele tentaria, por meio dessa série, aproximar-se do leitor, com a divisão em seções, a utilização de imagens e outros recursos editoriais, e divulgar a instituição para um público mais amplo, espelhando, nos livros, as seções em que se organizava o acervo. Além dessas miscelâneas de divulgação – vimos o exemplo da publicação de 1917 –, parece não ser à toa que em sua gestão foram lançados um título temático comemorativo, a cronologia intitulada *O ano de 1822*,⁴⁷ e uma segunda edição revista do *Catálogo das cartas régias*,⁴⁸ que havia inaugurado a produção editorial institucional.

Trata-se de mais um indicativo da importância dos estudos sobre os processos de comunicação, entre eles a produção editorial, das instituições patrimoniais – museus, arquivos, centros de documentação, bibliotecas – para a compreensão das suas políticas, tanto no passado como hoje, momento em que as formas de difusão dos acervos se multiplicaram e ampliaram. Da mesma forma, explorar a participação do diretor do Arquivo Nacional, Escragnolle Doria, nas discussões sobre a criação de um museu histórico nacional por meio do folheto *O Museu Histórico do Arquivo Nacional: seu papel como museu do Estado*, permite iluminar aspectos da história e das práticas do Arquivo, assim como de sua relação, por vezes conflituosa, com outras instituições patrimoniais brasileiras, no início do século, quando estas se consolidavam e se definiam suas funções diante do Estado e da sociedade brasileira.

NOTAS

1. PORTELA, Joaquim Pires Machado. [Prefácio]. In: ARQUIVO NACIONAL. *Catálogo das cartas régias, provisões, alvarás e avisos...* 2. ed. rev. e melhorada por A. Esteves. Rio de Janeiro, 1922 [1886]. (Publicações do Arquivo Nacional, v. I).
2. SCHELLENBERG, T. R. *Arquivos modernos: princípios e técnicas*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.
3. PORTELA, Op. cit., p. VII.
4. Além das Publicações Históricas, o Arquivo editaria os dois primeiros volumes da série Documentos Históricas, iniciada em 1928 e que passaria a ser publicada pela Biblioteca Nacional. Houve também publicações hoje chamadas de avulsas, que não integravam nenhuma série, caso do folheto que analisamos neste texto. Hoje possui um conselho editorial e edita também as séries publicações técnicas (desde 1959), instrumentos de trabalho (1960) e Prêmio Arquivo Nacional de Pesquisa (1991), além da revista *Acervo* (1986) e títulos avulsos.
5. PORTELA, Op. cit., p. VIII.
6. BELLOTTO, Heloisa Liberalli. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006. p. 227.
7. ARQUIVO NACIONAL. Fundo Secretaria de Estado do Brasil, AN 952, vários volumes.
8. Inaugurada como Publicações do Arquivo Público do Império, a série mudou de nome algumas vezes: Publicações do Arquivo Público Nacional, após a proclamação da República; Publicações do Arquivo Nacional e, atualmente, Publicações Históricas. Ela será chamada aqui de Publicações do Arquivo Nacional, seu nome nos anos de 1910-1920. Uma análise mais detida desta série pode ser encontrada em: LOURENÇO, Mariana Simões. *Do acervo ao livro: as Publicações do Arquivo Nacional (1886-1922)*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.
9. COSTA, Célia Maria Leite. *Memória e administração: o Arquivo Público do Império e a consolidação do Estado brasileiro*. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.
10. GUIMARÃES, Manuel Luiz Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 5-27, 1988.
11. COSTA, Op. cit.
12. RODRIGUES, José Honório. *A situação do Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1959. (Publicações Técnicas, 7).
13. COSTA, Op. cit.
14. DÓRIA, Luis Gastão d'Escagnolle. *O Museu Histórico do Arquivo Nacional: seu papel como museu do Estado*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Arquivo Nacional, 1919. Não paginado.
15. Diretor do Arquivo Nacional (1917-1922). DÓRIA, Op. cit.
16. BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência*. São Paulo: Unesp, 2004. p. 21.

17. "Luís Gastão d'Escragnolle Doria: apontamentos bibliográficos". _____ *Memória histórica do Colégio de Pedro Segundo (1837-1937)*. Ed. revista e atualizada. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais, 1997 1937.
18. BOURDIEU, Op. cit.
19. ELKIN, Noah Charles. 1922: o encontro do efêmero com a permanência. As Exposições (inter)nacionais, os museus e as origens do Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 29, 1997, p. 121-140. p. 126-127.
20. REVISTA DO IHGB. Ata da terceira sessão ordinária, 10/6/1918, tomo 83, 1918, 332-335. p. 332.
21. *Ibid.*, p. 333.
22. "Explicação de votos" de Luís Gastão d'Escragnolle Doria na subcomissão do Museu da Independência. s.d. Arquivo Nacional. AN 945.
23. DORIA, Luís Gastão d'Escragnolle. *O Museu Histórico do Arquivo Nacional: seu papel como museu do Estado*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Arquivo Nacional, 1919. Grifo nosso.
24. ELKIN, Op. cit.
25. DORIA, Op. cit.
26. "Explicação de votos". AN 945.
27. Decreto nº 6.164, de 24 de março de 1876. Reorganiza o Arquivo Público do Império.
28. ARQUIVO NACIONAL. Relatório apresentado pelo diretor do Arquivo Público ao Exmo. Sr. Conselheiro, ministro e secretário de Estado dos Negócios do Império, em 31 de março de 1883. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1884, p. 17.
29. Decreto nº 1.580, de 31 de outubro de 1893, anexo.
30. PEREIRA, Marcelino Rodrigues. Alguns conceitos básicos de arquivística moderna. *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, Coimbra, v. XXXIV, 1978.
31. RMJNI/DI, 1918-1919, S1-47.
32. DORIA, Op. cit., p. 5.
33. RMJNI/DI, 1919-1920, S1-46.
34. *Ibid.*, S1-49.
35. RMJNI/DI, 1921-1922, S1-93.
36. FONSECA, Vitor Manoel M. da; ESTEVÃO, Sílvia N. de M. A França e o Arquivo Nacional do Brasil. *Acervo – Revista do Arquivo Nacional*, v. 23, n. 1, p. 81-108, 2010.
37. DORIA, Op. cit., p. 6.
38. *Id.*, *Ibid.*
39. "Explicação de votos". AN 945. Grifo nosso. Trata-se de documento apócrifo e sem data, mas parece de referir aos trabalhos da subcomissão do Museu da Independência, parte da Comissão Executiva do Centenário.
40. ARQUIVO NACIONAL. Publicações do Arquivo Nacional, v. XVII. Rio de Janeiro, 1917. p. 3-4.
41. *Ibid.*, p. 4.

42. Decreto n. 15.596, de 2 de agosto de 1922. Cria o Museu Histórico Nacional e aprova o seu regulamento.
43. Decreto n. 16.036, de 14 de maio de 1923. Aprova o regulamento do Arquivo Nacional.
44. RMJNI/DI, 1922-1923, S1-66.
45. RMJNI/DI, 1922-1923, S1-66.
46. ELKIN, Op. cit., p. 122.
47. ARQUIVO NACIONAL. Publicações do Arquivo Nacional, v. XVII. Rio de Janeiro, 1917.
48. ARQUIVO NACIONAL. *Catálogo das cartas régias, provisões, alvarás e avisos...* 2. ed. rev. e melhorada por A. Esteves. Rio de Janeiro, 1922 [1886]. (Publicações do Arquivo Nacional, v. I).

“The big official household of the nation’s history”: Brazilian National Archives and discussions on a national history museum in a 1919 brochure

Mariana Simões Lourenço*

Received on: 22/05/2014
Accepted on: 30/06/2014

Abstract

This paper analyzes the pamphlet *The History Museum at the National Archives: its role as State museum*, published in 1919 and signed by the director of the National Archives, Luís Gastão d'Escagnolle Dória. Printed in the midst of controversies about the foundation of a national history museum close to celebrations for the centenary of Independence, and addressed to the minister of Justice and Internal Affairs, the brochure is a manifest against the bill project that would create a history museum under responsibility of the Brazilian Historical and Geographical Institute. According to Escagnolle Dória, the History Museum of the National Archives already existed and to assign a particular society to maintain a museum of this magnitude would take off a basic task of the Brazilian State: the custody of the national memory. The analysis of this four-page paper and its production conditions allows us to draw closer to affirmation and legitimization of the National Archives in the First Republic and towards the Brazilian State.

Keywords

National Archives (Brazil), Luís Gastão d'Escagnolle Dória, the National Historical Museum (Brazil), Publishing, Heritage institutions.

“News from historical interest papers”:¹ National Archives and its publications until the 1910s

Publishing has been one of the main forms of organization, diffusion and dissemination of the collection and the work of archival institutions. Books, magazines, inventories, catalogs and guides publishing play an essential role to the compliance of the archives institutional mission, being closely related to the possibilities of access to documents, but also to representations concerning the role of the printed material for the production and reproduction of knowledge on national history. These institutions, besides collect and keep documents considered important, at the same time, for the State administration and for the defense of the citizens rights, register in print such materials and ideas, editing books and magazines which serve as a stimulus to historical research, for bringing together sources collections or make possible the access to them. The production of so-called research instruments represent, therefore, according to Schellenberg, the consolidation of all the work done on documentation.²

National Archives published its first book in 1886. In the preface of the work, the director at the time, Joaquim Pires Machado Portela, highlights the need “an establishment of such a nature” had in publishing, because, in his view, to one archive it was not enough to classify and keep documents that constituted a “national heritage” and gathered “authentic sources” for the country’s history. It would never be more than a “buried treasure” if it did not prepare a complete inventory, organized good catalogs and indexes, and made them public, disseminating “interesting unpublished and news of all that have historical merit”.³

Under a long title, shortened here to *Catalogue of royal letters, provisions, permits, notices, ordinance, etc. from 1662 to 1821 existing in the National Archives*, it was initiated

¹ Journalist, Expert in Literature, and Master in History by Universidade Federal Fluminense. Technician in media of the Publishing Industry Research and Dissemination Coordination of National Archive’s Collection. Assistant Editor of magazine *Acervo*. marisimoes@gmail.com.

the series Publications of the Empire's Public Archives.⁴ In the preface, Machado Portela says that publishing is "what, in civilized States, Public Archives make, not only the first order ones, but also the minor category and documentary wealth".⁵ This first volume is a instrument of research,⁶ more specifically a catalogue of one of the documentary sets in the custody of the National Archives, the set Royal Letters, Provisions, Permits, and Notices.⁷

This publication is mentioned here as an example because it indicates, in general, in which would consist the main orientation of this editorial series, at least until the mid-1910's. The intention to transcribe or elaborate summaries from the sources, systematizing the documentary sets, inventories, guides, and printed catalogues, is the most outstanding feature of the first volumes of the series Publications of the National Archives,⁸ pointing out the importance given to such documents for the writing of national history. With these books, produced after a prior work of classification and description of documents, the institution was trying to show the importance and the vastness of its collection, with the intention to publicize their work and encourage the use of documentation, besides facilitating their internal work.

The National Archives was created in 1838, subordinated to the State Department of Empire Affairs, and its main purpose was to gather documentation of the bodies of the imperial administration and, therefore, preserve the memory of the State and support its consolidation.⁹ The post-independence period was marked by an attempt to built "Brazilian" State and nation, besides writing a history that would allow the reference to a common past. Adding to the concern over the territorial limits, i.e., with geographical boundaries, the imperial government and a portion of the literate intelligentsia invested on the creation of a national identity, through the reconstitution of the past and the formation of a historical and national memories.¹⁰ As any new nation, its construction went through the definition of a common memory.

In this sense, were established, in the first half of the 19th century, several institutions of scientific and historical nature, with the purpose of producing or subsiding the writing of Brazilian history and delineating the national identity, via scientific expeditions, researches, intellectual debates, and acquisition of documents of interest to the Empire. Among these institutions was the National Museum (founded in 1818), the Historical and Geographical Brazilian Institute (1838), and the Empire's Public Archives (1838). But, in many cases, their attributions were overlaid¹¹ and this indefinición opened a battleground expressed in reports of directors, ministers, in the press and, also, in texts of books and magazines published by these institutions.

Established by the imperial government as part of its State consolidation and national memory construction project, they had, almost all, an editorial program and published, mainly, periodicals, such as *Revista do IHGB* (Historical and Geographical Brazilian Institute Magazine), launched in 1839, *Arquivos do Museu Nacional* (National Museum Archives), in 1876, and *Revista do Arquivo Público Mineiro* (Magazine of Minas Gerais's Public Archives), in 1836. Editing texts and documents may be considered, then, part of what was believed to be the function of these memory institutions, besides being a way to give account for their actions, reason why most of them used to publish, for example, their reports.

As consequence of the mentioned overlapping of attributions and the disputes that marked the relationship between their agents, the Archives had some difficulty, in the 19th century, performing its institutional mission, i.e., gather historical, administrative, legislative, and legal documentation of the nation. As mentioned by José Honório Rodrigues, many documents were transferred to Historical and Geographical Brazilian Institute or National Library, or simply remained in their origin places, contradicting, from the point of view of the Archives directors, the provided by the legislation and regulations of the institution.¹² The place occupied by the Historical Institute on the imperial project of national construction would explain, for some authors, the Archives' frailty, which would always be "under the shadow" of that prestigious and renowned institution, composed of intellectuals often called by the Empire to think the nation.¹³ But the Archive was also in some obscurity before the National Library, and this scenario can be possibly explained by the nature of its documentations, of an administrative character and of greatest interest to the State itself, on account of the historiographical priorities of the moment.

During the First Republic, it seems to us that the institution – less associated to the Empire than its counterparts, Historical and Geographical Brazilian Institute, National Library – tries to amplify its participation and its importance before the State and the society, offering subsidies for the writing of national history through documents and their publications, which will suffer significant changes, as we shall see. Such greater dissemination effort shows more intensely, to our view, with the proximity of the celebrations of the centenary of the country's independence.

“The State is or is not”:¹⁴ Escragnolle Doria’s pamphlet and the polemic on the creation of the National History Museum

The State has, since 1838, who represents it, exclusively on homeland history and tradition: the National Museum.

[...] the National Archives is the division of the Ministry of Justice and Internal Affairs destined to be, according to the cases, the interpreter, the protector, the supervisor on the territory of all that may be of interest to history, administration, traditions, past of the country in its various manifestations.*

Luís Gastão d’Escragnolle Doria¹⁵

The pamphlet named *The History Museum at the National Archives: its role as a State museum* has called our attention because it was so different from other pamphlets published by the Archives, which consisted, in general, of institutional instructions and regulations, such as the Publications of the National Archives, formed, until now, mostly by catalogues and indexes. Published in 1919, it is a manifest, or an explanatory memorandum presented to the Minister of Justice and Internal Affairs, Urbano Santos da Costa Araújo, and signed by director of National Archives, Luís Gastão d’Escragnolle Doria, with the purpose of avoiding the approval of a bill of law that would create a history museum under the responsibility of Historical and Geographical Brazilian Institute. According to Doria, there already was a History Museum at the National Archives, and to address to a specific group the operation of a museum such as this would be to withdraw from the Brazilian State a basic task – the keeping of national memory. Therefore, we are going to analyze this pamphlet, starting by investigating in which disputes were part the institution and the author.¹⁶

Luís Gastão d’Escragnolle Doria (Rio de Janeiro, 1869-1948) was son of Luís Manuel das Chagas Doria, retired major general, bachelor degree in Physical Sciences and Mathematics, and teacher at *Escola Superior de Guerra* (Was College), and of Adelaide d’Escragnolle Taunay. He was, further on, responsible for developing what would become the *Historical memory of School Pedro Segunda*, about the first hundred years of the school, where he was a teacher and where, after retired, he received the title of Professor Emeritus. He attended São Paulo Law School, practiced law

and then teaching and letters, having written some books and cooperated in various periodicals. He entered Pedro II School in 1906. In 1909-1910 and 1911-1912, he was in Europe at the service of the Brazilian government, at the disposal of the Ministry of Foreign Affairs, to research and gather, in European archives, documents that may concern Brazilian history. And, in 1912, he became associated to the Historical and Geographical Brazilian Institute, as he would later become to other groups.¹⁷ He was, therefore, a man with reasonable insertion in the intellectual society of the First Republic.¹⁸

The text of the pamphlet, although inflamed, is a little vague and avoids mentioning names of institutions and persons, but it was possible to identify his point of view. The Historical and Geographical Brazilian Institute, represented by the partners Max Fleiuss and Edgard Roquette-Pinto, and supported by the director of the National Museum, Bruno Lobo, had presented to the Public Education Committee of the Chamber of Deputies, on June 6, 1918, a proposal to create the National History Museum subordinate to the Institute.¹⁹ Who presented the project to the Chamber was deputy Justiniano de Serpa, representative of Pará, and the proposal was discussed by the Historical and Geographical Brazilian Institute partners, on the third ordinary session on the 10th day of such month.²⁰ According to the project, would be created, in Rio de Janeiro, the National History Museum, where would be "gathered, catalogued, studied, and exposed to the public the documents, objects, pictures, and autographs concerning nationality".²¹ The government should, then, deliver to the Historical and Geographical Brazilian Institute all materials of such nature existing in public departments and increase the funding of the Institute increase the funding of the Institute for the installation of the museum, including the construction of a building.

By the text of the pamphlet, signed on May 26, 1919, it is possible to imagine the indignation of the director of the National Archives, when informed of this project. The four pages of the text, printed the same year by the Archives Printing Office, are preceded by cover sheet where it is read: "Exhibition presented to Your Honer Minister of Justice and Internal Affairs Dr. Urbano Santos da Costa Araújo. Printed by order of the same." The manifest was presented before to the miniter, who would have given "immediate order of official printing and mailing to the Legislative Branch".²² The text by Escragnolle Doria begins as follows:

There is a bill of law in the Federal Senate, derived from the Chamber of Deputies, creating, in Rio de Janeiro, the

National Historical Museum. It authorizes the executive branch to entrust a specific association to direct and keep such museum, subject to conditions and subsidies.

*Department of the State, specifically destined to be the great official home of national history, the National Archives finds itself not able to remain silent before such bill, which, in its view, does not include the country's interests. It has the honor to request Your Honor to transmit its sources of discrepancies, based into law, to the Nation, to Your Honor Mr. President of the Republic and to the Federal Senate.*²³

By the time the text was written, the bill of law had already been approved by the Chamber of Deputies and would be forwarded, then, to the Senate. In the Public Education Committee of the Chamber of Deputies, one of the justifications in favor of the museum idea was that private institutes would perform the works of the cultural area better than public establishments. However, recognizing not to be lawful for the Legislative Branch to establish institutions to enforce their care to private parties, the Commission delivered a substitute. Instead of creating a National History Museum already subordinated to the Historical and Geographical Brazilian Institute, it authorized the Executive Branch only to come to terms with a private association that would be responsible for directing and keeping the museu.²⁴

Having been approved by the Chamber's Finance Committee, "the bill rested, to awaken only in the last days of December, 1918, voted right after, fast and silently [...] at the eleventh hour", according to Escragnolle Doria. The director of the Archives argues that the approval happened without consultation or request for information to the Executive Branch, case in which, according to him, "this ministry could then suggest that the law, a long time ago, had created a History Museum at the National Archives". And highlights that, since 1917, year that he became the director of the Archives, the History Museum "has bursted and blooms".²⁵

"Nothing is created twice":²⁶

The History Museum at the National Archives

The author of what we call here a "manifest" against the creation of "another" history museum became director of the National Archives in May, 1917, after the death of director Frederico Schumann. But the History Museum of the Archives had

been created many years before, under the administration of Machado Portela (1873-1898), as part of his initiatives for a certain openness of the institution to the society. In 1874, less than a year after becoming director of the body, the reference room was open to the public; in 1876 the library was inaugurated; in 1886, as seen by us, was launched the first volume of the Publications of the Empire's Public Archives and, in 1893, the History Museum. It is clear that it has occurred, in this period, a certain dynamism of the institution and a first attempt to bring it closer to the society.

Years before the establishment of the History Museum, in decree reorganizing the National Archives, in 1876, are mentioned as items to be filed in the History Section of the institution "a collection of the medals that have been or may be coined to celebrate patriotic events or any facts, or for outstanding service award", and "a collection of coins from Brazil, either metal or paper, which have been or may be issued, as well as the model of government policies", indicating a prior intention to also store historical objects in the Archives, and not only documents.²⁷ According to director Joaquim Pires Machado Portela (1873-1898), in 1883,

If public archives should have their specific library as *integral and indispensable part* according to Mr. Alfred Maury, they should also have a special museum, as modernly created and developed by several archives in Europe.²⁸

The collection he said to have started to gather had as starting point objects belonging to History Section, such as coins, medals, drawings, and printings.

The collection was, therefore, formed little by little, until, in 1893, the appearance of the History Museum, for the first time, in the regulations of the Archives, now including, among the objects to be kept and presented to the public, models or copies of patents, letters, and diplomas, costumes, portraits, and busts, prints of buildings and monuments, and "any other object that have or might have historical value".²⁹ The National Archives was located, since 1907, in the building of Campo de Santana that once housed the National Museum.

There were, and there are still, museums linked to archives, as Machado Portela showed knowledge about in the passage reproduced above, the best known example being the *Musée de l'Histoire de France*, linked to the *Archives nationales*. According to Pereira, several countries had *archives-museums* or *museums of archives*, "where documental exhibitions remain so they may be observed by the cultured public and help secondary schools that prescribe study visits".³⁰ This tendency would be intensified after the end of the Second World War, and would be followed, among

other initiatives, by the conduction of documents exhibitions "subject to cultural themes such as: celebrations of important events of national history, general or local; centenaries of historical figures; evocation of the life of the past, etc.". However, it could already be noticed in the nineteenth century – the French museum, for instance, was founded with the national archives of that country in 1867 -, in a way that the creation of the History Museum at the National Archives, in 1893, is not far from what was practiced in other nations.

It is not our purpose here to number the acquisitions or to narrate the entire path of the History Museum at the National Archives, but only to place its conditions under the administration of Luís Gastão d'Escragnolle Doria, to best explore the possible meanings of the manifest he wrote on the polemic bill of law. In its management (1917-1922), some recurring information appear in ministerial reports and institutional documentation, such as routine purchases of items to the museum, but also some positions that diverge from previous reports. At the ministerial report on 1918, there is an entry that had not yet appeared in the reports on the National Archives, entitled as historical monuments, in which is read: "The director provides the suggestion of establishing a legislation that is liberal, but effective, on *historical monuments*, in a way to preserve our past, in all its manifestations."³¹ At first, the meaning of this manifest is not understood, but it reappears in the pamphlet on the History Museum, when Escragnolle Doria tries to bring to the institution he directs another assignment, related to historical monuments, though he does not clearly define them. He says in the manifest that the National Archives: "Is equipped to meet the old mission outlined in its regulations and is willing to the new assignment, to ensure the conservation of historical monuments, as the practice of civilized peoples. In this respect, even Tunisia is superior to us."³²

In the report on 1919, therefore in the midst of polemic, instead of just number the acquisitions of the History Museu at the Archives, he presents a six paragraphs text on what such museum is, what became of it in the previous year and, to finish, a request for increased funding for its improvement.

A museum is not simply a pile of objects; it is also the reunion of them, for the sake of patriotism, social evolution's history, the testimony of the ages of a people. [...] To the fast and beautiful burst of the History Museum corresponded the public trust. The State has received valuable gifts, to which it immediately thanked.³³

The report informs, on the other hand, that the acquisitions for the museum were due only to donations from private parties at the request of the board, and that funds are necessary for its full development. Once again, in 1920, the entry *historical monuments* appears in the ministerial report, and it contains settings on the importance of monuments, the need to preserve them and compile their inventories and, once more, on the role of the State and of the National Archives also in this field:

The protection of the monuments needs, more than written and figurative documents, both legislative and technical organization. The State can and must represent great patriotic role, through the National Archives, which will help it with all its strength, organizing and directing the necessary services.³⁴

Donations from private parties and public institutions, as well as the visit of 497 people to the History Museu at the Archives, also mentioning the visit of Count d'Eu, were registered in the ministerial report of the following year, which also refers to the binding of documents to be displayed in the museum.³⁵ The reading of these reports in the period of Escragnolle Doria, regarding the History Museum, indicates a deliberate and clear intention to amplify and value, more and more, this museum, which, in our view, was intensified, partly, by the proximity of the International Exhibition of 1922, and that he would try the most to preserve.

Back to the manifest, the point of view of director Escragnolle Doria may be thus summarized: the State itself had already created, decades before, a history museum at the National Archives, whose duties coincided with the museum that was now being proposed, therefore, there was no reason to establish another one with a similar purpose, let alone to be managed by private parties. The pamphlet *The History Museum at the National Archives: its role as State museum* also tries to assign the institution with an centrality that it had not, because it was still in a marginal situation, in terms of visibility, being compared, for example, to the National Library and the Historical and Geographical Brazilian Institute itself.

As argument from authority, once again the "civilized" nations appear with their archives and museums as examples to be followed, especially France, that had marked influence on the organization and the work of the Brazilian national archives.³⁶ The most important pieces of the National Archives of France, says Doria in the manifest, are gathered to form the history museum of that archive. "The State, in Europe, does not subordinate to private or individual museums and associations, which may freely be developed, but not subsidized by public power, and even less

replacing it". This inclination to exalt the importance of the State is expressed at different times of the text, this being the most concise and direct: "The State is or is not".³⁷ It may be understood that, if the proposal was a history museum, and this being derived from documents, the National Historical Museum should be linked to the National Archives.

Perhaps to be addressing the Minister of Justice, the director of the Archives appeals to the possible legal uncertainties of the transmission of State objects to private parties and highlights the consequent reduction of State sovereignty. Can documents and copies or certificates and objects collected be trusted to private establishments? "No one in France thinks about entrusting the safekeeping of the Louvre or the Palace of Versailles to the French Academy, institution a little older than our most venerable private institutions".³⁸ Between the lines, the almost century-old criticism and dispute with our "French Academy", the Historical and Geographical Brazilian Institute, and the appreciation of the official character of the National Archives that would put it first as authorized keeper of the national memory. Defending, at another time, the History Museum of the institution, Escragnolle Doria once again highlights the official dimension of the National Archives, as well as its previous existence and antiquity.

The oldest *official* idea of a History Museum is of the National Archives, it is of the old regime, it is of 1883.

Everything else on the matter came after. Created, as presented to Your Honor Dr. Urbano Santos da Costa Araújo, when minister of Justice, presentation that deserved from Your Honor immediate order of official printing and mailing to the Legislative Branch.

[...] Today, it can be found tiny, worthy of modification, protection, development, but not created, because nothing is created twice.³⁹

On two fronts: the appreciation of the National Archives through books and through the defense of its History Museum

When, in 1917, Luís Gastão d'Escragnolle Doria becomes director of the Archives, the institution starts editing, in Publications of the National Archives, titles

that differed from previous in content and structure, and that, due to such, seem to indicate a moment of change in the publishing line. We considered important to present here at least some evidence of this transformation because it seems that the vision of Escragnolle Doria on the National Archives shows itself in a similar and consistent manner, both in defining the directions of Publications and in its position on the polemic prior to the foundation of the National Historical Museum.

Until that moment, the focus of the editorial program of the institution had been mainly research instruments of the collection of documents in the custody of the National Archives. Had been published, for instance, titles as the *Index of Regal Orders Collection: 1719-1807* (1906) and *Index of Governors of Rio de Janeiro Collection* (1911). The issue followed, in a way, the steps of the collection organization, starting by documents referring to the colonial period and, within that universe, favoring the coming documentation of the highest hierarchical level, i.e., connected to the king or to governors.

One can mention as example volume XVII, launched in 1917, two years before the distribution of the pamphlet *The History Museum at the National Archives as State museum*. Unlike research instruments mentioned, based more directly on the organization of funds and collections, this book – the first launched having Escragnolle Doria as director – provides an overview of the National Archives as an institution, reflecting its sections and publishing, for each one of them, a selection of "interesting" documents. In the book's preface, he explains:

I seek to reflect on it all sections of the National Archives.

The Historical one, the oldest, is represented by pulp documents on the childhood of Pedro II and his sisters. [...]

The Administrative section presents interesting documents on the foundation of legal courses in Brazil, useful subsidies to special studies of the subject, dear to lawyers, especially if filled with literati.

The Legislative and Legal Section figure in the publication with a journalism process at the time of Independence, time where examination of the neighborhood in 1922 becomes increasingly throbbing.⁴⁰

It is further noted that Escragnolle Doria values, in this 1917 anthology, some objects that are part of the History Museum of the Archives – and whose reproductions were published in this volume –, showing his intention to improve them. By describing,

in the preface, the part of the book dedicated to the Museum at the Archives, he states:

Finally the History Museum appears next to process of reorganization, mainly calling the sympathy of the public with the reproductions of the pen and feather pen offered to the Regent Princess Imperial Isabel the Redempress when subscribing the Golden Law and the box housing these immortal objects.⁴¹

It seems that Escragnoles Doria tries to bring the National Archives, as institution, to the main stage, whether making it the starting point of Publications, or as shown above, defending its role as spokesman of the official history of the nation, as we believe is the goal of his role in the controversy over the establishment of the National Historical Museum. Institutional disputes that marked the route of the National Archives in the Empire, to which we referred before, seem to have remained in some way during the First Republic, and one of the moments in which it was felt with greater intensity was exactly in the organization of the International Exhibition of the Independence Centenary in 1922. This way, the pamphlet *The History Museum at the National Archives: Its role as State museum* constitutes an example of printed text that, with its four pages, enables us to reach out to institutional statement attempts and legitimation of the National Archives in the historiographical field of the Old Republic and the Brazilian State itself.

Among documents, books, and museums

In August, 1922, the National Historical Museum became a reality,⁴² having opened on October 11 by President Epitácio Pessoa, at Pavilhão das Grandes Indústrias (Pavilion of Large Industries), assembled to the International Exhibition of the Independence Centenary. The creation of the first Brazilian museum of national history was, then, marked by great controversy in the context of the 1922 exhibition organization, which attended, as we have seen, among other agents, the National Archives through its director, Luís Gastão d'Escragnoles Doria. The same decree that established the National Historical Museum has determined the transfer, to this museum, of objects that constituted the collection of the Historical Archives Museum – and also other institutions, such as the National Museum – and, complying with this determination, in the new regulation of the body, approved in 1923,⁴³ the history museum is no longer included in its structure, neither the acquisition of museological character objects. But the civic and patriotic role of the Archives and, to what it

seems, its participation in the celebrations of the Independence centenary continued to be highlighted in the 1922-1923 report: "The Archives will seek to resemble the grand national dates, through special exhibitions, or other celebration processes."⁴⁴

The discussions raised by the proposal that would eventually lead to the creation of the National Historical Museum show how there were different conceptions about its relevance and how it should be organized. More than a dispute on how to understand and tell national history, this was a dispute regarding who would be the protagonists of this process, people and institutions. The International Exhibition of 1922, as the National of 1908, differed from the previous ones, according to Elkin,⁴⁵ on the importance given to national history, intensely celebrating historical events and identifying the knowledge of the past as an important step for the country's modernization. It is not hard to understand, thus, the emergence of disputes as fierce between intellectuals and cultural and scientific institutions on the Museum of Independence.

The National Archives had participated intensely in the National Exhibition of 1908, with a display of official correspondence, treaties, manuscripts, and original constitutions, reporting the history of Brazil with official documents, from the discovery to the Proclamation of the Republic and its consolidation. And now we hope to have shown a singular moment of the institution's participation, through its director Luís Gastão d'Escragnolle Dória, on discussions on the formation of the National Historical Museum, in the organization of the International Centenary Exhibition in 1922. Escragnolle Dória tried to highlight the role of the institution he directed manifesting against the onset of the museum and advocating the improvement of the History Museum at the National Archives, perceived by him as "the" national history museum, which would also lead to the growth of the own Archive as an institution.

As stated by Elkin: "The creation of the first Brazilian museum of National History relates not only to a certain view on the national historical memory, but also to the way of implementing such view."⁴⁶ And it seems that in this dimension is that Escragnolle Dória intended to act and be heard. He was, at the same time, victorious – after all, he considered that the museum should belong to the State, and the proposal of a history museum conducted by the Historical and Geographical Brazilian Institute was not taken further – and defeated – because he did not find resonance in his intention to turn the National Archives Historical Museum into the official history museum of Brazil – nor in his view that the story was primarily linked to archival documents.

Likewise, we call the attention to the fundamental role of printings in strategies of ideas and intellectual and institutional projects dissemination. One of the ways how Escragnolle Doria tried to ensure the inclusion and appreciation of the Archive and its History Museum in the celebrations of the centenary was by defending it through the pamphlet analyzed by us, and, later, with his participation in the Independence Museum subcommittee. And this strategy should not be isolated from his work with the Publications of the National Archives. During his administration as director, he tried, through this series, get closer to the reader, with the division into sections, the use of images and other publishing resources, and disclose the institution to a wider audience, mirroring, in the books, the sections in which the collection was organized. In addition to these dissemination miscellaneous – we saw the example of the 1917 publication –, it seems to be no coincidence that in his administration was released a commemorative theme title, the chronology entitled *The year of 1822*,⁴⁷ and a second edition of the magazine *Catalogue of royal letters*,⁴⁸ which had opened the institutional editorial production.

This is another indication of the importance of studies on communication processes, among them publishing, of heritage institutions – museums, archives, documentation centers, libraries - for the understanding of their policies, both past and today, moment in which the forms of delivery of the collections have multiplied and expanded. Likewise, exploring the participation of the director of the National Archives, Escragnolle Doria, on the discussions on the creation of the National Historical Museum through the pamphlet *The History Museum at the National Archives: its role as State museum*, allows us to brighten aspects of the history and practice of the Archives, as well as its relationship, sometimes conflicting, with other Brazilian heritage institutions, early in the century, when they consolidated and defined their duties before the State and the Brazilian society.

NOTES

1. PORTELA, Joaquim Pires Machado. [Prefácio]. In: ARQUIVO NACIONAL. *Catálogo das cartas régias, provisões, alvarás e avisos...* 2. ed. rev. e melhorada por A. Esteves. Rio de Janeiro, 1922 [1886]. (Publicações do Arquivo Nacional, v. I).
2. SCHELLENBERG, T. R. *Arquivos modernos: princípios e técnicas*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.
3. PORTELA, Op. cit., p. VII.
4. Besides Historical Publications, the Archives would also publish the first two volumes of the series Historical Documents, started in 1928 and which would then be published by the National Library.

There were also publications nowadays called loose, which were not part of any series, as the case of the pamphlet analyzed in this text. It now has an editorial board and also publishes the series Technical Publications (since 1959), Work Instruments (1960), and National Archives Research Awards (1991), besides magazine *Acervo* (1986), and loose titles.

5. PORTELA, Op. cit., p. VIII.
6. BELLOTTO, Heloisa Liberalli. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006. p. 227.
7. NATIONAL ARCHIVES. Brazilian State Department Fund, NA 952, several volumes.
8. Started as Publications of the Empire's Public Archives, the series has changed its name some times: Publications of the National Public Archives, after the proclamation of the Republic; Publications of the National Archives and, currently, History Publications. It is called here Publications of the National Archives, its name in the years of 1910-1920. A more detailed analysis of this series can be found at LOURENÇO, Mariana Simões. *Do acervo ao livro: as Publicações do Arquivo Nacional (1886-1922)*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.
9. COSTA, Célia Maria Leite. *Memória e administração: o Arquivo Público do Império e a consolidação do Estado brasileiro*. Thesis (PhD in Social History) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.
10. GUIMARÃES, Manuel Luiz Salgado. *Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional*. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 5-27, 1988.
11. COSTA, Op. cit.
12. RODRIGUES, José Honório. *A situação do Arquivo Nacional*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1959. (Publicações Técnicas, 7).
13. COSTA, Op. cit.
14. DORIA, Luís Gastão d'Escragnolle. *O Museu Histórico do Arquivo Nacional: seu papel como museu do Estado*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Arquivo Nacional, 1919. Without page numbers.
15. Director of National Archives (1917-1922). DORIA, Op. cit.
16. BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência*. São Paulo: Unesp, 2004. p. 21.
17. "Luís Gastão d'Escragnolle Doria: apontamentos bibliográficos". _____. *Memória histórica do Colégio de Pedro Segundo (1837-1937)*. Ed. revista e atualizada. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais, 1997. 1937.
18. BOURDIEU, Op. cit.
19. ELKIN, Noah Charles. 1922: o encontro do efêmero com a permanência. As Exposições (inter) nacionais, os museus e as origens do Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 29, 1997, p. 121-140. p. 126-127.
20. HISTORICAL AND GEOGRAPHICAL BRAZILIAN INSTITUTE MAGAZINE. Minutes of the third ordinary session, 6/10/1918, volume 83, 1918, 332-335. p. 332.
21. Ibid., p. 333.
22. "Explanation of vote" by Luís Gastão d'Escragnolle Doria at the Independence Museum subcommittee. s.d. National Archives. NA 945.

23. DORIA, Luís Gastão d'Escragnoille. *O Museu Histórico do Arquivo Nacional: seu papel como museu do Estado*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Arquivo Nacional, 1919. Emphasis added.
24. ELKIN, Op. cit.
25. DORIA, Op. cit.
26. "Explanation of vote". NA 945.
27. Decree No. 6.164, of March 24, 1876. Rearranges the Public Archive of the Empire.
28. NATIONAL ARCHIVES. Report presented by the director of the Public Archives to Your Honor Mr. Counselor, minister and State secretary of Empire's Affairs, on March 31, 1883. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1884, p. 17.
29. Decree No. 1,580, of October 31, 1893, annex.
30. PEREIRA, Marcelino Rodrigues. Alguns conceitos básicos de arquivística moderna. *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, Coimbra, v. XXXIV, 1978.
31. RMJNI/DI, 1918-1919, S1-47.
32. DORIA, Op. cit., p. 5.
33. RMJNI/DI, 1919-1920, S1-46.
34. Ibid., S1-49.
35. RMJNI/DI, 1921-1922, S1-93.
36. FONSECA, Vitor Manoel M. da; ESTEVÃO, Sílvia N. de M. A França e o Arquivo Nacional do Brasil. *Acervo – Revista do Arquivo Nacional*, v. 23, n. 1, p. 81-108, 2010.
37. DORIA, Op. cit., p. 6.
38. Id., Ibid.
39. "Explanation of vote". NA 945. Our emphasis. This is an apocryphal and undated document, but it seems to refer to the work of the Independence Museum subcommittee, part of the Executive Committee of the Centenary.
40. NATIONAL ARCHIVES. *Publications of the National Archives*, v. XVII. Rio de Janeiro, 1917. p. 3-4.
41. Ibid., p. 4.
42. Decree No. 15,596, of August 2nd, 1922. Creates the History National Museum and approves its regulation.
43. Decree No. 16,036, of May 14, 1923. It approves the regulation on the National Archives.
44. RMJNI/DI, 1922-1923, S1-66.
45. RMJNI/DI, 1922-1923, S1-66.
46. ELKIN, Op. cit., p. 122.
47. NATIONAL ARCHIVES. *Publications of the National Archives*, v. XVII. Rio de Janeiro, 1917.
48. NATIONAL ARCHIVES. *Catalogue of royal letters, provisions, permits, and notices...2nd. rev. and improved by A. Esteves*. Rio de Janeiro, 1922 [1886]. (*Publications of the National Archives*, v. I).

Considerações sobre sistemas de climatização empregados no gerenciamento ambiental de coleções, visando sua conservação preventiva

Willi de Barros Gonçalves*

Luiz Antônio Cruz Souza**

Recebido em: 29/05/2014

Aprovado em: 18/08/2014

Resumo

Este artigo trata da problemática envolvida com a escolha, implantação, manutenção e gerenciamento de sistemas de climatização de coleções. Explora interfaces entre o conforto ambiental humano e para coleções. Enfatiza aspectos que determinam o desempenho dos edifícios como filtros protetores para as coleções. Aborda particularidades dos sistemas ativos, passivos e híbridos, no que tange à conservação das coleções, ressaltando o estado da arte da pesquisa sobre a sua utilização em museus, arquivos e bibliotecas.

Palavras-chave

Conservação preventiva de coleções. Sistemas de climatização de coleções. Sistemas de ar condicionado para museus, arquivos e bibliotecas;

Abstract

This paper deals with the problems involved with choice, implementation, maintenance and management of collections of air conditioning systems for collections. It explores interfaces between environmental comfort requirements for people and collections. It emphasizes some aspects that determine building performance as protective filters for collections. It discusses characteristics of active, passive and hybrid systems, regarding the conservation of collections, highlighting the state of the art of research about their use in museums, archives and libraries.

Keywords

Preventive conservation of collections. Air conditioning systems for collections. Air conditioning systems for museums, archives and libraries.

O papel do gerenciamento ambiental na conservação preventiva das coleções

A conservação preventiva abrange todos os procedimentos e atitudes que visam evitar, ou minimizar a deterioração dos bens culturais. Com relação aos bens culturais móveis, compreende medidas indiretas e refere-se a diversos aspectos institucionais como missão, organização, políticas e recursos humanos.¹ Sua feição material diz respeito à infraestrutura envolvida na preservação, em vários níveis: do edifício, das salas, do mobiliário e, até mesmo, das embalagens e suportes nos quais os objetos da coleção são expostos ou acondicionados. Manuseio, transporte, segurança, controle de pragas, entre outros, são também temas fundamentais da conservação preventiva.

A abordagem tradicional da conservação preventiva procura retardar a deterioração dos materiais presentes nas coleções.² Os processos de deterioração, por sua vez, estão ligados aos mecanismos de atuação de diversas causas, fatores ou agentes que se encontram classificados na literatura específica da área, de maneira extremamente diversificada, variando os sistemas de classificação em função da *origem* ou da *natureza* dos agentes. Quanto à origem: *extrínseca* ou *intrínseca* aos objetos. Quanto à natureza, as classificações mais abrangentes são: *biológicos*, *químicos* e *físico-mecânicos*. Tais

(*) Arquiteto e Urbanista, Mestre em Engenharia Mecânica, Doutor em Artes - Conservação Preventiva, Professor Adjunto - Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Artes Plásticas, Laboratório de Ciência da Conservação, Escola de Belas Artes, Av. Antônio Carlos, 6627, Belo Horizonte - MG, 30270-901, Tel.: (31) 3409-5378 - willidebarros@ufmg.br.

(**) Cientista da Conservação, Doutor em Química, Professor Associado - Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Artes Plásticas, Laboratório de Ciência da Conservação, Escola de Belas Artes - luiz-souza@ufmg.br.

categorias podem ser ampliadas, compreendendo, também, fatores ambientais, climáticos, antrópicos, arquitetônicos e/ou de infraestrutura.³

Perpassando essas questões, destaca-se a necessidade de controle do microclima das coleções, envolvendo o monitoramento e o controle de variáveis como a temperatura, a umidade relativa e a qualidade do ar. No âmbito da conservação preventiva, tais atividades são agrupadas sob o conceito abrangente de *Gerenciamento Ambiental*.⁴ No âmbito deste último, incluem-se todas as operações, etapas, serviços, equipamentos e instalações, recursos arquitetônicos, materiais e componentes construtivos relacionados com o *monitoramento* e o *controle ambiental* das coleções.

O gerenciamento ambiental *estratégico* constitui uma postura até mais abrangente do que o monitoramento e controle do microclima interno. Seu conceito ultrapassa a visão – hoje considerada obsoleta – de que o conservador-restaurador é o principal (senão o único) responsável pela preservação de bens culturais. Impõe-se uma *nova perspectiva*, que privilegia o *trabalho em equipe* e *redes de colaboração* entre profissionais e instituições.⁵

Conforto ambiental humano versus conforto ambiental para coleções

Um aspecto importante do gerenciamento ambiental é a definição de *critérios e padrões* (*set-points*) para o funcionamento dos sistemas de climatização. Existe aí um conflito em potencial entre as necessidades das *coleções*, dos *edifícios* e dos *usuários*, que são difíceis de conciliar simultaneamente. Os edifícios e seus sistemas apresentam-se como a dimensão física, em que diversos problemas decorrentes desse conflito potencial se manifestam, impondo riscos variados à preservação das coleções. Frequentemente a inadequação dos sistemas de climatização decorre da consideração, no projeto, somente das necessidades e requisito de conforto dos usuários, em detrimento das necessidades e requisitos das coleções.

Em termos de conforto térmico, as pessoas são mais sensíveis à flutuação da temperatura, ao passo que a maioria dos objetos encontrados em museus, arquivos e bibliotecas – principalmente aqueles que possuem materiais orgânicos em sua composição – é mais sensível à flutuação da umidade. Quando seu microclima oscila, muitos objetos se deterioram com grande rapidez, porque suas margens de tolerância e capacidade de adaptação climática são

bem menores que as dos seres humanos. Gonçalves revisou o modelamento físico-matemático do conforto térmico humano e estudou a aplicabilidade de diversos índices de conforto ambiental humano na região de Belo Horizonte, mediante pesquisa de campo com população universitária.⁶

Embora um ambiente possa apresentar condições de conforto térmico para os usuários, isso não significa que essas condições sejam adequadas para o acervo. A zona de conforto ambiental humano pode abranger um intervalo, em que o índice de permanência de uma coleção pode variar por um fator de até seis vezes.⁷ Em certos casos, a solução a ser adotada não passa por adaptar as necessidades da coleção e do edifício às necessidades dos usuários ou vice-versa, mas sim, por adaptar as necessidades da coleção ao que é realmente possível no edifício em questão, seja ele histórico, ou construído especificamente para ser um museu, a um custo razoável. Para Michalski⁸, isso implicaria, por ordem de prioridade, em: (i) evitar sistemas ativos e privilegiar o uso da ventilação natural ou forçada; (ii) controlar prioritariamente a umidade do ar; e (iii) adotar um sistema ativo de climatização.

A definição dos *set-points* do sistema deve ser embasada no diagnóstico e na análise dos riscos que podem afetar as coleções. A especificação de critérios muito restritivos pode aumentar desnecessariamente os custos.⁹ A norma europeia EN 15757 propõe uma metodologia para determinação do *set point* de umidade relativa compatível com o conceito de umidade “provada” pelos materiais das coleções.¹⁰

O livro *O ambiente dos museus* introduziu uma série de princípios e padrões para o controle ambiental de coleções,¹¹ que se tornaram muito populares, mas que principalmente, a partir da década de 1990, começaram a ser questionados e revisados, admitindo-se uma maior flexibilidade. Uma razão para isso é que os bens culturais são compostos por mais de um tipo de material, o que dificulta o estabelecimento de padrões muito rígidos para a sua conservação. Bratasz apresenta uma revisão criteriosa desses padrões,¹² concluindo que mesmo na década de 1980 – e dela em diante – vêm sendo admitidas especificações climáticas menos restritivas. Brown e Rose discutem como a evolução desses padrões se relaciona com o desenvolvimento dos sistemas ativos de climatização, ao longo do século XX¹³. Martens e Park traçam um histórico do desenvolvimento destes sistemas.¹⁴

O edifício como um filtro protetor para as coleções

Os edifícios atuam como um filtro protetor sobre as coleções, operando como um envolvente que interage externamente com condicionantes urbanos e/ou do entorno, e, internamente, com as características e propriedades das salas, mobiliário, embalagem e suporte dos objetos. No planejamento do gerenciamento ambiental, é necessário considerar o grau de proteção possível em cada nível de controle envoltório.¹⁵

No caso das coleções abrigadas em edifícios vernáculos ou construídos antes do advento dos sistemas ativos de climatização, em geral, o próprio edifício consegue moderar razoavelmente o clima interno de forma passiva, por meio de sistemas construtivos apropriados, e do efetivo controle manual de aberturas e outros componentes, exercido pelos usuários.¹⁶ Nesses casos, o gerenciamento ambiental deve atentar também para os problemas de preservação do edifício como bem cultural imóvel. Para muitas instituições, o próprio edifício é o item mais valioso a considerar em um diagnóstico de riscos.

Um edifício bem concebido não só abriga o seu conteúdo da chuva, vento e radiação solar, mas também, reduz internamente a amplitude das flutuações climáticas externas. Um prédio projetado especificamente para um gerenciamento ambiental passivo irá mais longe: com um bom planejamento e escolha de materiais apropriados e, especialmente, adequação do sistema de ventilação. Dependendo da região climática, pode-se conseguir a desumidificação e resfriamento do ar interno (recursos adequados aos climas quente-úmidos) ou o aquecimento passivo (recurso adequado aos climas frios). Um edifício mal projetado, por sua vez, vai sofrer mais internamente com a *amplitude das flutuações* climáticas externas, às vezes chegando a atingir temperaturas máximas internas maiores que as externas. Lamentavelmente, hoje em dia, as estratégias arquitetônicas que garantiam aos edifícios bom desempenho e durabilidade não são mais de uso geral.

A adaptação de edifícios históricos para museus envolve uma problemática peculiar e, às vezes, implica na instalação de sistemas de climatização. A arquitetura vernácula lança mão de recursos arquitetônicos diversos (p. ex., varandas e áticos ventilados) para garantir a adaptação ao clima local. Frequentemente, as adaptações necessárias para instalação dos novos sistemas impõem a eliminação de estratégias arquitetônicas de ventilação natural, para aumentar a estanqueidade, não só do edifício como um todo, mas

também, ao nível dos componentes, por exemplo, nas barreiras de vapor das envoltórias.¹⁷ Porém, a partir do momento em que o edifício é selado, diminuem-se as oportunidades de utilizar passivamente os períodos em que o clima externo é favorável. Nestas circunstâncias, é frequente a ocorrência de ataques biológicos por fungos e bactérias, que proliferam particularmente nos componentes de umidificação do sistema.¹⁸

Outro aspecto particular dos edifícios para museus, arquivos e bibliotecas é que seus componentes são multifuncionais. Uma janela, por exemplo, além das funções de iluminar e ventilar, tem que atender, também, a requisitos de segurança e evitar a entrada de animais e insetos.

Embora a literatura específica sobre arquitetura bioclimática tenha se expandido, em virtude do crescente interesse nos temas da sustentabilidade ambiental, são poucas e relativamente recentes as referências sobre aplicação de estratégias bioclimáticas à preservação do patrimônio cultural e ao projeto de museus, arquivos, bibliotecas e outros edifícios que abrigam coleções. Gonçalves dedicou um apêndice de sua tese de doutorado à revisão dessas referências.¹⁹

Sistemas de climatização passivos, ativos e híbridos e seu papel na conservação de coleções

O controle dos microclimas internos em um edifício pode ser conseguido por meio de sistemas, controles, estratégias e recursos arquitetônicos *passivos, ativos* – ou mecânicos – e *híbridos*.

Os sistemas passivos são também chamados de naturais ou bioclimáticos, e envolvem técnicas que dispensam ou minimizam o consumo de energia elétrica e/ou de outros recursos naturais. Já os sistemas ativos dependem de um consumo energético em equipamentos e sistemas prediais, como por exemplo, sistemas de condicionamento de ar para refrigeração ou aquecimento. Young e Cassar comparam os diversos tipos de sistemas em termos de suas vantagens e desvantagens para o gerenciamento ambiental de coleções.²⁰

O conjunto de soluções arquitetônicas adotadas em um edifício pode englobar uma mistura desses recursos, ora com predominância de um, ora de outro, caracterizando os sistemas híbridos. Nesse caso, a eficiência energética do edifício é determinada pelo funcionamento, em conjunto, dos sistemas, sendo que, normalmente, o objetivo do uso dos sistemas passivos é diminuir

o consumo de energia por parte dos sistemas ativos. Os sistemas híbridos são os que apresentam a melhor relação custo-benefício no gerenciamento ambiental de coleções.²¹ Awbi compara os sistemas passivos e híbridos em termos de consumo energético.²²

Conrad considera que um ambiente realista para a preservação só pode ser conseguido mediante um processo lógico de análise para especificação do melhor sistema a ser adotado.²³ Conrad elaborou um sistema de classificação que foi adotado pela Ashrae.²⁴ Nele, os edifícios são classificados em: (i) edifícios com controle climático; (ii) edifícios com controle climático parcial; e (iii) edifícios sem controle climático. São também considerados, na classificação, o sistema construtivo, a tipologia e o uso dos edifícios. O sistema de Conrad reflete a tradição construtiva norte-americana de vedar os edifícios, em favor dos sistemas de climatização ativos. Não obstante, ele pode ser interessante como um guia para a especificação dos sistemas de climatização, uma vez que estima o grau de controle climático possível, em virtude das características dos edifícios. Martens apresenta outro sistema de classificação que considera o grau de alterações no edifício e utiliza – de maneira semelhante ao sistema de Conrad – uma matriz cruzando o nível de controle climático com a qualidade das envoltórias.²⁵

A implementação de estratégias passivas é relativamente simples, em comparação com os requisitos dos sistemas ativos. O funcionamento adequado dos sistemas ativos depende de *protocolos de controle* ou *regimes de operação* específicos, que sejam capazes de responder *automaticamente* às mudanças climáticas externas.²⁶ Na tradição técnica da engenharia brasileira, esse tipo de protocolo é adotado, em geral, com sistemas de médio e grande porte. Mesmo nesses casos, frequentemente, o *tempo de resposta* do sistema é relativamente grande, causando flutuações indesejáveis nas variáveis controladas, potencialmente danosas às coleções.

Assim, para que os sistemas passivos funcionem, eles contam com um efetivo controle manual por parte dos usuários, o que nem sempre acontece. Como exemplo, pode-se citar a operação manual de pára-sóis móveis, que costumam emperrar por falta de uso. Essa ação dos usuários pode se dar de maneira *reativa* (p. ex., fechar a janela se começa a chover), mas pode se dar também de uma forma *planejada*, antecipando-se a eventos externos (p. ex., abrir as janelas para ventilar em períodos que favorecem a ventilação natural).²⁷

Em um nível básico, a **hibridação** de sistemas pode dar-se por meio do uso de **sistemas portáteis de controle de umidade** (umidificadores e desumidificadores) e em um nível mais sofisticado, envolvendo sistemas de **automação predial**. Sala e Gallo discorrem sobre o estado da arte dos sistemas de automação predial para gerenciamento ambiental e energético em museus.²⁸

O controle do microclima ao nível do mobiliário é relativamente mais simples do que nos níveis mais externos da sala e do edifício. Dentro de vitrines ou outros móveis, suportes e embalagens de exposição e/ou guarda, também é possível utilizar sistemas passivos, ativos e híbridos para o gerenciamento ambiental. Normalmente, os sistemas passivos envolvem o uso de materiais tampão como a sílica-gel. Mas é possível se pensar, também, em sistemas ativos de escala reduzida, que condicionam uma vitrine ou até mesmo uma moldura, individualmente.²⁹

Cuidados necessários na especificação de sistemas ativos de climatização para o gerenciamento ambiental de coleções

O uso dos sistemas ativos de climatização constitui uma alternativa para o gerenciamento ambiental das coleções, mas com uma delicada relação custo / benefício, em virtude dos seus custos de implantação, manutenção e energético.³⁰ Este último, se considerarmos a produção de energia em usinas termoelétricas, remonta, inclusive, a problemas ambientais de maior amplitude, como as mudanças climáticas globais, na medida em que a demanda por mais energia pode fazer com que aumente a presença de gases poluentes, que causam o efeito estufa na atmosfera.³¹ O estado da arte no projeto e funcionamento dos equipamentos de climatização vem paulatinamente incorporando parâmetros que visam à melhoria de sua **eficiência energética**, o que constitui um campo de pesquisa específico e interdisciplinar. Gonçalves compilou diversos estudos e relatos sobre o consumo e desempenho energético de museus, arquivos, bibliotecas e Igrejas.³²

O funcionamento adequado de um sistema ativo de climatização depende de uma boa estanqueidade dos ambientes climatizados, bem como de um bom isolamento térmico, que por sua vez, é função das propriedades térmicas dos materiais e componentes construtivos. Necessário considerar, ainda, os custos relativos à implantação e manutenção destes recursos e

instalações, que se multiplicam quando se trata de reformas em edificações existentes, uma vez que serviços de demolição e adaptação deverão ser feitos para que os sistemas possam ser implantados. Tudo isso sem falar nos aspectos relativos a questões de tombamento, que frequentemente impedem alterações nas fachadas e na volumetria dos edifícios históricos.³³

Segundo Collin Pearson,

[...] sistemas de ar condicionado são muito caros para instalar e manter, e a menos que sistemas de alta qualidade (e conseqüentemente alto custo) sejam utilizados, podem frequentemente causar mais danos do que na sua ausência. Infelizmente há uma neurose de que sem um sistema de ar condicionado, as coleções dos museus, galerias, bibliotecas e arquivos vão deteriorar rapidamente. Este não é o caso. É mais importante ter um ambiente estável do que especificar níveis de temperatura e umidade relativa e isso pode ser conseguido com um planejamento cuidadoso dos edifícios.³⁴

A colocação de Pearson é especialmente verdadeira para os casos de instituições de pequeno porte, em que o uso de sistemas de climatização nem sempre é uma opção prática. É ainda mais aplicável à situação de muitas instituições brasileiras que fazem a salvaguarda de bens culturais, contando com poucos recursos financeiros. Devido à incapacidade de facear os custos de manutenção, são conhecidos casos de instituições que mantêm os sistemas desligados, às vezes por anos a fio. Nessas circunstâncias, além dos danos físico-químicos, as coleções são ameaçadas por infestações biológicas que podem irromper nas unidades e dutos dos sistemas.³⁵

Os custos de implantação, operação e manutenção desses sistemas devem ser cuidadosamente previstos e avaliados pelas instituições *antes* da sua instalação. Muitas instituições, na impossibilidade de arcar com os custos de operação, adotam a prática de desligar o sistema após o expediente. Isso não somente no Brasil, mas também, na Europa.³⁶ Embora esse procedimento produza uma economia na conta de energia ao final do mês, aumenta significativamente os riscos de que as flutuações ambientais diárias de temperatura e umidade relativa, provoquem danos às coleções – a se considerar o isolamento térmico e a estanqueidade do mobiliário e/ou suportes em questão.

Guths alerta que em sistemas ativos de climatização do tipo central, um dos riscos é a pane na geração de água gelada.³⁷ O sistema de ventilação

(*fan-coil*) pode continuar operando, trazendo ar quente e úmido do exterior para dentro do ambiente. Dependendo dos níveis de temperatura e umidade pode ocorrer condensação nas paredes internas e sobre os objetos. Por isso, deve-se evitar, tanto quanto possível, que tubulações hidráulicas, de qualquer tipo, passem pelas envoltórias dos ambientes com coleções, sejam tetos, paredes ou pisos. É igualmente importante que os responsáveis por coleções tenham, à mão, esquemas *as-built*, que mostrem a localização de tubos (hidráulicos, de esgoto, ar condicionado, elétricos etc.) no interior das paredes. Outra restrição aos sistemas que utilizam evaporadores com água gelada é a possibilidade de congelamento na serpentina do evaporador secundário, quando a temperatura do ar que passa por ela está com temperatura abaixo de 4°C. O ruído e vibrações produzidos pelos equipamentos, se não considerados e minimizados adequadamente na instalação, podem prejudicar, não somente o conforto ambiental humano, como também ocasionar riscos ao edifício e às coleções.³⁸

Atualmente, a discussão em torno de estratégias efetivas de conservação preventiva de coleções em longo prazo, é resultado de esforços coletivos de colaboração. A publicação do capítulo 21, sobre museus, arquivos e bibliotecas no manual de aplicações da Ashrae é um exemplo do tipo de esforço colaborativo, que vem sendo realizado no campo do gerenciamento ambiental nos últimos anos.³⁹ Padfield chega a argumentar que esse capítulo do manual deveria ser precedido de outro, que ensinasse como projetar um edifício que não necessitasse de ar condicionado. Até 1999, o manual citado só tinha um parágrafo sobre projeto desta tipologia de edifícios, escondido em um capítulo sobre aplicações especiais e indicando um *set-point* pouco flexível.⁴⁰

Cabe também enfatizar que, se a metodologia de classificação da Ashrae por um lado intenta propor um sistema em que qualquer instituição possa se classificar, por outro se ajusta à filosofia convencional de projeto de sistemas de climatização, quando embasa a classificação em critérios de flutuação das variáveis ambientais que remetem à estanqueidade dos edifícios. Os critérios e observações considerados pela Ashrae denotam a preocupação com a estabilidade química e físico-mecânica das coleções. Porém, do ponto de vista dos agentes de deterioração biológicos, foi considerada apenas a possibilidade de crescimento de mofo, sem considerar riscos de infestação por insetos, que por sua vez, dependem de questões bioclimáticas como, por exemplo, a permeabilidade aérea dos edifícios.

Martens estudou alguns museus holandeses,⁴¹ verificando a porcentagem de tempo ao longo do ano, em que cada classe de controle da Ashrae corresponde aos dados climáticos monitorados e concluiu que tais classes não são totalmente adequadas para um diagnóstico de riscos, quando não correspondem à totalidade do período monitorado. Martens considera, ainda, que é mais importante determinar o que ocorre com as coleções quando o clima interno não atende à classe pretendida. Huijbregts *et al.* aplicaram o método desenvolvido por Martens para analisar o impacto das mudanças climáticas sobre o desempenho ambiental de museus na Holanda e na Bélgica.⁴²

Conclusões

Um sistema de climatização com um controle preciso não é garantia de condições ideais de conservação.⁴³ Pode-se pensar que o controle fino das flutuações ambientais é uma exigência prioritária do gerenciamento ambiental para coleções, exigindo imprescindivelmente, o uso dos sistemas ativos. Entretanto, os riscos impostos por infestações biológicas ou ação de forças físicas na embalagem, manuseio e transporte de objetos têm, geralmente, magnitudes bem maiores que os riscos de deterioração físico-química por flutuações ambientais.⁴⁴

A utilização de sistemas ativos de climatização, ainda que bem pontuados em sistemas de ranqueamento de sustentabilidade, como por exemplo o sistema *LEED* não deve ser considerada uma solução *a priori* para os problemas de gerenciamento ambiental de coleções.⁴⁵ É curioso ver que, na literatura, encontramos referências à vedação dos edifícios e aos sistemas de climatização como se fossem parte integrante, *sine qua non*, de edifícios construídos ou reformados para abrigar coleções. Sob esse prisma, procedimentos de vedação de frestas para evitar infiltrações do ar externo podem, até ser vistos, como uma abordagem prática de controle climático passivo.⁴⁶

Os sistemas ativos apenas proporcionam um regime climático diferenciado, que pode ser bom ou ruim para a preservação das coleções.⁴⁷ Problemas com adsorção, dessorção e condensação de umidade podem ocorrer devido ao posicionamento inadequado de grelhas de insuflação.⁴⁸ Há que se considerar, também, a problemática envolvida na relação projetista-fornecedor-fabricante, no mercado de sistemas de ar condicionado. Normalmente, os

sistemas são dimensionados para fazer frente a extremos climáticos, que ocorrem com pequena frequência.⁴⁹

Como diretrizes e aspectos a serem observados quanto ao projeto e especificação de sistemas de ar condicionados, para gerenciamento ambiental de coleções, podemos elencar: (i) considerar os usos efetivos do edifício e a real capacidade da instituição para implantar e manter o sistema, buscando simplicidade, viabilidade e eficiência; (ii) buscar uma equipe multidisciplinar qualificada para um projeto integrado, que deve estar baseado em um diagnóstico do edifício e das coleções; (iii) conceber e avaliar a viabilidade de diferentes tipos e tamanhos de sistemas; (iv) considerar a possibilidade de adaptar e flexibilizar padrões de gerenciamento ambiental, de acordo com as especificidades das coleções, de modo a evitar padrões muito restritivos; (v) adotar estratégias bioclimáticas para reduzir a carga térmica e aumentar a eficiência energética do edifício e dos sistemas de climatização, sem prejuízos à conservação das coleções; (vi) considerar o uso de vitrines para gerar um microclima para os objetos; (vii) adotar uma abordagem sistemática que respeite o caráter histórico do edifício e considere seu potencial de adaptação ao novo sistema: sistemas “históricos” ou com baixa tecnologia agregada podem ser mantidos e eventualmente utilizados; (viii) evitar remoção de materiais e estruturas originais do edifício; (ix) observar a localização do sistema para minimizar impactos visuais, provendo condições adequadas de funcionamento e manutenção; (x) analisar as características do edifício, incluindo todos os fluxos de calor e umidade e padrões de circulação do ar – toda dinâmica climática nova, causa impacto sobre o comportamento hidrotérmico do edifício; (xi) treinar a equipe para operação e procedimentos de emergência; e (xii) monitorar o desempenho do sistema continuamente após a instalação.

NOTAS

1. Para o Comitê de Conservação do Conselho Internacional de Museus, a conservação preventiva envolve "todas as medidas e ações que tenham como objetivo evitar ou minimizar deteriorações futuras ou perdas. São realizadas no contexto ou na área circundante ao bem, ou mais frequentemente, um grupo de bens, independentemente da sua idade ou condição. Estas medidas e ações são indiretas - não interferem com os materiais e as estruturas dos bens, não modificam sua aparência. Exemplos: medidas e ações para registro, armazenamento, manipulação, embalagem, transporte, controle das condições ambientais (luz, umidade, poluição atmosférica e controle de pragas) planejamento de emergências, treinamento de pessoal, sensibilização do público, aprovação legal". ABRACOR. *Terminologia para definir a conservação do patrimônio cultural tangível*. Boletim da ABRACOR, Rio de Janeiro, n.1, p. 1-3, 2010.
2. Para Staniforth, o termo *preservação* implica na "manutenção das coisas como estão", o que seria, em realidade, impossível, uma vez que as alterações físico-químicas decorrentes do envelhecimento dos objetos são inexoráveis. Já o termo *conservação* poderia, para Staniforth, ser definido como "administração da alteração" e *conservação preventiva* como "desaceleração da taxa de alteração, deterioração ou envelhecimento" dos objetos. STANIFORTH, Sarah (Ed.). *Historical perspectives on preventive conservation*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2013, p. xiii.
3. A partir dos estudos de Stefan Michalski, o Instituto Canadense de Conservação propôs agrupar em dez os agentes de deterioração relevantes para a preservação dos bens culturais, a saber: (i) forças físicas; (ii) roubo e vandalismo; (iii) fogo; (iv) ação direta da água; (v) pestes; (vi) poluentes; (vii) luz (visível, infravermelha e ultravioleta); (viii) temperatura incorreta; (ix) umidade incorreta; e (x) dissociação. MICHALSKI, Stefan. *An overall framework for preventive conservation and remedial conservation*. In: Proceedings of ICOM-CC 9th Triennial Conference, Paris: ICOM-CC, 1990. p. 589-591.
4. CASSAR, May. *Environmental management*. Londres: Routledge, 1995.
5. PUTT, Neal; SLADE, Sarah. *Teamwork for preventive conservation*. Roma: ICCROM, 50 p. 2004. Disponível em: <http://www.iccrom.org/pdf/ICCROM_01_teamwork_en.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2013.
6. GONÇALVES, Willi de Barros. *Estudo de índices de conforto térmico avaliados com base em população universitária na Região Metropolitana de Belo Horizonte*. (Dissertação de mestrado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Engenharia Mecânica, 2000.
7. SEBERA, Donald. *Isopermas: uma ferramenta para o gerenciamento ambiental*. [trad. José Luiz Pedersoli Jr.] 2. ed. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos: Arquivo Nacional, 2001. p. 18.
8. MICHALSKI, Stefan. *Climate control priorities and solutions for collections in historic buildings*. Historic Preservation Forum, v. 12, n. 4, p. 8-14, 1998.
9. MARTENS, Marco. *Climate risk assessment in museums: degradation risks determined from temperature and relative humidity data*. (Tese de doutorado) Eindhoven: Technische Universiteit Eindhoven, Department of Architecture, Building and Planning, 2012.
10. UNI – Ente Nazionale Italiano de Unificazioni. *UNI EN 15757 - Conservation of Cultural Property - Specifications for temperature and relative humidity to limit climate - induced mechanical damage in organic hygroscopic materials*. Milão: UNI, 2010. MICHALSKI, Stefan. *Relative humidity: a discussion of correct/incorrect values*. In: Proceedings of ICOM-CC 10th Triennial Conference, Washington: ICOM-CC, 1993. MICHALSKI, Stefan. *The ideal climate, risk management, the ASHRAE chapter, Proofed fluctuations and toward a full risk analysis model. Experts Roundtable on Sustainable Climate Management Strategies*. Tenerife: Getty Conservation Institute, 2007. Disponível em: <[Anais do Museu Histórico Nacional](http://</div><div data-bbox=)

- www.getty.edu/conservation/science/climate/paper_michalski.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2012.
- MICHALSKI, Stefan. *Correction to the proofed fluctuation principle by stress relaxation and fatigue. Establishing standards for allowable microclimatic variations for polychrome wood*. Oslo, 2010. Disponível em: <<http://www.cyf-kr.edu.pl/~ncbratas/oslo/MichalskiOslo2010.pdf>>. Acesso em: 22 fev. 2013.
- MICHALSKI, Stefan; GRATTAN, David. *Environmental guidelines for museums temperature and relative humidity* Ottawa: Canadian Conservation Institute, 2007. Disponível em: <<http://www.cci-icc.gc.ca/caringfor-prendresoides/articles/enviro/index-eng.aspx>>. Acesso em: 22 maio 2014.
11. THOMSON, Garry *The museum environment*. Londres: Butterworth-Heinemann, 1978.
 12. BRATASZ, Lukas. Allowable microclimatic variations in museums and historic buildings: reviewing the guidelines. In: ASHLEY-SMITH, Jonathan et al. (Eds.) *Climate for Collections: Standards and Uncertainties*. Londres: Archetype publications, 2013. p. 11-19.
 13. BROWN, John; ROSE, William. *Humidity and moisture in historic buildings: the origins of building and object Conservation*. APT Bulletin, v. 27, n. 3 (Museums in Historic Buildings), 1996. p. 12-23.
 14. MARTENS, Op. cit. PARK, Sharon. *Sustainable design and historic preservation*. CRM, n. 2, 1998. p.13-16. Disponível em: <<http://www.smartplaces.com/general/21-2-4.pdf>>. Acesso em: 05 set. 2012.
 15. HENRY, Michael. *From the outside in: preventive conservation, sustainability, and environmental management*. Conservation: the Getty Conservation Institute newsletter, Los Angeles, v. 22, n. 1, 2007. p. 4-9.
 16. THARAZI, Muhammad. The use of passive design of heritage building as an alternative indoor climate control for museum. AYRC X3 2011 – AKEPT's 1st Annual Young Researchers International Conference and Exhibition. Kuala Lumpur, 19 e 10 de dezembro de 2011. Disponível em: <<http://umkeprints.umk.edu.my/297/1/Paper%202.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2012.
 - THARAZI, Muhammad. *New approach for climate control in managing cultural collections housed in heritage buildings*. 2012. Disponível em: <<http://umkeprints.umk.edu.my/296/1/Paper%201.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2012.
 17. TOLEDO, Franciza. *Museum passive buildings in warm, humid climates*. Experts Roundtable on Sustainable Climate Management Strategies. Tenerife: Getty Conservation Institute, 2007. Disponível em: <http://getty.museum/conservation/our_projects/science/climate/paper_toledo.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2012.
 18. VALENTIN, Nieves. Microbial contamination in museums and archives - health hazards: preventive strategies using air ventilation systems. *Experts Roundtable on Sustainable Climate Management Strategies*, Abril de 2007, Tenerife: Getty Conservation Institute, 2007. Disponível em: <http://www.getty.edu/conservation/science/climate/paper_valentin.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2011.
 19. GONÇALVES, Willi de Barros. *Métricas de preservação e simulações computacionais como ferramentas diagnósticas para a conservação preventiva de coleções: estudo de caso no sítio patrimônio mundial de Congonhas – MG*. (Tese de doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/JSSS-9GRH79>>. Acesso em: 12 fev. 2014.
 20. YOUNG, Alan; CASSAR, May. *Indoor climate and tourism effects - a UK perspective*. Advanced Research Initiation Assisting and Developing Networks in Europe Workshop, ARIADNE 7, 2001. Disponível em <http://www.arcchip.cz/w07/w07_young.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2008.
 21. GCI - GETTY CONSERVATION INSTITUTE. *Experts' Roundtable on Sustainable Climate Management Strategies – Edited transcript*. Tenerife: Getty Conservation Institute, 2007. Disponível em: <http://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/climate/roundtable_transcript.pdf>. Acesso em: 03 set. 2012.

22. AWBI, Hazim. *Ventilation systems - design and performance*. Londres: Taylor & Francis, 2008.
23. CONRAD, Ernest. *The realistic preservation environment*. Disponível em: <<http://www.archives.gov/preservation/storage/realistic-preservation-environment.html>>. Acesso em: 07 set. 2012.
24. A ASHRAE é a Sociedade Americana de Engenheiros de Aquecimento, Refrigeração e Ar Condicionado. ASHRAE - American Society of Heating, Refrigerating and Air-Conditioning Engineers. 2007 *ASHRAE handbook: HVAC applications - SI edition*. Atlanta: ASHRAE, 2007.
25. MARTENS, Op. cit.
26. HENRY, Michael. The heritage building envelope as a passive and active climate moderator: Opportunities and issues in reducing dependency on air-conditioning. *Experts Roundtable on Sustainable Climate Management Strategies*. Tenerife: Getty Conservation Institute, 2007. Disponível em: <http://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/climate/paper_henry.pdf>. Acesso em: 05 set. 2012.
27. GONÇALVES, Willi de Barros; SOUZA, Luiz Antônio Cruz. Potencial de uso de ventilação natural ou forçada na conservação preventiva de bens culturais móveis estudo de caso. In: XII encontro nacional e VIII encontro latino americano de conforto no ambiente construído, 2013, Brasília. *Anais do XII ENCAC / VI ELACAC*, v. 1. p. 925-934. Brasília: ANTAC, 2013.
28. SALA, Marco; GALLO, Paola. Building energy management systems and intelligent component design. In: TOMBAZIS, Alexandros et al. *Museums - Energy Efficiency and Sustainability in Retrofitted and New Museum Buildings Handbook*. University College Dublin, Ireland, 2004. p. 70-82.
29. CAMUFFO, Dario. *Microclimate for cultural heritage*. Nova Iorque: Elsevier, 1998. DINIZ, Vivian. *Preservação e acesso - vitrine com controle de umidade para material fóssil; um estudo de caso em clima quente e úmido*. (Dissertação de mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2006. LONY, Rogier et al. Evaluation of the climate control performance and reliability of active display cases. *Restoration of Buildings and Monuments*, v. 16, n. 1, 2010. p. 15-26. SHINER, Jerry. Trends in microclimate control of museum display cases. In: *Museum microclimates: contributions to the Copenhagen conference, 19-23 November 2007*, Copenhagen: National Museum of Denmark, 2007. p. 267-275. STOLOW, Nathan. Silica gel and related RH buffering materials, conditioning and regeneration techniques. In: KNELL, Simon. (Ed.). *Care of Collections*. Londres: Routledge, 1984. p. 104-112. WEINTRAUB, Steven. *Demystifying silica gel*. American Institute for Conservation - Objects Specialty Group Postprints, v. 9, 2002. p. 169-194.
30. MARTENS, Op. cit.; GCI, Op. cit.
31. HENRY, Op. cit.
32. GONÇALVES, Op. cit.
33. MAEKAWA, Shin; BELTRAN, Vincent. Climate controls for historic buildings: A new strategy. *Conservation: the Getty Conservation Institute Newsletter*, Los Angeles, v. 19, n. 1, 2004. p. 21-24.
34. Air-conditioning is very expensive to install and maintain, and unless high quality (and therefore price) systems are used, air-conditioning can often cause more damage than no air-conditioning. There is unfortunately a neurosis that without air-conditioning, museum, gallery, library and archive collections will rapidly deteriorate. This is not the case. It is more important to have a stable environment than specific levels of temperature and relative humidity, and this can be achieved by careful building design. Pearson citado por BROWN, Steve et al. *Guidelines for environmental control in cultural institutions*. Canberra: Heritage Collections Council, 2002. Disponível em: <http://www.collectionsaustralia.net/sector_info_item/13>. Acesso em: 23 ago. 2011.
35. TOLEDO, Op. cit.

36. CAMUFFO, Dario et al. *Environmental monitoring in four European museums*. Atmospheric Environment, v. 35, n. 1, 2001. p. 127-140. GCI - GETTY CONSERVATION INSTITUTE, Op. cit. BERNARDI, Adriana. *Microclimate inside cultural heritage buildings*. Pádua: Il Prato, 2008, p. 27.
37. GUTHS, Saulo. Aspectos técnicos e econômicos no condicionamento térmico para preservação de acervos. *ARC - Revista Brasileira de Arqueometria, Restauração Conservação*, Edição Especial, n. 1, Resumos do III Simpósio de Técnicas Avançadas em Conservação de Bens Culturais. Olinda: AERPA, 2006.
38. PARK, Op. cit.
39. ASHRAE, Op. cit.
40. GCI, Op. cit.
41. MARTENS, Op. cit.
42. HUIJBREGTS, Zara et al. *A proposed method to assess the damage risk of future climate change to museum objects in historic buildings*. Building and Environment, v. 55, n. 0, 2012. p. 43-56.
43. NEUHAUS, Edgar. A critical look at the use of HVAC systems. In: ASHLEY-SMITH, Jonathan et al. (Eds.) *Climate for Collections: Standards and Uncertainties*. Londres: Archetype publications, 2013. p. 117-126.
44. TOLEDO, Franciza. *Controle ambiental e preservação de acervos documentais nos trópicos úmidos*. Acervo, v. 23, n. 2, 2010.
45. O sistema LEED (*Leadership in Energy and Environmental Design*), vem sendo desenvolvido desde 1994 pelo USGBC (*US Green Building Council*). Gonçalves (vide nota 19 acima) compilou diversas referências encontradas na literatura técnica, da aplicação do sistema a edifícios de museus, arquivos e bibliotecas.
46. BAKER, Jennifer; LUGANO, Fred. *A passive approach to practical climate control*. Postprints, WAG sessions of the AIC Annual Meeting, 1999. Disponível em: <http://www.wag-aic.org/1999/WAG_99_baker.pdf>. Acesso em: 09 set. 2012.
47. MICHALSKI, Op. cit.
48. BERNARDI, Op. cit.
49. ORESZCZYN, Tadj et al. *Comparative study of air-conditioned and non air-conditioned museums*. Studies in Conservation, v. 39, n. Supplement-2, 1994. p. 144-148.

Considerations on air conditioning systems used in environmental management of collections, aiming their preventive conservation

Willi de Barros Gonçalves*

Luiz Antônio Cruz Souza**

Received on: 29/05/2014

Accepted on: 18/08/2014

Abstract

This paper deals with the problems involved with choice, implementation, maintenance, and management of air conditioning systems for collections. It explores interfaces between environmental comfort requirements for people and collections. It emphasizes some aspects that determine building performance as protective filters for collections. It discusses characteristics of active, passive, and hybrid systems, regarding the conservation of collections, highlighting the state of the art of research on its use in museums, archives, and libraries.

Keywords

Preventive conservation of collections. Air conditioning systems for collections. Air conditioning systems for museums, archives, and libraries.

The role of environmental management in the preventive conservation of collections

Preventive conservation covers all procedures and attitudes aiming to prevent or minimize the deterioration of cultural property. With respect to movable cultural property, it comprehends indirect measures and refers to several institutional aspects as mission, organization, policies, and human resources.¹ Its material feature concerns the infrastructure involved in preservation, in several levels: the building, the rooms, the furniture, and, even, packaging and supports on which the collection objects are displayed or conditioned. Handling, transport, security, pest control, among others, are also fundamental issues of preventive conservation.

The traditional approach of preventive conservation seeks to delay deterioration of collection materials.² Deterioration processes, are further connected to action mechanisms of various causes, factors, or agents that are classified in specific literature of the field, in extremely diversified way, varying the classification systems based on the *origin* or the nature of the agents. As for the *origin*: *extrinsic* or *intrinsic* to objects. As for the *nature*, the most comprehensive ratings are: *biological*, *chemical*, and *physical-mechanical*. Such categories may be amplified, also including environmental, climatic, anthropogenic, architectural, and/or infrastructure factors.³

Running along these issues, there is the need to control the microclimate of the collections, involving monitoring and control of variables such as temperature, relative

*Architect and Urban Planner, Master in Mechanical Engineering, PhD in Arts – Preventive Conservation, Adjunct Professor - Universidade Federal de Minas Gerais, Department of Fine Arts, Conservation Science Lab, School of Fine Arts, Av. Antônio Carlos, 6627, Belo Horizonte - MG, 30270-901, Phone: (31) 3409-5378 - willidebarros@ufmg.br.

**Scientist of Conservation, PhD in Chemistry, Assistant Professor - Universidade Federal de Minas Gerais, Department of Fine Arts, Conservation Science Lab, School of Fine Arts – luiz-souza@ufmg.br

humidity, and air quality. As part of the preventive conservation, such activities are grouped under the broad concept of *Environmental Management*.⁴ Under the latter are included all operations, steps, services, equipment, and facilities, architectural features, materials, and building components related to *monitoring and environmental control* of collections.

Strategic environmental management constitutes an even more inclusive approach than the monitoring and control of the internal microclimate. Its concept goes beyond the vision – today considered obsolete – that the conservator-restorer is the main (if not the only) responsible for the preservation of cultural assets. It is imposed a *new perspective*, which privileges *team work* and *cooperation networks* among professionals and institutions.⁵

Human environmental comfort versus environmental comfort for the collections

An important aspect of the environmental management is the definition of *criteria and standards (set-points)* for the operation of air conditioning systems. There is a potential conflict between *collections, buildings, and users' needs*, which are difficult to reconcile simultaneously. Buildings and their systems are presented as the physical dimension, where various problems arising from this potential conflict manifest, imposing several risks to the preservation of collections. Often the inadequacy of air conditioning systems arises from considering, in the project steps, only the needs and comfort requirement of users, ignoring the needs and requirements of the collections.

In terms of thermal comfort, people are more sensitive to fluctuations in temperature, while most objects found in museums, archives, and libraries – especially those having organic materials in their composition – is more sensitive to humidity fluctuations. When their microclimate conditions change, many objects deteriorate very quickly, because their tolerance and climate adaptation capacity are much smaller than those of humans. Gonçalves reviewed the physical-mathematical modelling of human thermal comfort and studied the applicability of various human environmental comfort indexes in the region of Belo Horizonte, through field research with university population.⁶

Although an environment may provide good thermal comfort conditions to users, this does not imply that these conditions are proper to collections. Human environmental comfort zone may encompass a range in which the collection permanence rate may vary by a factor of up to six times.⁷ In certain cases, the

solution to be adopted is nothing but to adapt the collection and building needs to users' necessities, or vice-versa, but indeed adapting the needs of the collection to what is really possible in the building, being it historical or specifically built to be a museum, at a reasonable cost. For Michalski,⁸ this would imply, in order of priority, in: (i) avoiding active systems favoring use of natural or forced ventilation; (ii) controlling the humidity as a priority; and (iii) adopting an active cooling system.

Definition of the system's *set-points* must be based on assessment and analysis of possible *risks* affecting the collections. Specification of very strict criteria may unnecessarily increase costs.⁹ European standard EN 15757 proposes a methodology for determining the relative humidity *set point* compatible to the concept of "proofed" humidity.¹⁰

The book *The Museum environment* introduced a series of principles and standards for collection environmental control,¹¹ which became very popular, but that especially from the 1990s, started to be questioned and reviewed, resulting on admission of a larger flexibility. One reason for this is that the cultural assets are made by more than one kind of material, what makes difficult the establishment of very rigid standards in conservation. Bratasz presents a careful review of these standards, concluding that even in the 1980s – and since then – less restrictive climate specifications are being adopted. Brown and Rosie discuss how the evolution of these standards relates to the development of active air conditioning systems, throughout the twentieth century.¹² Martens and Park trace a history of the development of these systems.¹³

The building as a protective filter for the collections

Buildings act as a protective filter for the collections, operating as an envelope that interacts externally with urban conditions and/or surroundings, and, internally, with the characteristics and properties of the rooms, furniture, packing, and supports of the objects. For environmental management planning, it is necessary to consider the possible degree of protection in each level of control.¹⁴

In the case of collections housed in vernacular buildings or built before the advent of active air conditioning systems, in general, the building itself can reasonably moderate the internal climate passively, through appropriate constructive systems, and effective manual control of vents and other components, performed by users.¹⁵ In these cases, environmental management should also pay attention to building preservation issues as a cultural immovable asset. For many institutions, the building itself is the most valuable item to be considered in a risk assessment.

A well-conceived building not only shelters its content from the rain, wind, and solar radiation, but also internally reduces the external climate *fluctuation amplitude*. A building specifically designed for a passive environmental management will go further: with good planning and choice of appropriate materials and, especially, adequacy of the ventilation system. Depending on the climate region, it can be achieved dehumidification and cooling of the indoor air (adequate to hot-humid climates) or passive heating (adequate to cold climates). A poorly designed building, in turn, will suffer more internally with the amplitude of external climate fluctuations, sometimes reaching internal maximum temperatures higher than the external ones. Unfortunately, today, the architectural strategies that ensured good performance and durability to buildings are no longer commonly used.

The adaptation of historical building into museums involves a specific set of problems and, sometimes, the installation of air conditioning systems. The vernacular architecture counts on various architectural features (e.g., ventilated balconies and attics) to ensure adaptation to local climate. Often the necessary adaptations for installation of the new systems require elimination of natural ventilation architectural strategies, to increase tightness, not only for the whole building but also at components level, like for example, vapor barriers.¹⁶ However, once the building is sealed, opportunities to use the passive periods when the external environment is favorable decrease. In these circumstances, biological attacks by fungi and bacteria are often, proliferating particularly in the humidification components of the system.¹⁷

Another particular aspect of buildings for museums, archives, and libraries is that their components are multifunctional. A window, for instance, besides the functions of enlighten and ventilate, also have to meet the safety requirements and prevent the entry of animals and insects.

Although the literature on bioclimatic architecture has expanded, due to the growing interest in the topics of environmental sustainability, there are few and relatively recent references on use of bioclimatic strategies applied to the preservation of cultural heritage and design of museums, archives, libraries, and other buildings that house collections. Gonçalves dedicated an appendix of his PhD thesis to review these references.¹⁸

Passive, active, and hybrid air conditioning systems and their role in the conservation of collections

The control of internal microclimate in a building can be achieved through *passive*, *active* – or mechanic – and *hybrid* architectural systems, controls, strategies and resources.

Passive systems are also called natural or bioclimatic, and they involve techniques that dispense or minimize the consumption of electricity and/or other natural resources. Active systems depend on energy consumption of building equipment and systems, as for instance, air conditioning systems for cooling or heating. Young and Cassar compare the several types of systems in terms of their advantages and disadvantages for environmental management of collections.¹⁹

The set of architectural solutions adopted in a building may include a mixture of these resources, sometimes with predominance of one, now the other, featuring hybrid systems. In this case, the energy efficiency of the building is determined by the functioning of systems together, and, usually, the purpose of using passive systems is to reduce energy consumption by active systems. Hybrid systems present best cost-benefit ratio for environmental management of collections.²⁰ Awbi compares passive and hybrid systems in terms of energetic consumption.²¹

Conrad considers that a realistic environment for the preservation can only be reached through a logical analysis process for the specification of the best system to be adopted.²² Conrad created a classification system which was adopted by Ashrae.²³ In it, buildings are classified as: (i) buildings with climate control; (ii) buildings with partial climate control; and (iii) buildings with no climate control. The construction system, building type and use are also considered in the classification. Conrad system reflects the US constructive tradition of sealing buildings, in favor of active cooling systems. Nevertheless, it can be interesting as a guide for the specification of air conditioning systems, since it estimates the possible degree of climate control, due to the building characteristics. Martens presents another classification system which considers alterations in the building and relates climate control level with envelope quality, similar to the Conrad system.²⁴

Implementation of passive strategies is relatively simple, compared to active systems requirements. The proper functioning of active systems depends on specific *control protocols* or *operating procedures*, which are capable of *automatically* respond to external climate changes.²⁵ In the technical tradition of Brazilian engineering, this kind of protocol is adopted, usually, with medium to large-size systems. Even in such

cases, often the *response time* of the system is relatively big, causing undesirable fluctuations of controlled variables, potentially damaging to the collections.

Passive systems count on effective manual control by users, which does not always occur. As an example, we can mention the manual operation of mobile sunshades, which tend to get stuck for lack of use. This action of users can happen *reactively* (e.g., close the window if it starts to rain), but can also happen in a *planned way*, in anticipation of external events (e.g., open the window to ventilate in periods that favor natural ventilation).²⁶

On a basic level, system *hybridization* can occur through use of *portable humidity control systems* (humidifiers and dehumidifiers) and on a more sophisticated level, involving *building automation* systems. Sala and Gallo discourse on the state of the art of building automation systems for environmental and energy management in museums.²⁷

Control of microclimate on furniture level is relatively simpler than on the outer levels of room and building. Within display cases or other furniture, supports and packaging for exhibition and/or storage, it is also possible to use passive, active, and hybrid systems for environmental management. Usually passive systems require use of buffer materials such as silica gel. But it is also possible to think about reduced scale active systems, which can serve only a display case or even a frame, individually.²⁸

Necessary care in air conditioning active systems specification for environmental management of collections

The use of air conditioning active systems is an alternative for environmental management of collections, with a delicate cost / benefit relation, due to their deployment, maintenance, and energy costs.²⁹ The latter, if we consider energy production in power plants, bring us even to environmental problems of greater magnitude, such as global climate change, since the energy demand may increase the presence of pollutant gases, causing greenhouse effects in the atmosphere.³⁰ The state of the art in design and operation of air conditioning equipment is gradually incorporating parameters that aim the improving of their *energy efficiency*, which constitutes a specific and interdisciplinary research field. Gonçalves compiled several studies and reports on consumption and energy performance of museums, archives, libraries, and churches.³¹

The proper functioning of an air conditioning active system depends on a good tightness of the conditioned environments, as well as good thermal insulation, which in turn is a function of building materials and components thermal properties. It is also necessary to consider the costs regarding implementation and maintenance of building facilities and installations, which multiply when it comes to renovations of existing buildings, requiring demolition and adaptation services. Not to mention aspects concerning official heritage listing issues, often preventing façade or volumetric changes of historic buildings.³²

According to Collin Pearson,

[...]Air-conditioning is very expensive to install and maintain, and unless high quality (and therefore price) systems are used, air-conditioning can often cause more damage than no air-conditioning. There is unfortunately a neurosis that without air-conditioning, museum, gallery, library and archive collections will rapidly deteriorate. This is not the case. It is more important to have a stable environment than specific levels of temperature and relative humidity, and this can be achieved by careful building design.³³

Pearson's statement is especially true for small institutions, where air conditioning systems is not always a practical option. And it is even more suitable to many Brazilian institutions that are the safeguard of cultural goods, with only a few financial resources. Due to the inability to handle maintenance costs, are known cases of institutions that keep the systems off, sometimes for years. In these circumstances, in addition to physical and chemical damages, collections are threatened by biological infestations that may erupt in the systems' units and ducts.³⁴

Deployment, operation, and maintenance costs of these systems should be carefully considered and evaluated by institutions *before* installation. Many institutions, unable to bear the costs of operation, adopt the practice of turning off systems after working hours. This happens not only in Brazil, but also in Europe.³⁵ Although this procedure leads to savings on monthly energy bills, it significantly increases the risks of daily environmental fluctuations in temperature and relative humidity causing damage to collections – to be considered thermal insulation and tightness of furniture and/or supports in question.

Guths warns that in centralized air conditioning active systems, one of the risks is the malfunction in generation of cold water.³⁶ The ventilation system (*fan-coils*) may continue operating, bringing warm, moist air from the outside into indoor environment.

Depending on the temperature and humidity external levels, condensation may form on the inner walls and on objects. So it should be avoided as much as possible that hydraulic lines of any kind pass near collections, to say by ceilings, walls, or floors. It is equally important that staff members responsible for collections have at hand *as-built* diagrams showing location of tubes (hydraulic, sewage, air conditioning, electrical, etc.) inside the walls. Other restriction to indirect evaporation systems is the possibility of freezing in the secondary evaporator coil, when the temperature of the air passing through it is below 4°C. The noise and vibrations produced by equipment, if not duly considered and minimized in the installation, may harm not only human environmental comfort, but also pose risk to the building and the collections.³⁷

Currently, the discussion about effective strategies of preventive conservation in long-term collections is the result of collective efforts of collaboration. The publication of chapter 21 on museums, archives, and libraries on Ashrae's Application Manual is an example of the type of collaborative effort that is being done in the environmental management field in recent years.³⁸ Padfield argues that this chapter of the manual should be preceded by another one, which would teach how to design a building without air conditioning. Until 1999, the above mentioned manual had only a paragraph about design of this kind of buildings, hidden in a chapter on special applications and indicating little flexible *set-points*.³⁹

It should also be emphasized that if Ashrae's classification method on one hand intends to propose a system in which any institution may classify itself, on the other hand it adjusts to the conventional philosophy of air conditioning systems design, when it ties the classification to environmental variables range criteria that refer to tightness of buildings. Criteria and observations considered by Ashrae denote concern with chemical and physical-mechanical stability of collections. However, from the standpoint of biological deterioration, was only considered the possibility of mold growth, without considering risks of infestation by insects, which in turn, depend on bioclimatic issues like air permeability of buildings.

Martens studied some Dutch museums,⁴⁰ checking the time percentage throughout the year in which each Ashrae's control class corresponds to monitored climate data and concluded that such classes are not totally suitable for risks assessments, when they don't correspond to the entire monitoring period. Martens also considers that it is more important to determine what happens with collections when the internal climate does not meet the aimed class. Huijbregts et al. applied

the method developed by Martens to analyze the impact of climate changes on the environmental development of museums in the Netherlands and Belgium.⁴¹

Conclusions

An air conditioning system with a precise control is no guarantee of ideal preservation conditions.⁴² It is possible to think that fine control of environmental fluctuations is a priority requirement of environmental management for collections, indispensably demanding use of active systems. However, risks posed by biological infestations or physical forces action during packaging, handling, and transportation operations usually have far greater magnitude than risks of physical and chemical deterioration due to environmental fluctuations.⁴³

The use of air conditioning active systems, notwithstanding well scored by sustainability ranking systems like *LEED*, should not be considered a solution *a priori* for collection environmental management issues.⁴⁴ It is curious to see that, in literature, we find references to building tightness and air conditioning systems as if they were an integral part, *sine qua non*, of buildings built or refurbished to store collections. From this perspective, crack sealing procedures to prevent infiltration of outside air can even be seen as a practical approach of passive climate control.⁴⁵

The active systems just provide a different climate regime, which can be good or bad for the preservation of collections.⁴⁶ Problems with adsorption, desorption, and moisture condensation may occur due to improper positioning of supply air diffusers.⁴⁷ One must also consider the problems involved in the designer-manufacturer-supplier relationship, in the air conditioning systems market. Usually systems are sized to cope with climatic extremes that occur with low frequency.⁴⁸

As guidelines to be observed for design and specification of air conditioning systems for collection environmental management, we can list: (i) considering the effective use of the building and the actual capacity of the institution to deploy and maintain the system, looking for simplicity, practicality, and efficiency; (ii) a multidisciplinary team qualified for an integrated project, which should be based on a building / collection assessment; (iii) devising and evaluating the feasibility of different types and sizes of systems; (iv) considering the possibility to adapt and make flexible standards for environmental management, according to collection needs, in order to avoid too restrictive standards; (v) adopting bioclimatic strategies to reduce thermal loads and increase building and system energy efficiency, without harming conservation of collections; (vi) considering the use of display cases to generate a microclimate

for objects; (vii) adopting a systematic approach that respects the historic character of the building and considers its potential to adapt to the new system: "historical" systems or low aggregate technology may be maintained and eventually used; (viii) avoiding removal of materials and original structures of the building ; (ix) observing the location of the system to minimize visual impact, while providing proper operating and maintenance conditions; (x) analyzing the characteristics of the building, including all heat and humidity flows and air circulation patterns – a new climate dynamics always impacts the hygrothermal behavior of the building; (xi) coaching the team for emergency operation and procedures; and (xii) monitoring the system performance continuously after installation.

Acknowledgment

The authors would like to thank FAPEMIG - Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Research Support Foundation of the State of Minas Gerais) for the research project funding that originated this article.

NOTES

1. For the Conservation Committee of the International Council of Museums, preventive conservation involves "all measures and actions aimed at avoiding and minimizing future deterioration or loss. They are carried out within the context or on the surroundings of an item, but more often a group of items, whatever their age and condition. These measures and actions are indirect – they do not interfere with the materials and structures of the items. They do not modify their appearance. Examples of preventive conservation are appropriate measures and actions for registration, storage, handling, packing and transportation, security, environmental management (light, humidity, pollution and pest control), emergency planning, education of staff, public awareness, legal compliance" .". ABRACOR. *Terminologia para definir a conservação do patrimônio cultural tangível*. Boletim da ABRACOR, Rio de Janeiro, n.1, p. 1-3, 2010.
2. To Staniforth, the term *preservation* implies "maintenance of things as they are", what would be, in fact, impossible, since physical and chemical changes due to aging of the objects are inexorable. The term *conservation* could, for Staniforth, be defined as "management of change", and *preventive conservation* as "slowing down the rate of change, deterioration, or aging" of objects. STANIFORTH, Sarah (Ed.). *Historical perspectives on preventive conservation*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2013, p. xiii.
3. From studies by Stefan Michalski, the Canadian Conservation Institute proposed to group into ten the relevant agents of deterioration for the preservation of cultural property, namely: (i) physical forces; (ii) theft and vandalism; (iii) fire; (iv) direct action of water; (v) pests; (vi) pollutants; (vii) light (visible, infrared, and ultraviolet); (viii) incorrect temperature; (ix) incorrect relative humidity; and (x) dissociation. MICHALSKI, Stefan. *An overall framework for preventive conservation and remedial conservation*. In: Proceedings of ICOM-CC 9th Triennial Conference, Paris: ICOM-CC, 1990. p. 589-591.

4. CASSAR, May. *Environmental management*. Londres: Routledge, 1995.
5. PUTT, Neal; SLADE, Sarah. *Teamwork for preventive conservation*. Roma: ICCROM, 50 p. 2004. Available at: <http://www.iccrom.org/pdf/ICCROM_01_teamwork_en.pdf>. Access on: June 30, 2013.
6. GONÇALVES, Willi de Barros. *Estudo de índices de conforto térmico avaliados com base em população universitária na Região Metropolitana de Belo Horizonte*. (Masters Dissertation). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Engenharia Mecânica, 2000.
7. SEBERA, Donald. *Isopermas: uma ferramenta para o gerenciamento ambiental*. [trad. José Luiz Pederoli Jr.] 2. ed. Rio de Janeiro: Projeto Conservação Preventiva em Bibliotecas e Arquivos: Arquivo Nacional, 2001. p. 18.
8. MICHALSKI, Stefan. *Climate control priorities and solutions for collections in historic buildings*. Historic Preservation Forum, v. 12, n. 4, p. 8-14, 1998.
9. MARTENS, Marco. *Climate risk assessment in museums: degradation risks determined from temperature and relative humidity data*. (Tese de doutorado) Eindhoven: Technische Universiteit Eindhoven, Department of Architecture, Building and Planning, 2012.
10. UNI – Ente Nazionale Italiano de Unificazioni. *UNI EN 15757 - Conservation of Cultural Property - Specifications for temperature and relative humidity to limit climate - induced mechanical damage in organic hygroscopic materials*. Milão: UNI, 2010. MICHALSKI, Stefan. *Relative humidity: a discussion of correct/incorrect values*. In: *Proceedings of ICOM-CC 10th Triennial Conference*, Washington: ICOM-CC, 1993. MICHALSKI, Stefan. *The ideal climate, risk management, the ASHRAE chapter, Proofed fluctuations and toward a full risk analysis model*. *Experts Roundtable on Sustainable Climate Management Strategies*. Tenerife: Getty Conservation Institute, 2007. Disponível em: <http://www.getty.edu/conservation/science/climate/paper_michalski.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2012. MICHALSKI, Stefan. *Correction to the proofed fluctuation principle by stress relaxation and fatigue. Establishing standards for allowable microclimatic variations for polychrome wood*. Oslo, 2010. Disponível em: <<http://www.cyf-kr.edu.pl/~ncbratas/oslo/MichalskiOslo2010.pdf>>. Acesso em: 22 fev. 2013. MICHALSKI, Stefan; GRATTAN, David. *Environmental guidelines for museums temperature and relative humidity*. Ottawa: Canadian Conservation Institute, 2007. Available at: <<http://www.cci-icc.gc.ca/caringfor-prendresoides/articles/enviro/index-eng.aspx>>. Access on: May 22, 2014.
11. THOMSON, Garry *The museum environment*. Londres: Butterworth-Heinemann, 1978.
12. BROWN, John; ROSE, William. *Humidity and moisture in historic buildings: the origins of building and object Conservation*. *APT Bulletin*, v. 27, n. 3 (Museums in Historic Buildings), 1996. p. 12-23.
13. MARTENS, Op. cit. PARK, Sharon. *Sustainable design and historic preservation*. *CRM*, n. 2, 1998. p.13-16. Available at: <<http://www.smartplaces.com/general/21-2-4.pdf>>. Access on: September 5th, 2012.
14. HENRY, Michael. *From the outside in: preventive conservation, sustainability, and environmental management*. *Conservation: the Getty Conservation Institute newsletter*, Los Angeles, v. 22, n. 1, 2007. p. 4-9.
15. THARAZI, Muhammad. *The use of passive design of heritage building as an alternative indoor climate control for museum*. *AYRC X3 2011 – AKÉPT's 1st Annual Young Researchers International Conference and Exhibition*. Kuala Lumpur, December 19 and 10, 2011. Available at: <<http://umkeprints.umk.edu.my/297/1/Paper%202.pdf>>. Access on: September 3rd, 2012. THARAZI, Muhammad. *New approach for climate control in managing cultural collections housed in heritage buildings*. 2012. Available at: <<http://umkeprints.umk.edu.my/296/1/Paper%201.pdf>>. Access on: 03 set. 2012.
16. TOLEDO, Franciza. *Museum passive buildings in warm, humid climates*. *Experts Roundtable on Sustainable Climate Management Strategies*. Tenerife: Getty Conservation Institute, 2007. Available at: <http://getty.museum/conservation/our_projects/science/climate/paper_toledo.pdf>. Access on: August 15, 2012.

17. VALENTIN, Nieves. Microbial contamination in museums and archives - health hazards: preventive strategies using air ventilation systems. *Experts Roundtable on Sustainable Climate Management Strategies*, Abril de 2007, Tenerife: Getty Conservation Institute, 2007. Available at: <http://www.getty.edu/conservation/science/climate/paper_valentin.pdf>. Access on: August 22, 2011.
18. GONÇALVES, Willi de Barros. *Métricas de preservação e simulações computacionais como ferramentas diagnósticas para a conservação preventiva de coleções: estudo de caso no sítio patrimônio mundial de Congonhas - MG.* (PhD Thesis). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2013. Available at: <<http://hdl.handle.net/1843/JSSS-9GRH79>>. Access on: February 12, 2014.
19. YOUNG, Alan; CASSAR, May. *Indoor climate and tourism effects - a UK perspective.* Advanced Research Initiation Assisting and Developing Networks in Europe Workshop, ARIADNE 7, 2001. Available at <http://www.arcchip.cz/w07/w07_young.pdf>. Access on: April 20, 2008.
20. GCI - GETTY CONSERVATION INSTITUTE. *Experts' Roundtable on Sustainable Climate Management Strategies - Edited transcript.* Tenerife: Getty Conservation Institute, 2007. Available at: <http://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/climate/roundtable_transcript.pdf>. Access on: September 3rd, 2012.
21. AWBI, Hasim. *Ventilation systems - design and performance.* Londres: Taylor & Francis, 2008.
22. CONRAD, Ernest. *The realistic preservation environment.* Available at: <<http://www.archives.gov/preservation/storage/realistic-preservation-environment.html>>. Access on: September 7th, 2012.
23. ASHRAE is the American Society of Heating, Refrigerating, and Air-Conditioning Engineers. *2007 ASHRAE handbook: HVAC applications - SI edition.* Atlanta: ASHRAE, 2007.
24. MARTENS, Op. cit.
25. HENRY, Michael. The heritage building envelope as a passive and active climate moderator: Opportunities and issues in reducing dependency on air-conditioning. *Experts Roundtable on Sustainable Climate Management Strategies.* Tenerife: Getty Conservation Institute, 2007. Available at: <http://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/climate/paper_henry.pdf>. Access on: September 5th, 2012.
26. GONÇALVES, Willi de Barros; SOUZA, Luiz Antônio Cruz. Potencial de uso de ventilação natural ou forçada na conservação preventiva de bens culturais móveis estudo de caso. In: XII encontro nacional e VIII encontro latino americano de conforto no ambiente construído, 2013, Brasília. *Anais do XII ENCAC / VI ELACAC*, v. 1. p. 925-934. Brasília: ANTAC, 2013.
27. SALA, Marco; GALLO, Paola. Building energy management systems and intelligent component design. In: TOMBAZIS, Alexandros et al. *Museums - Energy Efficiency and Sustainability in Retrofitted and New Museum Buildings Handbook.* University College Dublin, Ireland, 2004. p. 70-82.
28. CAMUFFO, Dario. *Microclimate for cultural heritage.* Nova Iorque: Elsevier, 1998. DINIZ, Wivian. *Preservação e acesso - vitrine com controle de umidade para material fóssil: um estudo de caso em clima quente e úmido.* (Masters Dissertation). Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2006. LONY, Rogier et al. Evaluation of the climate control performance and reliability of active display cases. *Restoration of Buildings and Monuments*, v. 16, n. 1, 2010. p. 15-26. SHINER, Jerry. Trends in microclimate control of museum display cases. In: *Museum microclimates: contributions to the Copenhagen conference, 19-23 November 2007*, Copenhagen: National Museum of Denmark, 2007. p. 267-275. STOLOW, Nathan. Silica gel and related RH buffering materials, conditioning and regeneration techniques. In: KNELL, Simon. (Ed.). *Care of Collections.* Londres: Routledge, 1984. p. 104-112. WEINTRAUB, Steven. *Demystifying silica gel.* American Institute for Conservation - Objects Specialty Group Postprints, v. 9, 2002. p. 169-194.
29. MARTENS, Op. cit.; GCI, Op. cit.
30. HENRY, Op. cit.

31. GONÇALVES, Op. cit.
32. MAEKAWA, Shin; BELTRAN, Vincent. Climate controls for historic buildings: A new strategy. *Conservation: the Getty Conservation Institute Newsletter*, Los Angeles, v. 19, n. 1, 2004. p. 21-24.
33. Air-conditioning is very expensive to install and maintain, and unless high quality (and therefore price) systems are used, air-conditioning can often cause more damage than no air-conditioning. There is unfortunately a neurosis that without air-conditioning, museum, gallery, library and archive collections will rapidly deteriorate. This is not the case. It is more important to have a stable environment than specific levels of temperature and relative humidity, and this can be achieved by careful building design. Pearson quoted by BROWN, Steve et al. *Guidelines for environmental control in cultural institutions*. Canberra: Heritage Collections Council, 2002. Available at: <http://www.collectionsaustralia.net/sector_info_item/13>. Access on: August 23, 2011.
34. TOLEDO, Op. cit.
35. CAMUFFO, Dario et al. *Environmental monitoring in four European museums*. *Atmospheric Environment*, v. 35, n. 1, 2001. p. 127-140. GCI - GETTY CONSERVATION INSTITUTE, Op. cit. BERNARDI, Adriana. *Microclima inside cultural heritage buildings*. Pádua: Il Prato, 2008, p. 27.
36. GUTHS, Saulo. Aspectos técnicos e econômicos no condicionamento térmico para preservação de acervos. *ARC - Revista Brasileira de Arqueometria, Restauração Conservação*, Edição Especial, n. 1, Resumos do III Simpósio de Técnicas Avançadas em Conservação de Bens Culturais. Olinda: AERPA, 2006.
37. PARK, Op. cit.
38. ASHRAE, Op. cit.
39. GCI, Op. cit.
40. MARTENS, Op. cit.
41. HUIJBREGTS, Zara et al. A proposed method to assess the damage risk of future climate change to museum objects in historic buildings. *Building and Environment*, v. 55, n. 0, 2012. p. 43-56.
42. NEUHAUS, Edgar. A critical look at the use of HVAC systems. In: ASHLEY-SMITH, Jonathan et al. (Eds.) *Climate for Collections: Standards and Uncertainties*. Londres: Archetype publications, 2013. p. 117-126.
43. TOLEDO, Franciza. *Controle ambiental e preservação de acervos documentais nos trópicos úmidos*. *Acervo*, v. 23, n. 2, 2010.
44. LEED (Leadership in Energy and Environmental Design) system is being developed since 1994 by USGBC (US Green Building Council). Gonçalves (see note 19 above) compiled several references found in the technical literature, on system application to buildings of museums, archives, and libraries.
45. BAKER, Jennifer; LUGANO, Fred. *A passive approach to practical climate control*. Postprints, WAG sessions of the AIC Annual Meeting, 1999. Available at: <http://www.wag-aic.org/1999/WAG_99_baker.pdf>. Access on: September 9th, 2012.
46. MICHALSKI, Op. cit.
47. BERNARDI, Op. cit.
48. ORESZCZYN, Tadj et al. *Comparative study of air-conditioned and non air-conditioned museums*. *Studies in Conservation*, v. 39, n. Supplement-2, 1994. p. 144-148.

Onde dormem os tipos populares? (Recife, 1939-1943)

Dirceu S. M. Marroquim*

Recebido em: 30/05/2014
Aprovado em: 22/07/2014

As linhas que se seguem pretendem responder a duas questões centrais. A primeira se detém ao próprio título. A segunda questiona a pergunta inicial: por que o verbo dormir está no presente, se o texto trata eminentemente de um tempo pretérito? Para sugerir uma solução a estas perguntas analisarei o percurso da categoria *Tipo Popular* e as suas formas de institucionalização.

Entre arquivos e fotógrafos

Em 1939 criou-se um acervo fotográfico no Recife. “O céu da cidade, a linha tortuosa dos arrecifes, as barcaças e lanchas, as massas luzidas das mangueiras de arrabalde, bem como a vivacidade e a inteligência dos tipos populares”, faziam parte do que deveria ser guardado para as gerações seguintes.¹ Tratava-se do arquivo da Diretoria de Estatística Propaganda e Turismo (DEPT), instituição da Prefeitura Municipal do Recife, criada com o intuito de preservar e divulgar imagens, além de produzir dados acerca da vida cotidiana na capital pernambucana.² Dois fotógrafos, Alexandre Berzin e Benício Dias, respectivamente profissional e amador³, atuaram com os seus clicks na construção do arquivo, procurando “sentir a poesia dos quadros e das paisagens, a emoção e o romance das cenas vulgares da cidade”⁴.

Alexandre Berzin era Letão, chegou ao Brasil no ano em 1927, em Belém do Pará e, dois anos depois, se estabeleceu no Recife já como fotógrafo.⁵ Talvez, ao desembarcar na cidade em 1929, ele não atribuísse aos sujeitos que fotografava a classificação de *tipo popular*, no entanto, esta noção de *tipo*

* Mestrando em História pela Universidade Federal de Pernambuco e financiado pela CAPES. Parte desta pesquisa foi financiada com o auxílio da Bolsa de Auxílio à mobilidade discente concedida pela FACEPE.

estava de alguma forma circulando na imprensa da cidade e nas práticas de alguns fotógrafos. Além de atuar em instituições da prefeitura do Recife, Berzin possuía, na rua da Imperatriz, n. 240 – 1o andar, o seu AB fotografia, onde, segundo Gilberto Freyre, “o turista encontrará fotografias de cidade e de seus arredores”.⁶

Sobre Benício Dias ainda há pouca informação disponível, porém, sabe-se que além de fotógrafo era colecionador e tinha grande apreço por esportes náuticos, chegando a disputar algumas competições de remo.⁷ Durante as décadas de 1940 e 1950, Dias conseguiu juntar muitas imagens captadas pelos seus contemporâneos. Segundo a historiadora Fabiana Bruce, “havia um grupo que compartilhava das inquietações em torno dessa ‘nova visão de arte fotográfica’ gestada no Recife” e Benício, por estar inserido em uma outra forma de olhar o mundo, fazia-o com referências a fotógrafos como Rebelo, Du Bocage, Pierreck, Condorino Martins, Jujú (Juventino Gomes), Oscar Maia, Ivan Granville, quase todos contemporâneos a ele.⁸ Alguns desses nomes constam no acervo pessoal do fotógrafo.

Na terceira edição do seu *Guia Prático Histórico e Sentimental* de 1961, Freyre fez menção à prática fotográfica de Benício Dias afirmando que a arte fotográfica deste sujeito estava na mesma verve dos pintores que herdaram a tradição de Franz Post. Era uma arte tocada no:

(...) mesmo bom gosto de realismo poético, suas fotografias parecem revelar em pessoas e coisas recifenses; voltados para o que o Recife tem de mais íntimo, não se vive a gritar que são recifenses, mas se conservam machadianamente discretos e sutis no seu idílio com a cidade amada.⁹

A classificação dada por Gilberto Freyre ao que Benício Dias captava foi feita quase vinte anos depois do início da atividade daquele sujeito como fotógrafo. No início dos anos quarenta e nos seguintes o *status* atribuído àqueles jovens amadores das lentes era o de *câmera concious*, ou seja, profissionais preocupados com a estética de suas produções inseridos um universo atribuído por eles próprios de fotografia moderna. Nesse sentido, a nomenclatura dada por Freyre à Benício, de um aspecto tradicionalista, está muitos mais vinculada às paisagens fotografadas do que o como foi captado.

No início dos anos de 1980, a coleção Benício Dias foi doada à Fundação Joaquim Nabuco ainda sem qualquer classificação ou aparente organicidade.

Logo, os técnicos da instituição trataram de dar forma ao conjunto com o intuito propósito de disponibilizá-lo ao público. Adotaram, dentre tantos outros, como termo chave de identificação fotográfica, os *Tipos Populares*. Assim, algumas imagens receberam, no início dos anos oitenta, uma categorização que talvez já não fosse totalmente estranha a elas.¹⁰

No entanto, outros sujeitos, em um outro momento já haviam também realizado esta empreitada de classificar outrem com a alcunha de um *tipo popular*.

O escritor pernambucano Mário Sette, por exemplo, visitou, em outubro de 1940, as instalações da Diretoria de Turismo e o seu arquivo. Na ocasião, consultou os fichários tanto dos monumentos, quanto fotográfico e teve uma "surpreendente alegria, (...) cenas de fotografias e de desenhos das paisagens, dos logradouros, dos tipos populares, das estradas, dos monumentos, dos arrabaldes, tão somente pelos nomes como pelas épocas".¹¹ Ao observar isto ele estava se referindo a um procedimento de classificação e sistematização feito pela DEPT. Muita vezes, as compreensões que cercam a percepção do consulente ao ter acesso ao arquivo está vinculada às nomenclaturas dadas pelos profissionais que estabeleceram quais as classificações dada às séries documentais.¹² Portanto, parece plausível que Sette tenha elencado os *tipos populares* nas suas observações principalmente quando o termo era utilizado como uma temática para a produção de uma classificação arquivista.

Ao abrir uma gaveta, Mário Sette pode ter se deparado com uma ficha como esta acima. No canto direito superior da imagem existe uma numeração que define a sua localização.¹³ Para a formação do número 78, por exemplo,



Ficha de Classificação Arquivística da DEPT. Museu da Cidade do Recife. Núcleo de Pesquisa José Antônio Gonçalves de Melo.

há uma significação distinta para cada um dos algarismos: o sete significa que o assunto tratado na imagem eram os *tipos populares* e o oito define a imagem como sendo uma fotografia da Segunda República; em seguida vem as iniciais do fotógrafo, neste caso Rebelo.¹⁴ No dado particular, na parte



A LAVADEIRA

A Lavadeira. *Revista da Cidade, Recife, ano 1, n.6, Jul.*

Os Tipos Populares da Cidade



Os Tipos Populares da Cidade. *Revista Pia Wood, Recife: N.21*

inferior da ficha, têm-se a definição do que a imagem representa: um vendedor de caju na praia de Boa Viagem.

A estruturação de um sistema de classificação fez com que o arquivo fotográfico da Diretoria de Estatística Propaganda e Turismo surgisse já sistematizado.¹⁶ Foram catalogados cerca de mil negativos contendo diversas imagens do Recife em diferentes épocas, adquiriram coleções, incluindo a de Francisco du Bucage e o de J.O. de Oliveira. De acordo com o diário *Folha da Manhã*, estas imagens representariam “valores positivos de evocação, de estudo e se [tornariam] propriedade de toda a cidade que ali poderá se rever nas suas fases de luta e progresso”.¹⁷ Porém, antes de 1939, alguns fotógrafos já atuavam na empresa de classificar os seus fotografados como *tipos populares*.

Um deles era Francisco Manuel Rebêlo. Nascido em Goa, Índia, no ano de 1890, era dono no Recife, de uma importadora de produtos, sobretudo da Inglaterra, França e Portugal. Como fotógrafo registrou inúmeras imagens abrangendo as mais diversas temáticas, desde igrejas, ruínas até o carnaval e as feiras livres. No entanto, o ato de fotografar implicava não apenas na captura do instante,

requeria uma série de outras práticas. Dentre estas, a de um acúmulo físico dessas informações, assim como as classificações que, nesse caso, ficavam a cargo do próprio fotógrafo.¹⁸

Oscar Maia - um outro fotógrafo ao qual foi atribuído pelo *Minuto do Porto e da Cidade*, de 1941, o *status* de *camera conscious*,¹⁹ publicou duas imagens muito significativas na revista *Pra Você* no início dos anos 1930. As fotografias representavam um homem e uma mulher, ambos negros, e com mais cem anos. Na foto do negro centenário, ao lado, há um comentário na parte inferior da página: “o velho negro africano, que traz às costas a cruz de um século de vida... Foi escravo, libertou-se pelo 13 de maio. Mas, pedindo esmola sem um pouso certo, o velho africano já nos disse uma vez que era melhor, com um senhor de bom coração, a vida agreste das senzalas...”.²⁰

Talvez não fosse difícil naquele período encontrar sujeitos que tivessem vivido as agruras da senzala, ao menos é o que sugere anos mais tarde uma reportagem sobre o também centenário Carlos Francisco, que vivia em torno do mercado de São José.²¹

Entre prelos e arquivos

A partir de 1941 passou a ser publicado pela DEPT o *Boletim do Porto e da Cidade do Recife*. Tratava-se de um periódico a princípio trimestral dividido em duas partes: a primeira contendo artigos sobre variadas temáticas e a segunda apresentando dados estatísticos, uma vez que a DEPT funcionava como uma sucursal do IBGE na capital pernambucana.²² José César Regueira Costa, responsável pela área de propaganda e turismo da Diretoria, era o editor da publicação.

Durante os anos de 1941 a 1943, o *Boletim* publicava uma seção intitulada de Os Tipos Populares do Recife. Tratava-se de uma página com uma fotografia que ocupava pouco mais da metade da lauda e trazia um pequeno texto a respeito da vida do *tipo popular* representado na imagem. Na edição do primeiro trimestre de 1941, saiu do prelo o “Homem das Ostras”. Gabriel do Espírito Santo, nascido “no ano da Revolução Praieira [1848]”, costumava fazer “versos à lua, às namoradas e às ostras. Sobretudo a estas últimas”.²³ A fotografia que ilustra esta edição é a mesma que está na coleção de Benício Dias, isto talvez signifique que a atribuição feita pelos indexadores

da Fundação Joaquim Nabuco não estivesse tão distante da do autor da seção do *Boletim do Porto e da Cidade*, cujo nome desconheço.

Iaiá, a mãe dos gatos, quando figurou nas páginas do periódico já não andava mais nas ruas do Recife, nem dormia em pequenos quartos de aluguel nos pardieiros do bairro de São José, “às voltas com bichos, e com as gentes mais humildes do bairro”. Morreu só, “vocês bem sabem que os gatos não acompanham enterros”. Teve uma infância feliz, casou-se, trabalhou e criou um lar. Porém, não tardou muito para que “os ventos agrestes da vida lhe tirasse todas as doçuras da existência modesta”. Depois de perder o marido passou a fazer caixas de papelão que cambiava por parques tostões. Diante das asperezas da vida um sentimento inesperado começou a crescer dentro dela, o amor pelos bichos, sobretudo pelos gatos. Quando conseguia ganhar algum dinheiro com a venda de qualquer miudeza, comprava comida e repartia igualmente entre ela e os seus bichanos que a seguiam juntos em uma estranha peregrinação.²⁴

Em outra edição, quem teve sua história brevemente contada nas páginas do *Boletim*, foi Artur Miranda, conhecido como Bochecha. Perambulava pelas ruas da cidade, amigo “de homens de letras, de jornalistas, artistas e estudantes”, convivia com todos que lhe queriam muito bem pela oportunidade de seus “ditos espirituosos e irreverentes”, vivia a pedir alguns níqueis na rua e era sempre observado pela polícia.²⁵

O “Cariri”, outro desses tipos, evadido da seca do sertão, “alimentando-se ao Deus dará... Encheu as costas de couros de bode, de peles de cobra, matulão que lhe emprestava um aspecto funambulesco e apavorante para a meninada medrosa”. Os versos de uma música do carnaval pernambucano “lá vem Cariri aí, com saco de pegar criança, pegando menino e moça, pegando tudo o que a vista alcança”.²⁶

Dos tipos populares que foram impressos nas páginas do *Boletim do Porto e da Cidade do Recife* muitas histórias são possíveis, sobretudo, as das relações que esses sujeitos estabeleciam com o espaço urbano. Estavam sempre nas áreas centrais da capital pernambucana, como elementos da paisagem, senão daquele presente, mas também de um passado que era compartilhado por um determinado grupo de pessoas. Mesmo que o termo *tipo popular* não estivesse determinantemente vinculado aos níveis de fortuna daqueles

sujeitos, na seção do *Boletim* havia uma certa aproximação entre eles e as áreas mais pobres da cidade.

Nos anos cinquenta, mais precisamente entre 1953 e 1954, Eustórgio Wanderley reuniu em duas brochuras a sua galeria de *Tipos Populares do Recife Antigo*, fruto de crônicas impressas no *Jornal do Brasil* (RJ). O livro foi publicado no Recife com aparente êxito durante as comemorações do tricentenário da expulsão dos holandeses do território pernambucano. O autor, embora tenha nascido na capital pernambucana, na rua Estreita do Rosário, em um antigo sobrado demolido com as reformas do bairro de Santo Antônio, foi logo cedo para o Rio de Janeiro estudar na Escola de Belas Artes, onde recebeu a láurea de melhor aluno. Constituiu a vida na então capital do país, seja como professor, seja como teatrólogo, como músico, ou mesmo como artista plástico, embora em constantes idas e vindas ao Recife.²⁷

Tal qual os textos do *Boletim*, o de Eustórgio fala de um tempo em que muitas dessas figuras faziam parte de uma paisagem compartilhada por alguns habitantes da cidade. Manifestadas, seja pelos leitores pernambucanos radicados no Rio de Janeiro, que liam nas páginas do *Jornal do Brasil* os relatos sobre os seus recifes e que: “lembravam ainda esse ou aquele ‘tipo do Recife de outrora’, e merecedor de registro ali”,²⁸ seja pelo jornalista Mário Melo, que escreveu a apresentação do livro:

Sou da geração de Eustórgio, embora me haja ele precedido na vinda ao mundo. Vimos, quando meninos taludos, o alvorecer do século XX (...) Vimos tipos que se popularizavam – uns por sua influencia política como José Mariano, a quem chamavam filho do povo; outros por sua bondade de coração e derrame do saber, como o velho Regueira Costa, que se orgulhava de ter sido professor de três gerações(...)²⁹

A cidade da qual o autor do livro trata era em muitos aspectos, próxima, como deixa entender o excerto, da que Mário Melo havia experienciado. Na década de 1950, ambos com quase setenta anos de idade, estavam fazendo referência a um Recife que era o das suas memórias, das suas reminiscências cheias de outras lembranças.

A referência do que significava um *tipo popular* para Eustórgio Wanderley, como no *Boletim*, não eram também os níveis de fortuna. Porém, é preciso fazer uma distinção. Os tipos elencados pelo autor do livro marcavam de



Os tipos populares do Recife. *Boletim do Porto e da Cidade*. N. 1. Jan-Març. 1941

José Mariano Filho e Olegário Mariano, ou ao professor Regueira Cosa, professor da Faculdade de Direito do Recife.

O desaparecimento do popular

Depois de muitos anos no Rio de Janeiro, Eustórgio Wanderley voltou para a sua cidade natal. Quando bateu os olhos nela percebeu o quão estava “diferente do Recife antigo está o Recife de hoje (...) Seus tipos populares foram desaparecendo aos poucos. No presente se nota um ou outro, a que falta, porém, a nota pitoresca daqueles do Recife antigo.³⁰ O presente ao qual ele se refere no texto, não era necessariamente o das proximidades da publicação do livro, mas de um outro, caro também ao *Boletim do Porto e da Cidade*. Ou seja, o momento do qual ambos tratam, é um momento em que as concepções de cidade, desde as áreas centrais e principalmente os seus subúrbios, estavam passando por significativas reordenações com o advento de outras novas formas de se pensar o espaço, inclusive com a institucionalização do urbanista enquanto categoria profissional.³¹

Eustórgio não foi o único a se referir ao paulatino desaparecimento dos velhos tipos do Recife. Um jornalista do diário *Folha da Manhã* escreveu uma observação próxima a de Wanderley: “Desapareceram os tipos populares (...) estão agora no pátio da feira de Casa Amarela, no Largo da Igreja do Barro, no alto do Sancho”.³² Mário Sette, mencionado algumas páginas acima, viu não só as fichas catalográficas do acervo, escreveu textos sobre alguns desses tipos que viviam nas ruas, compondo um cenário atribuído como característico do Recife. *A mulher das tapiocas*, expressão metonímica, que vivia nas calçadas da Praça da Independência onde vendia seus quitutes a preços módicos, estava, segundo o autor, indo na direção dos arrabaldes e quem quisesse encontrá-la era para aquelas bandas que deveria ir. Para escrever o artigo, Sette se utilizou de fotografias que faziam parte do acervo da DEPT.³³

O “sumiço” daqueles sujeitos não estava, provavelmente, desassociado das políticas para a habitação popular no Recife dos anos 1940. Ainda é preciso muita pesquisa para identificar os seus efetivos deslocamentos, porém, é possível indicar alguns caminhos para esta questão. A historiadora Zélia Gominho registrou, em sua dissertação de mestrado que a inauguração da *Liga Social Contra o Mocambo* gerou o desalojamento de inúmeras famílias que moravam nas áreas alagadiças da cidade para os distantes arrabaldes.³⁴

Gabriel do Espírito Santo, o homem das ostras, quando foi fotografado, aparentemente por Benício Dias, estava indo em direção a uma área de mocambos. Não fica bem explícito se ele está saindo ou voltando, ou mesmo de passagem. O que talvez interesse na imagem abaixo, por hora, é que a matéria prima do seu sustento, a ostra, viesse das zonas alagadiças, tanto das áreas centrais, quanto das áreas mais afastadas, que não dificilmente possuía no seu entorno casebres de pessoas que tiravam os seus ganhos diários daquelas águas.³⁵

Alguns desses homens e mulheres aos quais foram conferidos a categoria de *tipos populares* estavam fora da zona de benefício da *Liga*, ou seja, para muitos deles, o destino era gradativamente deslocar as suas moradias para as áreas suburbanas da cidade. O censo sobre os mocambos, realizado em 1939, constatou que 12% (4.992) dos chefes de família moradores de mocambos se dedicavam a pequenos comércios, 13% (5.583) eram artesãos.³⁶ O critério de definição receber o benefício, adquirida através de um crédito especial oferecido pelo governo estadual, era o da divisão das categorias sócio-

profissionais.³⁷ As vilas dos comerciários, das costureiras, das lavadeiras, dos funcionários da *Tramways*, davam àqueles trabalhadores direito a financiarem as suas casas a um preço próximo ao que pagavam pelo foro e pelo aluguel dos seus barracos.³⁸

No entanto, o fato de ter uma profissão legalmente reconhecida, sindicalizada, não era garantia de obtenção do crédito para a compra das casas que eram planejadas pela interventoria em Pernambuco. José Leite Sobrinho, que morava em Campo Grande e com uma numerosa família, escreveu para Getúlio Vargas pedindo que lhe fosse construída uma casa no local onde havia o seu mocambo, já com luz e água instalada. Tendo seu pedido negado por Agamenon Magalhães, interventor federal em Pernambuco, escreveu ao presidente que também declinou à solicitação de José Leite, pelo fato de ter mais idade do que o permitido para o financiamento da sua casa.³⁹ O acesso à moradia, para a maior parte dos sujeitos que tiveram seus casebres extirpados, não foi, *a priori*, alcançado de imediato. Segundo as estatísticas feitas pela DEPT publicadas no *Boletim do Porto e da Cidade do Recife*, foram construídas 4.808 casas populares entre os anos de 1941 a 1945, no mesmo período foram derrubados 10.018 mocambos.⁴⁰ Para onde foram esses moradores que estavam nas cercanias da capital pernambucana e que compunham a paisagem das áreas centrais da cidade?

Talvez, caiba aqui questionar afinal: onde é que dormem os *Tipos Populares*? A partir deste texto, até aqui, pode haver uma certa dubiedade em relação à resposta da pergunta. Pode-se apreender que alguns deles dormiam em mocambos e que tiveram os seus lares erradicados, sem receber em troca disso quaisquer benefício, exceto as lavadeiras que foram contempladas com uma vila popular.⁴¹ No período ao qual esse texto se refere, a categoria *tipo popular* não foi mobilizada, nem por aqueles que a atribuíam, nem pelos sujeitos classificados, como um instrumento de acesso a conquista de direitos sociais.⁴² Institucionalizada como uma ferramenta classificação arquivística, o seu uso não passou, muitas vezes, de critério para apontar o que havia de pitoresco na capital pernambucana.

Porém, se for levada em conta a segunda pergunta que propus no início do texto, o intuito dele poderá parecer de maneira mais explícita. O tempo verbal do verbo dormir indica que aqueles *tipos populares* ainda repousam em seus leitos, à vista daqueles que os procuram. Eles habitam os arquivos, as coleções particulares, as páginas do *Boletim do Porto e da Cidade do Recife*. Se

Mário Melo estivesse vivo hoje no auge dos seus 130 anos classificaria como profética, ao ler este texto, a sua definição para o esforço feito por Eustógio Wanderley, mas que aqui possui uma reverberação bem maior: “É um serviço que vai prestar a seus contemporâneos e aos vindouros”.⁴³

NOTAS

1. A citação direta foi retirada do *Minuto do Porto e da Cidade. Folha da Manhã (matutino)*, de 2 out. 1941. Este era um comunicado feito pela Diretoria de Estatística Propaganda e Turismo em parceria com a Diretoria das Docas e do Porto transmitido pela Rádio P.R.A.8 e transcrito nos jornais da cidade, tanto no *Folha da Manhã*, quanto, no dia seguinte, no *Jornal do Commercio (PE)*.
2. Ver MARROQUIM, Dirceu S. M. *Histórias de um navio holandês (1939): antecipações do turismo em Pernambuco*. In: CASTRO, Celso; GUIMARÃES, Valéria L.; MAGALHÃES, Aline M. *História do Turismo no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2013.
3. No *Minuto do Porto e da Cidade do Recife* que citei na nota de número 2 contém esta informação. Porém, existem algumas possibilidades de entender a atribuição feita tanto a um quanto ao outro. Entre o amador e o profissional não há necessariamente uma diferença técnica, mas sim, o fato de um estar vinculado formalmente à DEPT e tirar o seu sustento desta atividade e o outro não. Além disso, Berzin possuía, na Rua da Imperatriz, uma casa fotográfica, a AB fotografia..
4. *Minuto do Porto e da Cidade. Folha da Manhã (matutino)*, de 2 out. 1941.
5. SILVA, Fabiana Bruce da. *Apresentando o Álbum de Berzin. Imagens do Recife e arredores, 1937-1963. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História Anpuh*. São Paulo, julho 2011.
6. FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da Cidade do Recife*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2. ed. 1942. p. 228.
7. *Náuticas. A Província*, de 29 maio 1932.
8. SILVA, Fabiana Bruce da. *Caminhando numa cidade de luz e sombras: fotografia moderna no Recife na década de 1950*. Recife: Ed. Massangana, 2014. p. 69.
9. Esta informação foi retirada de SILVA, Op. cit., 2014. p. 97. Nota de rodapé nº 100.
10. Entrevista com Carlos da Silveira Ramos no dia 21 de jan. de 2014. Realizada pelo pesquisador Dirceu Marroquim. O entrevistado é funcionário da Fundação Joaquim e Nabuco e foi um dos técnicos responsáveis pelo recebimento do acervo de Benício Dias naquela instituição.
11. SETTE, Mário. *Cousas da Cidade. Jornal do Commercio (PE)*, de 06 out. 1940. Como pesquisador, o autor deve ter encontrado mais uma possibilidade profícua para as suas investigações, uma vez que algumas fotos que estavam no acervo da diretoria ilustram pelo menos um de seus livros. Ver SETTE, Mário. *Barcas a Vapor*. Ed. Cultura: Rio de Janeiro, 1945.
12. Existem alguns debates dentro do campo da Arquivologia, a este respeito ver COOK, Terry; SCHWARTZ, Joan. *Archives Power and Records: the making of the modern memory. Archival Science* 2: 1-19, 2002.
13. Essas informações se encontram no verso da ficha do documentário fotográfico.
14. A expressão Segunda República foi reproduzida da própria ficha catalográfica, sendo, portanto, uma classificação do período para definir o período anterior à promulgação do Estado Novo.
15. O acervo fotográfico que pertenceu à Diretoria de Estatística Propaganda e Turismo se encontra conservado hoje, em grande parte, no Museu da Cidade do Recife.
16. *Fotógrafos do Recife. Folha da Manhã (matutino)*, de 02 out. 1940.
17. *Fototeca da DEPT. Folha da Manhã (matutino)*, de 17 jun. 1942.

18. REBELO, Francisco Manoel; BASTOS, Sênia Regina. *O Patrimônio do Recife sob a ótica de Francisco Rebêlo nas décadas de 1930 e 1940*. São Paulo, Unesp, v. 8, n. 2, p. 87-110, julho-dezembro, 2012.
19. A pesquisadora Fabiana Bruce da Silva, em sua tese de doutorado, aprofundou a discussão sobre alguns dos fotógrafos que estão mencionados neste texto. Além disso há um debate acerca desta noção de *camera conscious*. SILVA, Op. cit.
20. Os Tipos Populares da Cidade. *Revista Pra Você*. Recife: n. 21 de 1932. p. 33.
21. Um século de vida amarga. *Folha da Manhã* (vespertina), de 21 fev. 1939.
22. Quadros e índices da phase de realizações que estamos vivendo. *Folha da Manhã*, de 11 maio 1939.
23. Tipos Populares do Recife. *Boletim da Cidade do Porto do Recife*, Set. 1941, nº 1.
24. Tipos Populares do Recife. *Boletim da Cidade do Porto do Recife*, jan./jun. 1943 [p.45].
25. Tipos Populares do Recife. *Boletim da Cidade do Porto do Recife*, out./dez. 1941.
26. Tipos Populares do Recife. *Boletim da Cidade do Porto do Recife*, Jan./Marc. 1942, nº 4.
27. WANDERLEY, Eustórgio. *Tipos Populares do Recife Antigo*. Recife: Ed. Colégio Moderno – 1. Série, 1953.
28. WANDERLEY, Op. cit., p. 4.
29. WANDERLEY, Op. Cit., p. 2.
30. Idem.
31. Ver OUTTES, Joel. *O Recife: gênese do urbanismo (1927-1945)*. Recife: Ed. Massangana, 1997.
32. Recife de Hoje. *Folha da Manhã* (vespertino), de 23 fev. 1940.
33. SETTE, Mário. A Mulher das Tapiocas. *Boletim da Cidade e do Porto do Recife*, n. 9-10, p. 67-68, jul./dez. 1943.
34. A *Liga Social Contra o Mocambo* foi criada em julho de 1939 por Agamenon Magalhães, então Interventor Federal em Pernambuco, com o intuito de erradicar esse tipo de moradia das áreas centrais de Recife e em alguns subúrbios. GOMINHO, Zélia. *Mocambópolis x Veneza Brasileira*. Dissertação de Mestrado em História – Universidade Federal de Pernambuco, 1997.
35. Josué de Castro em seu *Documentário Nordeste*, escreveu alguns contos e artigos muito esclarecedores sobre o cotidiano nas zonas alagadiças de mocambos do Recife. CASTRO, Josué de. *Documentário Nordeste*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1958.
36. *Comissão Censitária dos Mocambos do Recife*. CPDOC/FGV - AGM c 1938.09.17.
37. BEZERRA, Daniel Uchoa Cavalcanti. *Alagados, Mocambos e Mocambeiros*. Recife: Imprensa Universitária, 1965.
38. Continua, nesta cidade, a campanha pela extinção dos mocambos. *Jornal do Commercio*, de 19 jul. 1939.
39. Carta de José Leite Sobrinho a Getúlio Vargas. *Fundo da Secretaria da Presidência da República*, nº 7022/1943. Arquivo Nacional.
40. Estatísticas. *Boletim do Porto e da Cidade do Recife*. Jan./Dez., 1945.

41. DEPARTAMENTO Estadual de Imprensa e Propaganda. *Guia Social do Recife*. Recife: Imprensa Oficial, 1943.
42. O debate em torno do acesso à cidade no Recife, no início dos anos de 1940, ainda é uma possibilidade em aberto para futuras pesquisas. A pesquisa realizada pelo professor Brodwyn Fischer, sobre o Rio de Janeiro, pode indicar algumas pistas metodológicas a esse respeito, uma vez que esta foi a temática da sua tese de doutoramento. Ver FISCHER, Brodwyn. *Poverty of Rights: Citizenchip Inequality In Twentieth-Century Rio de Janeiro*. California: Stanford University Press, 2008.
43. WANDERLEY, Op. cit.

Where do popular people sleep? (Recife, 1939-1943)

Dirceu S. M. Marroquim

Received on: 30/05/2014

Accepted on: 22/07/2014

Abstract

The lines are intended to answer two central questions. The first holds the title itself. The second question the original interrogation: why is the verb sleep in present tense, if the text eminently is a past tense? To suggest a solution to these problems I will analyze the path of the category *Popular People* (*Tipos Populares*) and their form of institutionalization, between the years 1939 and 1943. The main sources used here were *Boletim do Porto e da Cidade do Recife* (*Bulletin of the Port and the City of Recife*), the book *Tipos Populares do Recife Antigo*, by Eustórgio Wanderley, and an existing set of photographs at the Museum of the City of Recife. In this sense, the main goal of this text is to think about the constructions of archival categories, available for today's researchers and how those have the marks of times in which they were produced.

Keywords

Popular People; Bulletin of the Port and the City of Recife; History of Archives; Recife/PE.

Between files and photographers

In 1939 was created a photographic collection in Recife. "The city sky, the crooked line of reefs, the barges and boats, the illustrious masses of the periphery mango trees, as well as the liveliness and intelligence of the popular people", were part of what should be saved for future generations.¹ It was the file of Board of Statistics, Propaganda and Tourism (DEPT), institution of Recife's City Hall, created with the purpose of preserve and disseminate images, besides producing data on the everyday life in the capital of Pernambuco.² Two photographers, Alexandre Berzin and Benício Dias, respectively professional and amateur,³ acted with their *clicks* in the construction of the file, trying to "feel the poetry of frames and landscapes, the emotion and the romance of the city's ordinary scenes".⁴

Alexandre Berzin was Lettish, he came to Brazil in the year of 1927, in Belém do Pará and, two years later, established himself in Recife already as a photographer.⁵ Perhaps, when disembarking in the city in 1929, he did not ascribe, to the subjects he photographed, the classification of *popular people*, however, the notion of *type of people* was somehow circulating the city's press and the practice of some photographers. Besides working for institutions of Recife's city hall, Berzin had, at rua da Impreatriz No. 240, 1st floor, his AB fotografia, where, according to Gilberto Freyre, "the tourist will find photographs of the city and its surroundings".⁶

There is still little information available on Benício Dias, but it is known that, besides photographer, he was a collector and had a great love for water sports, getting to compete in some rowing competitions.⁷ During the 1940s and 1950s, Dias was able to gather a lot of images captured by his contemporaries. According to historian Fabiana Bruce, "there was a group that shared the concerns around this

* Attending the Masters in History by Universidade Federal de Pernambuco and receiving scholarship by CAPES. Part of this research was financed with the aid of Aid Scholarship to student mobility granted by FACEPE. He is part of *Terça com Tobias* (Tuesdays with Tobias).

'new photographic vision' fomented in Recife" and Benício, for being inserted into another way of looking at the world, made it with references to photographers as Rebelo, Du Bocage, Pierreck, Condorino Martins, Jujú (Juventino Gomes), Oscar Maia, Ivan Granville, almost all his contemporaries.⁸ Some of these names are in the photographer's personal collection.

On the third edition of his *Sentimental and Historical Practical Guide (Guia Prático Histórico e Sentimental)* of 1961, Freyre mentioned the photographic practice of Benício Dias, stating that his photographic art was in the same verve of painters who inherited the tradition of Franz Post. It was an art made in:

[...] the same good taste of poetic realism, his photographs seem to reveal Recife's people and things; facing what Recife has of more intimate, they do not yell to everyone that they are from Recife, they are discreet and subtle in their romance with the beloved city.⁹

The classification given by Gilberto Freyre to the captured by Benício Dias was made almost twenty years after the beginning of the guy's activity as a photographer. In the early 1940s and later on, the status given to those young amateur of lenses was of camera conscious, i.e., professionals worried about the aesthetics of their productions, inserted in a universe assigned by them as modern photography. In this sense, the name given by Freyre to Benício, of a traditionalist aspect, is much more linked to the landscapes photographed than to how it was captured.

In the beginning of the 1980s, the collection of Benício Dias was donated to Fundação Joaquim Nabuco, yet without any apparent classification or organization. Soon, the technicians of the institution started shaping the collection, with the purpose of making it available to the public. They adopted, among many others, as key-terms of photographic identification, *popular people*. Thus, some images received, in the early 1980s, a categorization, that maybe was not totally alien to them.¹⁰

However, other people, in some other moment had already held this work of ranking others with the nickname *popular people*.

The writer from Pernambuco Mário Sette, for example, visited in October, 1940 the facilities of the Tourist Board and its records. At the time, he consulted binders, of both monuments as photographic and had a "surprising joy, [...] photographic scenes and landscapes drawings, of public parks, popular people, roads, monuments, the suburbs, solely by the names and the seasons".¹¹ By observing this, he was

referring to a classification and systematization procedure made by DEPT. Many times, comprehensions surrounding the perception of the consultant when having access to the records are linked to the classifications given by the professionals who established which classifications would be given to documentary series.¹² Therefore, it seems plausible that Sette had listed *popular people* in his observations, especially when the term was used as a topic for the production of a file classification.

By opening a drawer, Mário Sette may have seen a record like this one above. In the upper right corner of the image there is a number defining its location.¹³ For the formation of number 78, for instance, there is a distinct significance for each of the digits: seven means that the subject of the image was the *popular people* and eight defines the image as belonging to the Second Republic; next, is the initials of the photographer, in this case Rebelo.¹⁴ In this particular data, on the bottom of the record, there is the definition of what the image represents: a salesman selling cashew at Boa Viagem beach.

The structure of a classification system made the photographic records of the Board of Statistics, Propaganda and Tourism already systematized.¹⁵ Were catalogued around a thousand negatives, containing several images of Recife from different times, and were acquired collections, including the ones of Francisco du Bucage and J.O. de Oliveira.¹⁶ According to newspaper *Folha da Manhã*, those images would represent "positive values of evocation, study, and [would become] property of the entire city that will be able to be reviewed in its phases of struggle and progress there".¹⁷ However, before 1939, some photographers already worked classifying their photographed as *popular people*.



Ficha de Classificação Arquivística de DEPT. Museu da Cidade do Recife. Núcleo de Pesquisas José Antônio Gonçalves de Melo.

One of them was Francisco Manuel Rebêlo. Born in Goa, India, in the year of 1890, he was the owner in Recife of a products importer, especially from England, France, and Portugal. As a photographer he registered several images, covering a wide range of topics, from Churches, ruins, to carnival and



A LAVADEIRA

A Lavadeira. Revista da Cidade. Recife, ano 7, n.6, jul.

Os Tipos Populares da Cidade



Os Tipos Populares da Cidade. Revista Pra Você. Recife, N.21

free fairs. But the act of photographing implied not only the capture of the moment, it also required a series of other practices. Among them, there was also a physical accumulation of this information, as the classifications that, in this case, were the responsibility of the photographer himself.¹⁸

Oscar Maia, another photographer who received by *Minuto do Porto e da Cidade*, of 1941, the *camera conscious status*,¹⁹ published two very significant images in *Pra Você* magazine, in the early 1930s. The photographs represented a man and a woman, both black, and over 100 years old. In the picture of the centennial black man, besides, there is a comment at the bottom part of the page:

[...] the old African black man, who brings on his back the cross of a century of life... He was a slave, freed by the May 13. But, begging without a permanent location, the old African had already told us once that he thought it was better, with a good-hearted master, the rough life of the slave quarters [...].²⁰

Perhaps it was not hard, in that period, to find people who had lived the roughness of the slave quarters, or at least it is what suggests, years later, an article on the also centenary Carlos Francisco, who lived around São José's market.²¹

Among presses and files

From 1941, it began to be published by DEPT the *Boletim do Porto e da Cidade do Recife* (*Bulletin of the Port and the city of Recife*). It was a journal, quarterly at first, divided into two parts: the first containing articles on various themes and the second presenting statistical data, once the DEPT worked as a branch of the IBGE in Pernambuco's capital.²²

José César Regueira Costa, responsible for the propaganda and tourism areas of the Board, was the editor of the publishing.

During the years 1941 to 1943, the Bulletin published a section entitled *The Popular People of Recife*. It was a page with a photograph that took up little more than half the standard page and with a small text about on the life of the *popular people* in the image. In the first quarter of 1941's edition, it came out of the press the *Oysters' Man*. Gabriel do Espírito Santo, born in "the year of Praieira Revolt [1848]", used to make "verses to the moon, to girlfriends, and to oysters. Especially the latter".²³ The photograph illustrating this issue is the same that is Benício Dias's collection, it could mean that the assignment made by the indexers of Fundação Joaquim Nabuco was not do far from the one of the *Boletim do Porto e da Cidade* section author, whose name I do not know.

Iaiá, the mother of the cats, when appeared in the pages of the newspaper, was no longer wandering through the streets of Recife nor sleeping in small rental rooms in slums of the district of São José, "around with animals, and with the most humble people of the neighborhood". She died alone, "as you well know, cats do not follow funerals". She had a happy childhood, got married, worked, and had a home. But it was not long before "the rough winds of life took all her modest existence sweetness". After losing the husband, she started to make cardboard boxes that she traded by scanty pennies. Given the harshness of life, an unexpected feeling began to grow inside her, a love for animals, especially cats. When she could make some money by selling any smallness, she used to buy food and share it equally between herself and her pets, which followed her in a strange pilgrimage.²⁴

In other edition, who had his story briefly told in the pages of the bulletin was Artur Miranda, known as Bochecha (Cheek). He wandered the streets of the city, friend of "men of letters, journalists, artists, and students", he lived with everyone who wished him well, for the opportunity of his "witty and irreverent sayings", he was always asking a few pennies on the street and was always observed by the police.²⁵

Cariri, another of these people, escaped from the drought of the Brazilian backwoods, "feeding hand to mouth [...]. He filled his back with goat leather, snake skins, a typical Brazilian northeast bag that gave him an unusual and scary aspect for the fearful kids". The verses of a song from Pernambuco's carnival, "here comes Cariri, with a bag to take the kids, taking boy and girl, taking everything that meets the eye".²⁵

Of the *popular people* that were printed in the pages of *Boletim do Porto e da Cidade do Recife* many stories are possible, especially the relations that these subjects established with the urban space. They were always in the central areas of Pernambuco's capital, as landscape elements, not only from that present, but also from a past that was shared by a certain group of people. Even if the term *popular people* was not decisively linked to the fortune levels of those subjects, in the section *Boletim* there was a certain proximity between them and the poorest areas of the city.

In the 1950s, more precisely between 1953 and 1954, Eustórgio Wanderley gathered in two brochures his gallery of *Old Recife's Popular People*, product of chronicles printed in *Jornal do Brasil* (RJ). The book was published in Recife, with apparent success during the tercentenary celebrations of the expulsion of the Dutch from Pernambuco's territory. The author, although he was born in the capital of Pernambuco, at Estreita do Rosário street, in an old multi-story house demolished with the reforms of the Santo Antonio neighborhood, moved very soon to Rio de Janeiro to study at the School of Fine Arts, where he received the accolade of best student. He constituted his life in the capital of the country, as a teacher, dramaturge, musician, or even as an artist, although in constant comings and goings to Recife.²⁷

As the other texts of the *Boletim*, Eustórgio's talks about a time where many of these individuals were part of a landscape shared by some of the city habitants. Manifested, whether by readers from Pernambuco living in Rio de Janeiro, who read in the pages of *Jornal do Brasil* reports on their Recife and that: "were reminded of this or that 'person from yesterday's Recife', and worthy of record in it",²⁸ whether by the journalist Mário Melo, who wrote the presentation of the book:

I'm from Eustórgio's generation, although he preceded me in coming to the world. We saw, when grown boys, the dawn of the twentieth century [...] We saw people becoming popular – some due to their political influence such as José Mariano, who was called son of the people; other due to the kindness of his heart and stroke of knowledge, like the old Regueira Costa, who prided himself on having taught three generations [...].²⁹

The city that the author of the book talks about was, in many ways, near, as made understand by an excerpt, that Mario Melo had experienced. In the 1950s, both in their seventies were referencing a Recife that was the one of their memories, of their recollections filled with other memories.

The reference of what *popular people* meant to Eustórgio Wanderley, as in the *Boletim*, was also not the fortune levels. But it is necessary to create a distinction. The *people* listed by the author of the book marked much more explicitly, the classification of subjects occupying other places, which were not necessarily the poorest regions in the city. Thus, there is a shift of *popular* as sense of living in Recife poverty areas, to become *popular* because they were known by a large portion of the population. Wanderley's *people* included not only Bochecha or the *Oysters' Man*, but also, as referred by Mário Melo, José Mariano, abolitionist politician who lived in Recife in the second half of the nineteenth century, father of José Mariano Filho and Olegário Mariano, or teacher Regueira Cosa, teacher in Recife's Law School.

The disappearance of popular

After many years in Rio de Janeiro, Eustórgio Wanderley came back to his homeland. When he set eyes on it, he realized how "different the old Recife is from today's Recife [...] Its popular people were slowly disappearing. Now it is able see one or other, but to whom is missing the picturesque note from those of old Recife".³⁰ The present to which he refers in the text was not necessarily the one near the publication of the book, but of another, also important to *Boletim do Porto e da Cidade*. In other words, the time for which both address is a time when the city concepts, from the central areas and, mostly, its suburbs, were going through significant rearrangements with the advent of other new ways of thinking the space, including the institutionalization of urban planner as a professional category.³¹

Eustórgio was not the only one to refer to the gradual disappearance of the old *people* of Recife. A journalist of the *Folha da Manhã* journal wrote an observation similar to Wanderley's: "The popular people have disappeared [...] they are now in the courtyard of Casa Amarela fair, in Largo da Igreja do Barro, at the top of Sancho".³² Mário Sette, mentioned some pages above, saw not only the catalog cards of the collection, he wrote texts on some of these people who lived in the streets, composing a scenario assigned as characteristic of Recife. *The woman of tapiocas*, metonymic expression, who lived in the sidewalks of Praça da Independência, where she sold



Os tipos populares do Recife. *Boletim do Porto e da Cidade*, N. 1, Jan-Março, 1941

her delicacies at affordable prices, was, according to the author, scrolling to the suburbs and who wanted to find her should go there. To write the article, Sette used the photographs that were part of the DEPT collection.³³

The "disappearance" of those people was not, probably, disassociated from policies for low-income housing in the 1940s Recife. A lot of research is still necessary to identify its effective displacement, but it is possible to point out some ways to this question. The historian Zélia Gominho registered, in her Masters dissertation, that the opening of the *Liga Social Contra o Mocambo*

(*Social League Against Shacks*) have generated the displacement of several families who lived in the swampy areas of the city to the distant suburbs.³⁴

Gabriel do Espírito Santo, the oysters' man, when photographed, apparently by Benício Dias, was moving to one of the shacks areas. It is not very explicit if he is leaving or coming back, or even just passing. What may be interesting in the image below, for now, is that the raw material of his livelihood, the oyster, came from the swampy region, both from central areas and more remote areas, that not unlikely had, in its surroundings, hovels of people who took their daily earnings of those waters.³⁵

Some of these men and women, who entered the category of *popular people*, were out of the benefit areas of the *Liga*, i.e., for many of them, the destiny was to gradually move their homes to suburban areas of the city. The census of the shacks, held in 1939, found that 12% (4,992) of household heads, shacks residents, were dedicated to small businesses, 13% (5,583) were craftsmen.³⁶ The criteria definition to receive the benefit, acquired through a special credit offered by the State government, was the division of socio-professional categories.³⁷ The villages of commerce workers, seamstresses, laundresses, *Tramways* employees, gave those workers the right to

finance their houses at a price close to that paid by the venue and the rent of their shacks.³⁹

However, the fact of having a legally recognized profession was not guarantee of obtaining credit to buy the houses planned by the mediation in Pernambuco. José Leite Sobrinho, who lived in Campo Grande and had a large family, wrote to Getúlio Vargas requesting that it was built a house where his shack was, already with the light and the water installed. Having his request denied by Agamenon Magalhães, federal mediator in Pernambuco, he wrote to the president, who also declined José Leite's request, for being older than the allowed to the house financing.⁴⁰ The access to a house, for most of the people who had their hovels extirpated was not, a priori, immediately reached. According to statistics by DEPT, published in the *Boletim do Porto e da Cidade do Recife*, were built 4,808 popular houses between the years of 1941 and 1945, in the same period were demolished 10,018 shacks.⁴¹ Where did those residents who were in the vicinity of Pernambuco's capital and who formed the landscape of the city's central areas go?

Perhaps it is suitable to question at last: where do the *popular people* sleep? From this text, so far, there may be a certain ambiguity regarding the answer to the question. One can learn that some of them slept in shacks and had their homes eradicated, without receiving in exchange any benefits, except for the washerwomen who received a popular village.⁴² In the period to which this text refers, the category *popular people* was not mobilized by those who accredited it nor by the people classified, as an instrument of social rights conquering access.⁴³ Institutionalized as an archival classification tool, its use was often nothing but a criterion to point out what was picturesque in the capital of Pernambuco.

However, if one takes into account the second question I proposed at the beginning of the text, its purpose may appear more explicitly. The tense of the verb to sleep indicates that those *popular people* still rest in their beds, at the sight of those looking for them. They live in the files, private collections, pages of *Boletim do Porto e da Cidade do Recife*. If Mário Melo was alive today, at the peak of his 130 years, he would classify as prophetic, when reading this text, his definition to the effort made by Eustórgio Wanderley, but which here has a much higher reverberation: "It is a service that he will provide to his contemporaries and to future generations".⁴³

NOTES

1. Versions of this paper were presented at the 1996 annual meeting of the American Anthropological Association. The direct quote was taken from *Minuto do Porto e da Cidade. Folha da Manhã (morning issue)*, of October 2nd, 1941. This was a notice given by the Board of Statistics, Propaganda and Tourism together with the Board of Docks and Harbour broadcasted by Radio P.R.A.8 and transcribed to the city's newspapers, both *Folha da Manhã*, and the following day, *Jornal do Commercio (PE)*.
2. See MARROQUIM, Dirceu S. M. *Histórias de um navio holandês (1939): antecipações do turismo em Pernambuco*. In: CASTRO, Celso; GUIMARAES, Valéria L.; MAGALHAES, Aline M. *História do Turismo no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2013.
3. In *Minuto do Porto e da Cidade do Recife* quoted by me in note number 2 is this information. However, there are some possibilities to understand the attribution made to both of them. Between the amateur and the professional there is not necessarily any technical difference, but the fact that one is formally bound to DEPT and makes a living from his activity and the other is not. Besides, Berzin had, at Rua da Imperatriz, a photographic shop, AB fotografia.
4. *Minuto do Porto e da Cidade. Folha da Manhã (matutino)*, October 2nd, 1941.
5. SILVA, Fabiana Bruce da. *Apresentando o Álbum de Berzin. Imagens do Recife e arredores, 1937-1963. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História Anpuh*. São Paulo, julho 2011.
6. FREYRE, Gilberto. *Guia prático, histórico e sentimental da Cidade do Recife*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2. ed. 1942. p. 228.
7. *Náuticas. A Província*, May 29, 1932.
8. SILVA, Fabiana Bruce da. *Caminhando numa cidade de luz e sombras: fotografia moderna no Recife na década de 1950*. Recife: Ed. Massangana, 2014. p. 69.
9. This information was taken from SILVA, Op. Cit., 2014, p. 97. Footnote No. 100.
10. Interview with Carlos da Silveira Ramos on January 21, 2014. Held by researcher Dirceu Marroquim. The interviewed is employee of Fundação Joaquim e Nabuco and was one of the technicians responsible for receiving Benício Dias's collection in that institution.
11. SETTE, Mário. *Cousas da Cidade. Jornal do Commercio (PE)*, de 06 out. 1940. As a researcher, the author probably found another fruitful possibility for his research, once some photographs in the board's collection illustrate at least one of his books. See SETTE, Mário. *Barcas a Vapor*. Ed. Cultura: Rio de Janeiro, 1945.
12. There are some debates within the Archivology field, about this see COOK, Terry; SCHWARTZ, Joan. *Archives Power and Records: the making of the modern memory. Archival Science 2: 1-19, 2002*.
13. This information is in the back of the photographic documentary record.
14. The expression Second Republic was reproduced from the own catalog card, being, therefore, a classification of the period to define the period prior to the enactment of the New State.
15. The photographic collection that belonged to the Board of Statistics, Propaganda and Tourism is preserved today, mostly, in Recife's City Museum.
16. *Fotógrafos do Recife. Folha da Manhã (matutino)*, October 2nd, 1940.
17. *Fototeca da DEPT. Folha da Manhã (matutino)*, June 17, 1942.
18. REBELO, Francisco Manoel; BASTOS, Sênia Regina. *O Patrimônio do Recife sob a ótica de Francisco Rebêlo nas décadas de 1930 e 1940*. São Paulo, Unesp, v. 8, n. 2, p. 87-110, July - December, 2012.
19. Researcher Fabiana Bruce da Silva, in her PhD thesis, has deepened discussion of some of the photographers that are mentioned in this text. Besides, there is a debate on this notion of camera conscious. SILVA, Op. cit.

20. Os Tipos Populares da Cidade. *Revista Pra Você*. Recife: n. 21 of 1932. p. 33.
21. Um século de vida amarga. *Folha da Manhã* (vespertina), February 21, 1939.
22. Quadros e índices da phase de realizações que estamos vivendo. *Folha da Manhã*, May 11, 1939.
23. Tipos Populares do Recife. *Boletim da Cidade do Porto do Recife*, September, 1941, n. 1.
24. Tipos Populares do Recife. *Boletim da Cidade do Porto do Recife*, January/June, 1943 [p.45].
25. Tipos Populares do Recife. *Boletim da Cidade do Porto do Recife*, October/December, 1941.
26. Tipos Populares do Recife. *Boletim da Cidade do Porto do Recife*, January/March, 1942, n. 4.
27. WANDERLEY, Eustórgio. *Tipos Populares do Recife Antigo*. Recife: Ed. Colégio Moderno – 1. Série, 1953.
28. WANDERLEY, Op. Cit., p. 4.
29. WANDERLEY, Op. Cit., p. 2.
30. Idem.
31. Ver OUTTES, Joel. *O Recife: gênese do urbanismo (1927-1945)*. Recife: Ed. Massangana, 1997.
32. Recife de Hoje. *Folha da Manhã* (vespertino), February 23, 1940.
33. SETTE, Mário. A Mulher das Tapiocas. *Boletim da Cidade e do Porto do Recife*, n. 9-10, p. 67-68, July/December, 1943.
34. Liga Social Contra o Mocambo was created in July, 1939 by Agamenon Magalhães, then Federal Mediator in Pernambuco, with the purpose of eradicate this type of living from the central areas of Recife and some suburbs. GOMINHO, Zélia. *Mocambópolis x Venéza Brasileira*. Masters Dissertation in History – Universidade Federal de Pernambuco, 1997.
35. Josué de Castro in his *Documentário Nordeste*, wrote some enlightening short stories and articles on the everyday life in the swampy areas of the shacks of Recife. CASTRO, Josué de. *Documentário Nordeste*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1958.
36. *Comissão Censitária dos Mocambos do Recife*. CPDOC/FGV - AGM c 1938.09.17.
37. BEZERRA, Daniel Uchoa Cavalcanti. *Alagados, Mocambos e Mocambeiros*. Recife: Imprensa Universitária, 1965.
38. It continues, in this city, the campaign for the extinction of the shacks. *Jornal do Commercio*, July 19, 1939.
39. Letter by José Leite Sobrinho to Getúlio Vargas. *Fundo da Secretaria da Presidência da República*, No. 7022/1943. National Archives.
40. Estatísticas. *Boletim do Porto e da Cidade do Recife*. January/December, 1945.
41. STATE Department of Press and Propaganda. *Guia Social do Recife*. Recife: Imprensa Oficial, 1943.
42. The debate on the access to the city in Recife, in the early 1940s, is still an open possibility for future researches. The research held by Professor Brodwyn Fischer on Rio de Janeiro may indicate some methodological clues regarding this, once this was his PhD thesis. See FISCHER, Brodwyn. *Poverty of Rights: Citizenship Inequality in Twentieth-Century Rio de Janeiro*. California: Stanford University Press, 2008.
43. WANDERLEY, Op. cit.

Iconografia e invenção histórica: a propósito do Projeto não executado de Monumento ao Almirante Barroso

Renato Menezes Ramos*

Recebido em: 26/05/2013

Aprovado em: 16/09/2013

Resumo

O presente artigo centra-se na reflexão iconográfica do Projeto não executado de Monumento ao Almirante Barroso, de 1907, cuja maquete se encontra no acervo do Museu Histórico Nacional. O objetivo é refletir em que medida e sob quais discursos, o arquiteto Adolfo Morales de los Rios, autor desse projeto, engendra uma nova versão histórica para a Batalha do Riachuelo e, ao mesmo tempo, para a história do Brasil. O desejo de Morales de los Rios não era, aparentemente, propor uma via alternativa de interpretação do fato, mas sim, substituir a narrativa cristalizada décadas antes por Victor Meirelles na obra que se encontra também no já mencionado Museu. Pretende-se investigar aqui os modos pelos quais um fato histórico se une a um ato ficcional.

Palavras-chave

Iconografia, Monumento, Morales de los Rios, Batalha do Riachuelo.

Abstract

This paper focuses on the iconographic reflection of the non-executed Project Monument to Almirante Barroso, 1907, whose model is in the Museu Histórico Nacional's collection. The purpose is to reflect in what way and under what arguments the architect Adolfo Morales de los Rios, author of this project, engenders a new historic version for the Riachuelo Battle and at the same time, for the Brazilian history. Apparently his desire was not to propose an alternative interpretation of the fact, but to replace the crystallized narrative created decades before by Victor Meirelles in an work which is also in the mentioned Museum. Here we intend to investigate in which ways a historical fact joins a fictional act.

Keywords

Iconography, Monument, Morales de los Rios, Battle of Riachuelo.

Modificar o passado não é modificar um fato só; é anular suas consequências, que tendem a ser infinitas. Dizendo com outras palavras: é criar duas histórias universais.

Jorge Luis Borges

Nenhum dos países envolvidos na Guerra do Paraguai (1864-1870) como se poderia imaginar, sairia intocado, fosse do ponto de vista político, econômico ou mesmo social. O maior enfrentamento armado, ocorrido na América do Sul durante o século XIX, resultara em consequências arrasadoras. Juan Manuel Blanes, já em (circa) 1869, manifestava o seu refinado entendimento: *"La Paraguaya"* (Imagem 1), uma alegoria feminina que surge firme diante dos destroços – aquilo que de fato havia sobrado em terras paraguaias – traz aos seus pés, a História arruinada, despedaçada, em estado de decomposição, próximo de uma figura masculina, que sucumbira em benefício de sua pátria, que só lhe permitiu apresentar a silhueta de seu rosto. Blanes também não escolhe a figura feminina arbitrariamente. Basta ter em conta que a população masculina paraguaia havia sido largamente eliminada. A figura da mulher que se lamenta evoca, vale ressaltar, a longa tradição do heroísmo contido na derrota, além de reativar o limite tão frequentemente colocado em questão no século XIX que existiria (ou não) entre a alegoria pura de fins políticos e a pintura histórica, como fizera Delacroix em *A Grécia ressurgindo das ruínas de Missolongi*.

Mas a pátria de Blanes era o Uruguai (e não o Paraguai) que, por sua participação menor na guerra, foi o que menos sofreu. O caso argentino, contudo, não foi muito diferente do Brasil. Isso porque a ambiciosa república

* Cursa mestrado em História na Unicamp sob orientação do Prof. Dr. Luiz Marques e, como bolsista Fapesp, desenvolveu estágio de pesquisa junto a diversas instituições em Paris, França. É graduado em História da Arte pela Uerj, onde esteve ligado ao grupo de pesquisa "A recepção da tradição clássica", coordenado pela Profa. Dra. Maria Berbara. Atualmente se dedica aos estudos sobre a recepção do Renascimento italiano pela cultura francesa do século XIX, e as relações entre as artes, literatura e crítica. r.menezes9@hotmail.com

paraguaia crescia freneticamente e se industrializava; ao mesmo tempo, políticas expansionistas eram fomentadas pelo então presidente Solano López. Temerosos, Brasil e Argentina e, posteriormente Uruguai, se uniram para formar a Tríplice Aliança, com o objetivo de resistir às ofensivas paraguaias. Embora tenha findado a Guerra em 1870, as relações diplomáticas entre os países nunca mais seriam as mesmas até 1991, quando foi criado o Mercosul.

Muito embora o Brasil tivesse conquistado vantagens no tratado de paz assinado em 1872, sua economia fora arruinada por uma dívida externa, com a qual permanecera durante muitos anos, mesmo com o despontar da República. Os militares também conquistaram um prestígio social, do qual jamais haviam desfrutado; mas em seus pensamentos já se infiltravam ideias republicanas e positivistas, que colaboraram para o processo de derrocada do Império.

Como bem observou Jorge Coli, a Guerra do Paraguai ativou o gênero de pinturas históricas, particularmente as pinturas de batalhas, revigorando-o para a atualidade, posto que este gênero havia caído praticamente em desuso no interior da Academia até então. Basta lembrar que a última pintura histórica de fulgurosa importância, essencialmente edificante da cultura nacional, fora a Primeira Missa no Brasil, executada em 1860 por Victor Meirelles, ainda em Paris. Ele recriava, neste momento, um evento ocorrido há séculos. Tempos depois, a Batalha de Campo Grande, de Pedro Américo, fora executada em 1871, quando o evento havia ocorrido há apenas dois anos. Fato semelhante ocorrera com *A Batalha do Avaí*, com *A Passagem do Humaitá* e, aquela que mais nos interessa aqui, com *O Combate Naval do Riachuelo* (Imagem 2), estas duas últimas de Meirelles. Ou seja: o evento era não mais uma ressurreição de um fato pertencente a um passado remoto; era um acontecimento contemporâneo, e a pintura era o resultado direto do envolvimento do artista com a cultura e a política de seu tempo, concepção esta praticamente desconsiderada pela historiografia de bases fíncadas no modernismo.

A Victor Meirelles, há pouco retornado de seu pensionato romano e parisiense, foi confiada a responsabilidade de registrar os eventos bélicos e transformá-los em imagens verossímeis. Hoje se entende que não necessariamente verdadeiras. O pintor instala um estúdio em pleno campo de batalha.

Meirelles nada se diferenciava dos pintores de seu tempo, fiéis ao, assim chamado, “princípio da documentação”.¹

É ele então o encarregado de erguer o primeiro monumento à Batalha do Riachuelo, momento de fundamental importância no percurso da guerra, uma vez que se dava a primeira das sucessivas vitórias brasileiras sobre o exército paraguaio. Victor Meirelles preenche um pouco mais de 32 m² de tecido com história, lançando mão de um refinado uso da geometria e do pensamento cromático, características tão marcantes de seu trabalho. Ele deveria criar uma obra que fosse imediatamente assimilada ao ser vista, tal como ocorrera com a sua *A Primeira Missa no Brasil*.² Entre 1868 e 1872, Victor Meirelles executa a sua obra, que poucos anos depois, seria irremediavelmente destruída. Em 1876, no retorno da Exposição Universal da Filadélfia, a obra se danificaria sem qualquer possibilidade de recuperação, demandando a Meirelles, o inédito desafio de fazer uma cópia de sua própria criação, baseado na sua memória, nos seus estudos e em uma reprodução fotográfica. Esta segunda versão, de 1882/1883, é aquela que se encontra atualmente sob a guarda do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro.

Nela, o rio Paraná, que fica quase submerso à fumaçada, suporta um gigantesco navio que avança da tela. Na proa deste navio encontra-se o Almirante Barroso, o grande herói da batalha, para quem se apontam todas as linhas de força dos homens enérgicos na porção de terra que ocupa o primeiro plano. Ele se encontra no cume da composição como em qualquer monumento. Segura seu quepe como se estivesse acenando a um porvir; é um adiante que não parece se encontrar dentro do espaço cenográfico da tela, nem tampouco fora dela, mas em um horizonte ficcional, como se ele já anunciasse, às gerações vindouras, um dos grandes momentos da vida nacional, do qual ele é o protagonista.

Em 1907, na contramão do que já era feito no âmbito das pinturas históricas, como foi mencionado, o tema encerrar-se-ia em sua recorrência. Décadas depois de findado o confronto armado e executada, pela primeira vez, a enorme tela de Meirelles, o tema era, curiosamente, retomado.³ Com este objetivo, o Ministério da Justiça e Negócios Interiores lançou um edital em 26 de setembro de 1907,⁴ expondo-se brevemente, sem muitas justificativas, e isentando-se de orientações políticas.

O candidato deveria conjugar sua criatividade às exigências preestabelecidas no edital. Assim, intrinsecamente, essa proposta lançava dois cruciais desafios. O primeiro deles decorria do fato de que, em grande chance, os autores dos projetos inscritos não seriam testemunhos vivos daquele evento bélico. Talvez até desconhecessem pessoalmente o próprio Almirante. Seriam testemunhas das testemunhas, o que de fato aconteceu. O segundo deles é de ordem antitética: a morte deveria se conectar verticalmente à vida. Os restos mortais do Almirante operariam de modo a reiterar o sentido *in stricto* de monumento, paralelamente, reforçando na prática a ideia de heroísmo associado à imortalidade. O cume da composição deveria ser ocupado pela figura do próprio Almirante, o personagem que incorporava em si, toda a força da vitória e o anseio pelo bem comum, portanto, uma boa metáfora para a vitalidade humana.

José Otávio Corrêa Lima, cujo projeto foi o selecionado, era escultor, discípulo de Rodolpho Bernardelli e recém-retornado de uma temporada de estudos em Roma. De modo objetivo, seu monumento (Imagem 3) consiste em uma imponente citação a uma coluna de feições clássicas, de granito branco de Petrópolis, que dá suporte às alegorias da Pátria e da Vitória sobre frentes proeminentes de navio, e ao relevo, estes de bronze, sem contar as placas de honrarias aos outros personagens da Batalha. O seu Almirante está em posição retumbante, acenando vívido e vitorioso. O monumento encontra-se atualmente na Praça Paris, no bairro carioca da Glória, embora seu local original fosse a Praça Luís de Camões, no mesmo bairro, até 1977 de onde fora transferido ao seu local atual, devido às obras de construção do metrô.

O outro projeto inscrito, e evidentemente, não executado, era de autoria de Morales de los Rios (Imagem 4). Ele procurava articular um vocabulário classicizante, como ele afirmou⁵ categoricamente introduzir uma variante do estilo coríntio na base do suporte que deveria coroar o monumento, a pequenos indícios que levasse o transeunte a, rapidamente, associar o monumento a um imaginário marítimo. Nesse suporte, os capitéis estariam adornados com hipocampos e cavalos marinhos, além da face da medusa ao alto de uma estela, dentro da qual deveriam estar dispostos todos os aparatos para a água que deveria jorrar das torneiras em formato de golfinhos, que cairia logo em seguida em uma bacia localizada no interior da nave. Uma proa de

navio surgiria do pedestal da construção, em cujo convés estariam os restos mortais do Almirante e sobre o qual se encontraria uma coroa aludindo ao título de Barão, que ele receberia em 1866, ainda em reconhecimento à sua vitória na Batalha, avançando os limites da razão comemorativa do monumento. Uma cruz ainda seria colocada, de modo a fazer referência ao “santo domingo”, dia no qual a Batalha foi travada. O projeto previa, também, o relevo exigido em edital, além de luzes coloridas que fariam referência ao navegar de um navio e, que se localizariam nas duas balaustradas que partiriam da nave como braços a se encontrarem no infinito.

Essa urna com a matéria morta do Almirante, ao mesmo tempo em que condicionava um transporte direto para um tempo futuro, dialogava com a estátua, que lembrava constantemente que aquele herói (Imagem 4.1) havia sido imortalizado no momento triunfal de seu encontro com a Vitória.

Assim diz Morales de los Rios:

Quanto a atitude do almirante foi ainda um dos problemas difíceis de resolver. O almirante não desembanhou a espada em todo o combate; foi calmo; não teve, segundo dizem as testemunhas e os textos, nenhuma atitude heróica nem dramática. Aquela sob a qual o representa Vitor Meirelles no seu quadro do Museu da Marinha não é aceitável em escultura; o bonet na mão tem *scorzo* da pintura para evitar-lhe o volume e a aparência fácil com qualquer objeto ridículo[...]⁶

Essa declaração o coloca, portanto, em diametral oposição ao projeto de Corrêa Lima, que optou, por sua parte, em dar continuidade ao modelo formal, construído por Victor Meirelles décadas antes. Vale observar que suas referências ao pintor iam da própria construção formal da estátua do Almirante até o baixorrelevo que, tal como na pintura, concentra na área central da imagem uma massa náutica que avança em direção ao espectador, além da porção terrosa que invade a água. O baixorrelevo parece funcionar como uma espécie de imagem negativa da pintura de Meirelles.

É fundamental recordar, também, que Morales de los Rios afirmava com veemência ter se baseado em fontes escritas, muito por se autodeclarar fiel absoluto da história, suprindo, outras lacunas como, por exemplo, a distância que separava a homenagem do evento bélico. Apesar de não ter citado literalmente, o arquiteto fazia referência certamente ao livro publi-

cado alguns anos antes por Félix Ferreira, jornalista e crítico de arte, que havia escrito um artigo motivado pelo refazimento de *O Combate Naval do Riachuelo*, a partir da fotografia da obra original. Ferreira libera um pequeno detalhe que fundamenta a construção formal, segundo a qual Morales de los Rios argumenta ser verdadeira:

Supremos esforços e gigantescos empenhos sustêm por momentos os ânimos brasileiros, prestes a se quebrantar; na alma ansiada de Barroso fulge uma réstia de luz que entremostra-lhe a rota da vitória. Um plano de incrível audácia brota, cresce e irradia-lhe no cérebro; e tão rápido como o próprio pensamento, ei-lo que passa da concepção à prática.⁷

Isso posto, não obstante estabeleça-se uma trama de comparações imediatas, tudo isso por certo suscita uma outra questão: por que motivo Corrêa Lima, em pleno despontar da República, haveria de se apropriar de um modelo marcadamente imperial? Isto parece, no mínimo, contraditório, no momento em que se recorda que foram frequentes nos primeiros anos republicanos, ações que servissem como alternativa para um desvínculo radical com qualquer herança imperial, em seus mais abrangentes aspectos. Lembremo-nos dos empreendimentos promovidos a fim de destituir a jovem República do que foi considerado o peso do seu retrocesso e abandono. A manifestação mais evidente, neste sentido, talvez tenha sido a reforma urbana promovida pelo prefeito Pereira Passos. Por isso, é importante considerar que, embora com seu projeto recusado, Morales de los Rios propunha uma figura diferente da concebida por Meirelles, o que significa dizer, agora, que ele buscou “reformular” a história corrigindo os “erros” do pintor, ao passo que reescrevia a história por renegar o modelo cristalizado no Império. Torna-se ainda mais intrigante, logo, o motivo de Corrêa Lima ter o seu projeto aceito.

As imagens vinculadas à Colônia pareciam não mais incorporarem o rechaço republicano, pois havia o Império, ao menos, que estabelecia um intervalo de tempo que os distanciavam. Basta lembrarmos que, apesar da figura de Tiradentes ter nascido no seio de um empenho amplo em criar heróis nacionais, ela foi figura importante da Primeira República, por prefigurar, segundo o seu mito, aquela forma de governo, exatamente um século, anos antes. O mesmo, evidentemente, não acontecia com parte do legado imperial.

Ocorre que um objeto, sobretudo em se tratando de arte, pode ser suporte para diferentes sentidos e significações. Um urinol, nas mãos de Duchamp, tornou-se arte, sem, contudo, jamais deixar de ser urinol ao ser encontrado em um banheiro em sua adequada posição. Corrêa Lima agiu de forma similar, mas evidentemente muito mais amena. Muito embora ele tivesse transportado para os anos iniciais da República, um modelo formal criado durante o Império e ainda por um de seus mais importantes artistas, a estátua, doravante, não mais serviu para comemorar mais um galardão pregado à farda imperial. Agora, o Almirante era o líder de um dos eventos que contribuiu significativamente para que a República fosse proclamada. Como já foi mencionado, a Guerra do Paraguai, conforme se repete incansavelmente nos manuais de história do Brasil, foi um estopim para a derrocada do Império: quando os militares ganharam força política e social naquele cenário. O Almirante era, pois, um representante ilustre de uma classe maior que contribuiu para a situação política na qual se encontravam. O Almirante não apenas acenava à nação que comemorava a vitória. Agora era isso e mais: ele, entusiástico e otimista, dava também boas vindas à “ordem e ao progresso” que chegavam.

A figura do Almirante era, portanto, análoga a de Tiradentes, isto é, funcionava como uma espécie de premonitor da República, ainda que diferissem suas origens históricas. Isso significa dizer que se pode afirmar, seguramente, um processo de “republicanização” da história nacional precedente, não apenas colonial, mas também – e curiosamente – imperial.

Tradição artística

Muito embora todas essas “construções históricas” pareçam placas a se chocarem e se afastarem, elas transitam pelo mesmo universo. Todas essas obras se apoiam fixamente na tradição clássica para a sua constituição, seja no âmbito das fontes literárias, seja através dos seus aspectos iconográficos. Pode-se detectar entre essas obras, portanto, um tecido de referências que foram resultantes de recorrentes (e constantes) recuperações e ressignificações, incorporando seus próprios valores retóricos. Parafraseando Luiz Marques, qualquer tentativa de reapropriação do passado é, inevitavelmente, a recriação do próprio passado, segundo as perspectivas do presente.⁸

Victor Meirelles constrói a figura do Almirante Barroso baseado na colossal estátua de “*Augusto de la Prima Porta*” não por acaso: ele se apropria de uma das mais emblemáticas figurações metafóricas do poder do Estado, a um só momento divino e impositivo. Em 1904, ao recuperar o tema da independência do Peru, o pintor Juan Lepiani também cita o esquema formal da estátua do imperador (Imagem 5), retomando as leituras que até hoje o empregam, isto é, a de que ele estaria, possivelmente, discursando diante de seu povo.

Corrêa Lima, ao transportar o modelo pictórico para o pleno relevo – vale dizer, retornando para a origem do modelo formal –, emprega-lhe o *pathos* evangelizador, tornando-o enérgico e altivo. O escultor retoma o princípio do “instante fecundo” celebrado por Lessing em sua obra sobre o Laocoonte, no qual afirmava que este consistiria não exatamente no ápice extasiante da ação, mas no intervalo de tempo que denotasse maior liberdade de complementaridade ideal desta ação.⁹ Antes mesmo disso: toda a composição de Corrêa Lima se sustenta em uma robusta coluna de feições dóricas.

Morales de los Rios propõe a resolução do problema lançado de outro modo. Ele parece, retomar o princípio winckelmanniano da “nobre simplicidade e serena grandeza”, ao defender o argumento, segundo o qual, toda a potência do herói estaria em sua atitude de absoluta atitude reflexiva preponderando à ação enérgica. O arquiteto espanhol ia adiante nas suas referências à tradição clássica, para além de suas próprias declarações. A balaustrada prevista para compor o monumento evocava fortemente a colunata da Praça de São Pedro, projetada por Gian Lorenzo Bernini.

O maior problema, contudo, estava na representação do herói, como o próprio Morales de los Rios havia identificado e o qual vale retomar. O arquiteto propunha a estátua do Almirante, sendo envolvida pela alegoria da vitória, tal qual aquela que Cesare Ripa havia definido em sua “Iconologia”, desenvolvida com base em toda a tradição que remonta a Antiguidade Clássica. Ela deveria ter em uma das mãos, um ramo de oliveira enquanto na outra seguraria uma coroa de louros. Não por acaso, Morales foi pontual em escolher como modelo iconográfico a *Vitória de Samotrácia*, localizada no Louvre, que originalmente estampa a proa de uma embarcação, pois em uma ambivalência, dava-se continuidade ao repertório que ele propunha. O fragmento, descabeçado e sem braços, havia sido exumado em 1863¹⁰ (e

enviado no mesmo ano a Paris), portanto, pouquíssimo tempo antes da eclosão da Guerra do Paraguai, e continuava a exercer fascínio entre os artistas, como demonstrava o arquiteto que ingressava na *École de Beaux Arts* em 1877 e, certamente, o admirou inúmeras vezes.

Morales de los Rios também evocava outras tradições, entre as quais a dos heróis plácidos e a dos *illustribus viris*. As duas, conjugadas ou não, conviveram ao longo da assim chamada primeira época moderna. A estatueta em gesso possui muitas relações formais com o Davi, de Donatello, uma vez que ambos não lançam ao alto a sua espada, mas sim, a voltam-na para baixo, como um apoio ao próprio corpo, metaforizando o heroísmo que advém do ato de inteligência. Vale lembrar que foi esse o aspecto ressaltado por Félix Ferreira, recuperado por Morales de los Rios para a sua argumentação.

Ao mesmo tempo, o herói envolvido pela alegoria feminina não era uma novidade introduzida por Morales de los Rios. Em 1686, Martin Desjardin, escultor do rei, projeta e constrói um monumento na *Place des Victoires*, em Paris (Imagem 6). Sobre uma base de pedra decorada por alegorias brônzeas, o grupo escultórico que coroava o monumento consistia na estátua de Louis XIV, com um bastão voltado para baixo, envolvido pela vitória a coroá-lo com seus louros, ao passo em que pisa em um cão de três cabeças. O símbolo do grande herói que surge sempre vitorioso sobre o inimigo foi destruído em 1792. Este tema não era incomum para Desjardins. Ele também é autor de um exuberante baixorrelievo marmóreo figurado pela glória coroando Hércules, que acaba de executar um de seus trabalhos (Imagem 7).

Apenas um ano depois de lançado o edital do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, seria erguido, no Rio de Janeiro, um monumento com o mesmo partido ideológico que aquele em homenagem ao Almirante Barroso, particularmente o não executado. Em 1904 foi lançado um edital para a construção de um monumento em homenagem ao Marechal Floriano Peixoto, também destacado na Guerra do Paraguai. Sua construção seria levada a cabo apenas em 1909, alguns anos após a morte daquele que havia se tornado Presidente da República, em uma praça que também levaria seu nome, muito embora popularizada pelo seu apelido: Cinelândia.

Poderiam se inscrever apenas artistas brasileiros e que partilhassem dos princípios florianistas, o que resultou em apenas duas inscrições. Uma delas foi, curiosamente, a de Corrêa Lima, e a outra do pintor Eduardo Sá, cujo

projeto foi o selecionado (Imagem 8). O monumento consiste em um corpo pétreo com relevos em mármore branco tendo, na camada inferior, esculturas em bronze e inscrições enaltecedoras à nação, e no seu topo, um grupo escultórico também de bronze. Lá se encontram entre tantas figuras, sobre as quais não cabe aqui uma discussão mais detalhada, a estátua do militar, desta vez envolvido pela Pátria, uma alegoria feminina.

Essa longa tradição da alegoria feminina circundando o corpo do herói, ressuscitava nas mãos de Morales de los Rios, uma vez que ela, salvo engano, teria sido a primeira deste gênero no Rio de Janeiro, e talvez no Brasil, caso fosse executada. Ao fim e ao cabo, para além das suas variações, a função comum entre essas alegorias era a de transportar diretamente o herói homenageado, já morto (nos casos brasileiros), para o mundo da imortalidade, encontrando, assim, o próprio sentido autóctone de um monumento.

Monumento, morte e imortalidade

No projeto descritivo de monumento ao Almirante Barroso, Morales de los Rios afirma: “[...] agora queremos também representar como levando emblematicamente os restos de Barroso, [...]; [Ele] ficou acorrentado pela morte ligado a eternidade e, querendo simbolizar este fato no nosso projeto representamos a rostra, acorrentada ao granito [...]”.¹¹ Ele se referia ao elemento mais curioso do monumento: o suporte do depósito das cinzas do Almirante. O monumento, portanto, mais do que simplesmente recordar os feitos do marinheiro, ele seria o seu túmulo, localizado em um espaço público de larga circulação; seria ao menos, uma espécie de templo para guardar aquilo que restava do morto, como uma relíquia, uma tradição medieval e colonial recuperada no século XIX.

É importante saber que, curiosamente, no mesmo ano em que se lançava o edital para a construção do monumento, isto é, em 1907, morria o General Luis Maria de Campos, cujo túmulo, no célebre *Cementerio de la Recoleta*, guarda muitas relações com o monumento não executado ao Almirante Barroso (Imagem 9). O mais evidente deles é do ponto de vista formal, uma vez que em ambos, a figura do militar com a espada abaixada mantém algum diálogo com uma figura alegórica alada. A diferença, aqui, é que se trata de uma sombria alegoria da morte. A outra relação é menos

evidente: o General Maria de Campos, assim como o Almirante Barroso, tivera um desempenho honrável na Guerra do Paraguai.

O tema da "*immortalité ailé*" havia se tornado frequente na arte francesa daqueles tempos. Aparecia ora dentro de um movimento que concebia a ideia de imortalidade, vinculada às ficções científicas, ora incorporando o discurso do herói inatingível pelo beijo da morte. Basta lembrar-se da escultura de Rude, por exemplo, na qual ele apresenta não a morte de Napoleão, mas sim, a sua redenção, a sua *apoteose*, tornando-se imortal por se colocar lateralmente a Deus.

Segundo Alberto Manguel, a importância dada aos monumentos fúnebres ao longo da história foi, fundamentalmente, por crer na imortalidade da alma, mas nisso residiria um paradoxo, uma vez que uma alma imortal não precisaria da materialidade de um monumento para ser perpetuada.¹² Um problema maior se origina se for pensado que nenhum monumento daria conta de representar o irrepresentável. Justamente por isso, todo monumento é uma construção histórica baseada em contradições, no sentido de que o mesmo potencial que nele existe para assinalar a lembrança, assinala também a culpa; em um só momento, o monumento constrói e destrói as fronteiras existentes entre a morte e a imortalidade.

Morales de los Rios: vida e produção escrita

Morales de los Rios, sem dúvidas, esteve entre as mais importantes figuras do período de transição do século XIX para o XX no Brasil. Era arquiteto nascido em Sevilha, Espanha, onde foi autor de importantes obras.¹³ Em 1897, depois de ter estudado na *École des Beaux Arts*, (e ter feito carreira tanto na França quanto em seu país de origem), depois também de ter passado por alguns países da América Latina, Morales de los Rios é admitido no concurso para a Escola Nacional de Belas Artes, passada recentemente por uma ampla reforma em seu sistema de ensino. Mesmo no corpo docente do mórbido curso de Arquitetura,¹⁴ ele teria seu trabalho nacionalmente reconhecido. Em 1917, na revista *Fon-Fon!*, Morales de los Rios foi apresentado como "um nome que dispensa apresentações. (...) [...] espírito culto, possuindo as boas qualidades literárias que já o consagraram um publicista de valor".¹⁵ Sua carreira, contudo, percorreria caminhos diferentes, salvo engano, das desempenhadas por qualquer arquiteto contemporâneo. Morales de los Rios

nutria um particular interesse pelos estudos culturais e antropológicos,¹⁶ sendo autor de importantes estudos acerca da prática de feitiçaria e magia negra, entre aqueles os quais chamavam de “povos primitivos”, tais como em *Ahura-mazda*, e em *Ôka, Taba, Tabajara* onde ele se dedicava ao estudo das habitações dos povos ameríndios.¹⁷

Seu envolvimento com os estudos históricos ganhou particular destaque. Ficou conhecido na época, o debate travado entre ele e o historiador Vieira Fazenda em 1915. Durante seis dias, as páginas do jornal *A Noite* trazia discussão acirrada acerca do local exato de fundação da cidade do Rio de Janeiro.¹⁸ Entre o historicismo de cunho evolucionista e o hermetismo positivista, Morales de los Rios retomava vividamente o antigo *topos* da *Historia Magistra Vitae* (História mestra da vida), cunhado por Cícero quando se referia aos modelos helenísticos.¹⁹

Sua produção arquitetônica e historiográfica se confundia, de modo que, em ambas, ele demonstrava ser inabalavelmente fiel a Clio. Para ele seria inaceitável que a arquitetura desse falso testemunho da história, uma vez que ambas eram constituídas da mesma essência; ambas deveriam servir à verdade. Assim, ele se posicionava como um autêntico historiador, ou, literalmente, como um construtor de história. Para utilizar as palavras da genial Hannah Arendt, sua arquitetura era resultado do “choque das ondas do futuro e do passado”.²⁰

O autodeclarado fiel absoluto a história, olvidava-se, entretanto, de que essa possibilidade era inalcançável. A história não é o fato. É, sim, como se conta o fato. Por isso, sua atitude utópica, sobretudo por crer em “realidades” que sempre lhe escapariam por entre os dedos.

História entre a contradição ou ficção

Morales de los Rios no percurso argumentativo em defesa do seu projeto de monumento ao Almirante Barroso (1907), irrompe dois grandes problemas. O primeiro deles decorria do fato de que ele jamais poderia ter presenciado a Guerra do Paraguai, que eclodia quando ele tinha apenas 7 anos de idade e ainda vivia na Espanha. Essa era uma questão, contudo, que, como já foi mencionado, qualquer inscrito no concurso não escaparia. Morales, porém, diferente de Correia Lima, crescera alheio à política externa

latino-americana. Ele não tinha nem mesmo qualquer envolvimento natural com a História história do Brasil.

Isso lhe gerava a tarefa de ter que criar a imagem de um herói nacional sem tê-lo conhecido. Essa imagem, contraditoriamente surgida por meio de uma abstração, seria imediatamente absorvida pela nação. Morales de los Rios encontrava-se em uma situação bastante semelhante à ocorrida há quase um século antes no Peru, sob o contexto das revoltas que culminaram com a independência e a proclamação da república neste país.

Em 1828, José Gil de Castro, pintor cujo papel político no processo de independência dos países hispano-americanos foi fundamental, é incumbido de fabricar a imagem de um herói. Tratava-se de José Olaya, um aldeão, herói popular, cuja imagem Gil de Castro jamais tinha visto. Isso, no entanto, não impediu de criar seu retrato, que, ao longo da história, foi naturalizado como sua “verdadeira” imagem (Imagem 10). Gil de Castro torna José Olaya definitivamente um mártir, no movimento de aproximar imagem política da imagem religiosa.

Esse trabalho de criação de um herói não era inédito para José Gil de Castro. Poucos anos antes ele havia criado aquela que se tornaria a imagem mais célebre de Simon Bolívar (Imagem 11), herói que em pouco tempo libertou seis países latino-americanos das amarras coloniais. Gil de Castro, na execução do retrato de José Olaya, também retomava o que três séculos antes já haviam sido feitos por Dürer, quando em 1512, aproximadamente, ele criava um retrato imaginário do imperador Carlos Magno. *Karolus Magnus* ganhava a face imaginada de Deus pai, em um dos mais emblemáticos exemplos de associação, a uma só vez, entre política e religião.

A batalha havia findado há algumas décadas. Nos mesmos pares de anos, Victor Meirelles havia executado sua primeira versão do *Combate Naval do Riachuelo*, feita a partir de seus desenhos de estudo em campo de batalha. Há alguns anos também era o Almirante quem expirava, e tudo isso sem que o arquiteto tivesse chegado no Brasil. Seu artifício era, pois, confiar nos incorruptíveis documentos, citados por ele mesmo em sua argumentação.

Mal começam os bombardeios e os conflitos na fronteira entre Brasil e Paraguai ficam cada vez mais tensos. Solano López desejava avidamente conquistar, para seu país, uma interconexão com o mar, mutilando o território brasileiro. A Batalha do Riachuelo ocorrera no arroio Riachuelo (que

lhe dera o título), um dos afluentes do Rio Paraguai. Morales de los Rios, assim, incorria em sua segunda e mais torta contradição. O confronto armado não ocorria no mar como faria pensar quem quisesse que se deparasse com seu monumento, decorado com cavalos marinhos, hipocampos, golfinhos e quebra-mares, mas sim, em um rio. Um dos maiores desafios da marinha brasileira, inclusive, foi o de adaptar toda a sua tropa para o ataque fluvial.

Mais do que acreditar em seu próprio discurso, Morales de los Rios criava uma segunda narrativa, paralela, na qual uma nova história brasileira se recriava por meio de sua imaginação. Ele fundava, assim, um complexo trabalho de reinvenção e universalização de uma história que seria materializada e constantemente lembrada por meio de um monumento comemorativo, caso tivesse seu projeto eleito. Ao mesmo tempo, ele transitava, contraditoriamente, entre a crença em uma história única e uma história ideal. Não obstante seu projeto tivesse sido recusado, Morales de los Rios continuaria ainda, e durante muito tempo, refém da história que tornaria a lhe escapar por entre os dedos.



Lista de imagens:

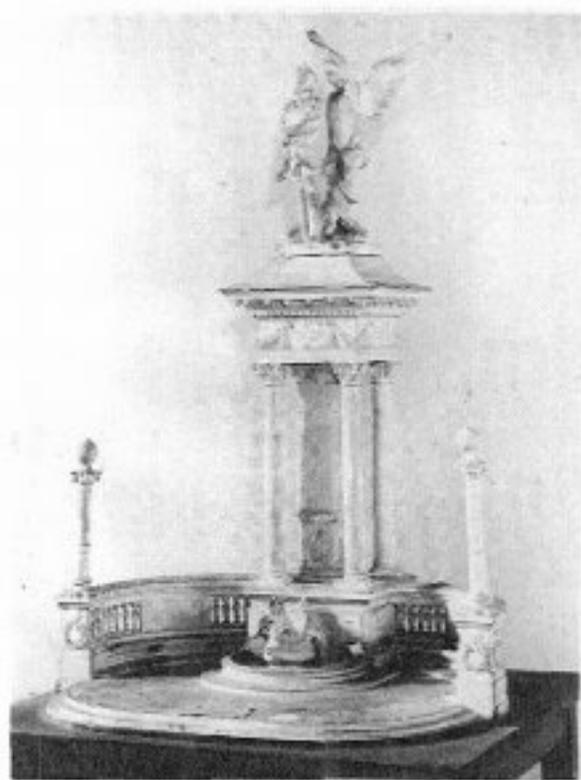
1- BLANES, Juan Manuel. La Paraguaya. c.1879. Óleo sobre tela. 100 x 80 cm. Museo de Artes Visuales, Montevideo.



2- MEIRELLES, Victor. O Combate Naval do Riachuelo. 1882/1883. Óleo sobre tela. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.



3- CORRÊA LIMA, José Otávio. Monumento ao Almirante Barroso. 1909. Praça Paris, Rio de Janeiro. Fotografia: Renato Menezes Ramos, 2011.



4- MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. Maquete do projeto de monumento ao Almirante Barroso. 1907. Gesso. Fotografia cedida pelo Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.



4.1- MORALES DE LOS RIOS, Adolfo. Maquete do projeto [...]. MHN. (detalhe).

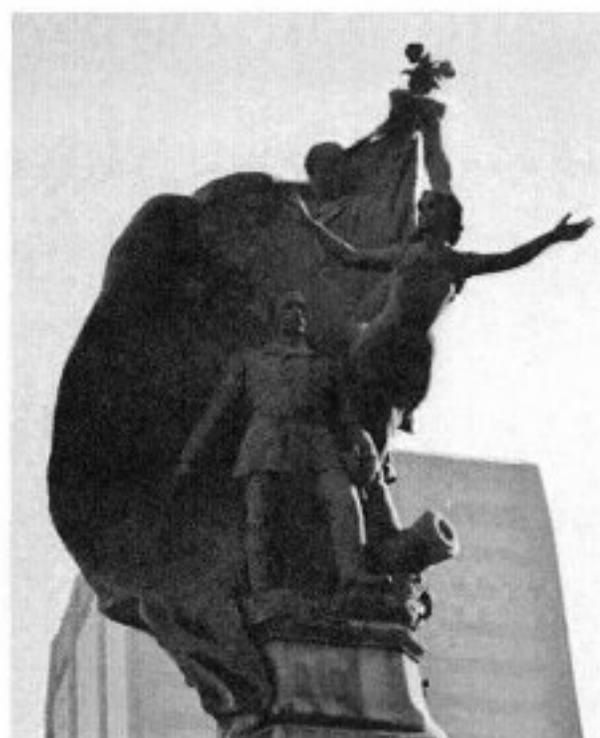


5- LEPIANI, Juani. San Martín proclama la independência del Perú em 28 de julio de 1821. 1904. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Peru.

6- DESJARDINS, Martin. Louis XIV coroado pela vitória. 1686. Gravura. Biblioteque Gallica. (Localizado na Place des Victoires e destruída em 1792).



7- DESJARDINS, Martin. Hércules coroado pela glória. 1671. Mármore. Real Academia Francesa de Escultura.



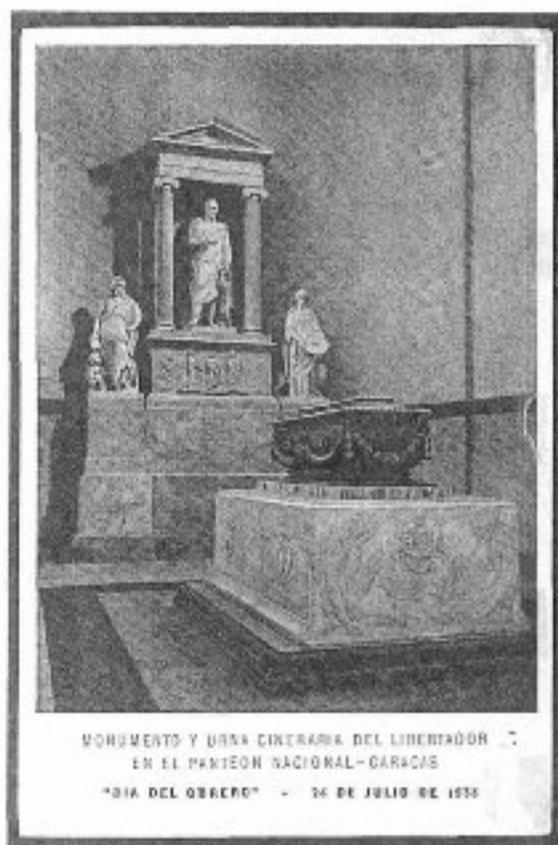
8- SÁ, Eduardo. Monumento a Marechal Floriano Peixoto. Praça Marechal Floriano, dita Cinelândia. Rio de Janeiro. Fotografia: Renato Menezes Ramos, 2011.



9- COUTAN, Jules Félix. Túmulo do General Luis Maria de Campos. 1907. Cemitério da Recoleta, Buenos Aires.



10- GIL DE CASTO, José. Retrato do Mártir José Olaya. 1828. Óleo sobre tela. Fortaleza del Real Felipe, Perú.



11- Cartão Postal. TENERANI, Pietro. Monumento do Libertador. 1938. Mármore. Panteón Nacional de Caracas, Venezuela.

NOTAS

1. COLI, Jorge. Ver a batalha! A técnica rigorosa de Victor Meirelles. In.: *Imagens de uma nação*. Luciano Figueiredo (Org.). Rio de Janeiro: Sabin, 2009. p. 18.
2. COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* – São Paulo: Editora Senac, 2005. COUTO, Maria de Fátima Morelthy. *Imagens eloquentes: a primeira missa no Brasil*. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 159-171, jul./dez., 2008.
3. Vale ressaltar que o próprio Almirante Barroso havia morrido em 1882.
4. *Diário Oficial da União*, p. 30. Seção 1, 26 de setembro de 1907.
5. RIOS, Adolfo Morales de Los. *Projeto de Monumento ao Almirante Barroso*. 1907. Acervo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro. Coleção Morales de Los Rios. Sem paginação.
6. RIOS, 1907, *Idem*.
7. FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Porto Alegre. Ed. Zouk, 2012. p. 158.
8. MARQUES, Luiz. As Origens Mediterrâneas do Renascimento. In.: *Renascimento italiano: ensaios e traduções*. Organização: Maria Barbara. Rio de Janeiro: Trareps, 2010. p. 215.
9. LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Introdução, Tradução, e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras. Várias passagens.
10. É importante lembrar que, neste mesmo ano, a estátua de *Augusto de la Prima Porta* também era descoberta.
11. RIOS, 1907. *Op. cit.*
12. MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 279.
13. São de sua autoria o *Grán Teatro Falla*, de Cádiz (1883), e o *Casino de San Sebastián* (1800/1887), ambos após o seu retorno da França.
14. O curso de Arquitetura passava por um período de crise, perdendo público consideravelmente pela procura do curso de Engenharia da moderna Escola Politécnica.
15. *Revista Fon-Fon!*. Reportagens Íntimas, Seção Masculina. 18 de agosto de 1917.
16. As análises de Morales de los Rios aproximam-se em muitos aspectos das desenvolvidas por Aby Warburg que foi, curiosamente, seu contemporâneo.
17. Ambos os estudos em documentação manuscrita encontram-se no IHGB, na Coleção Morales de los Rios, mesma onde é encontrado o Projeto Descritivo do Monumento ao Almirante Barroso.
18. *A Noite*. 25, 26, 27, 28, 30 e 31 de janeiro de 1915.
19. KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006. p. 43.
20. ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 40.

Iconography and historical invention: on the non-executed Project of Monument to Admiral Barroso

Renato Menezes Ramos*

Received on: 26/05/2013

Accepted on: 16/09/2013

Abstract

This paper focuses on the iconographic reflection of the non-executed Project of Monument to Admiral Barroso, 1907, whose model is in the National Historical Museum's collection. The purpose is to reflect in what way and under what arguments the architect Adolfo Morales de los Rios, author of this project, engenders a new historic version for the Battle of Riachuelo and, at the same time, for the Brazilian history. Apparently his desire was not to propose an alternative interpretation of the fact, but to replace the crystallized narrative created decades before by Victor Meirelles in a work which is also in the mentioned Museum. Here we intend to investigate in which ways a historical fact joins a fictional act.

Keywords

Iconography, Monument, Morales de los Rios, Battle of Riachuelo

None of the countries involved on the Paraguayan War (1864-1870) as could be imagined, would come out untouched, either from the political, economic, or even social point of view. The largest armed confrontation occurred in South America during the nineteenth century resulted in devastating consequences. Around 1869, Juan Manuel Blanes expressed his refined understanding of what was happening: “*La Paraguaya*” (Image 1), a female allegory that comes steadfast in the face of the wreckage – what in fact was left in Paraguayan territory – brings to its feet the History ruined in a shattered, decomposing book, next to a male figure that succumbed to the benefit of his homeland, which only enabled him to produce the silhouette of his face. Blanes also does not choose the female figure arbitrarily. Just keep in mind that the Paraguayan male population had been largely eliminated. The figure of the woman who mourns evokes, it is noteworthy, the long tradition of heroism contained in defeat, besides reactivating the limit so frequently called into question in the nineteenth century that would exist (or not) among pure allegory of political purposes and historical painting, as done by Delacroix in *Greece on the Ruins of Missolonghi*.

But Blanes’s nation was Uruguay (and not Paraguay), which, due to its smaller participation on the war, was the one that less suffered. The Argentinian case, however, was not so different from Brazil’s. This is because the ambitious Paraguayan republic grew frantically and was industrializing; at the same time, expansionary

* Attending Masters in Art History by Unicamp and, as a Fapesp scholarship student, he developed a research internship with several institutions in Paris, France. He is graduated in Art History by Uerj, where he was linked to the research group “Classical Tradition Reception”, coordinated by Professor Maria Barbara, PhD. Currently he dedicates to studies on the reception of Italian Renaissance by the French culture of the nineteenth century and the relations between arts, literature, and criticism. E-mail: r.menezes9@hotmail.com

policies were promoted by President Solano López. Fearful, Brazil and Argentina and, after, Uruguay, came together to form the Triple Alliance, in order to resist the Paraguayan offensive. Although the war ended in 1870, diplomatic relations between the countries would never be the same until 1991, when Mercosur was created.

Although Brazil had gained advantages in the peace treaty signed in 1872, its economy was ruined by an external debt, with which it had remained for many years, even with the dawn of the Republic. The military also won a social prestige of which they had never enjoyed; and in their thoughts were already infiltrated republican and positivists ideas, which contributed to the Empire downfall process.

As observed by Jorge Coli, Paraguayan War activated the historical paintings genre, especially battle paintings, reinvigorating it for the present, since this genre had fallen almost into disuse within the Academy until then. Just remember that the last immensely important historical painting, essentially edifying national culture, was the *First Mass in Brazil*, created in 1860 by Victor Meirelles, still in Paris. He recreated, in this moment, an event occurred centuries before. A long time after, the *Battle of Campo Grande*, by Pedro Américo, was created in 1871, when the event had occurred only two years before. Similar fact happened with *The Battle of Avaí*, with *The Passage of Humaitá*, and, the one that is the most interesting to us, with *The Naval Battle of Riachuelo* (Image 2), these last two by Meirelles. In other words: the event was no longer a resurrection of a fact belonging to a distant past; it was a contemporary happening, and painting was the direct result of the involvement of the artist with the culture and politics of his time, this concept being virtually disregarded by basis historiography stuck in modernism.

To Victor Meirelles, just returned from his Roman and Parisian boarding school, was trusted the responsibility to register war events and turn them into credible and eloquent images, not necessarily true. The painter installs a studio in the battlefield. Meirelles was not different from the painters of his time, faithful to the so-called "principle of documentation".¹

He is the one in charge of raise the first monument to the Battle of Riachuelo, extremely important monument in the course of war, since it was the first of several successive Brazilian wins over the Paraguay army. Victor Meirelles fills a little over 32 m² of fabric with History, making use of a refined use of geometry and chromatic thinking so striking features of his *savoir-faire* (know-how). He should create a work that was immediately assimilated when seen, as occurred with his *The First Mass in Brazil*.² Between 1868 and 1872, Victor Meirelles created his work that, a few years

later, would be irretrievably destroyed. In 1876, coming back from the International Exhibition at Philadelphia, the work was damaged without any possibility of recovery, demanding from Meirelles, the unprecedented challenge of making a copy of his own creation, based on his memory, on his studies, and on a photographic reproduction. This second version, of 1882/1883, is the one currently under the guard of the National History Museum, in Rio de Janeiro.

In it, Paraná River, which is almost submersed by the smoke, supports a giant ship that advances from the screen. At the bow of this ship is Admiral Barroso, the great hero of the battle, to whom all the thrust of energetic men in the portion of land that occupies the foreground point out. He is on the top of the composition as in any monument. He holds his cap as if waving to the future; it is a forward that does not seem to be within the scenic space of the canvas, nor out of it, but in a fictional horizon, as if he already announced to future generations one of the great moments of national life, of which he is the main character.

In 1907, contrary to what was done in the context of historical paintings, as mentioned, the subject would end in its recurrence. Decades after the end of the armed confrontation and the huge Meirelles screen first created, the theme was, curiously, revisited.³ With this purpose, the Ministry of Justice and Internal Affairs launched a public notice on September 26, 1907,⁴ briefly exposing itself, without further justifications, and exempting itself of political guidelines.

The candidate should combine his creativity to the requirements pre-established by the public notice. Thus, intrinsically, this proposal launched two crucial challenges. The first of them arose out of the fact that, in big chance, the authors of the projects submitted would not be living witnesses of that war event. Maybe they were even personally unaware of who the Admiral was. They would be witnesses of the witnesses, what actually happened. The second of them is of antithetical order: death should vertically connect to life. The remains of the Admiral would operate in a way to operate in order to reiterate the *in stricto* sense of monument, at the same time, strengthening in practice the idea of heroism associated with immortality. The summit of the composition should be occupied by the Admiral's own figure, the character that incorporated within himself all the force of victory and the desire for the common good, therefore, a good metaphor for human vitality.

José Octávio Corrêa Lima, whose project was the selected one, was a sculptor, disciple of Rodolpho Bernardelle and recently returned from a study season in Rome. Objectively, his monument (Image 3) consists of an imposing evocation to a column

of classical features, of white granite from Petropolis, which supports the allegories of the Country and of Victory over prominent ship fronts, and embossed, these bronze ones, not counting the plates of honors to other characters of the Battle. The Admiral is in resounding position, waving vivid and victorious. The monument is currently at Praça Paris (Paris Square), in the district of Glória, although its original location was Praça Luís de Camões (Luís de Camões Square), in the same district, until 1977, from where it was transferred to its current location due to subway construction works.

The other project registered, and evidently, not executed, was by Morales de los Rios (Image 4). He sought to articulate a classicizing vocabulary, as he said⁵ categorically introduce a variant of the Corinthian style on the support base which should crown the monument, to little clues that takes passerby to quickly associate the monument to a maritime imaginary. In this support, the heads would be adorned with seahorses, in addition to the face of Medusa at the top of a column, within which all devices would be prepared for the water that should gush from the taps in format of dolphins, which would fall soon after in a bowl located inside the ship. A ship's bow would arise of the construction pedestal, on whose deck would be the remains of the Admiral and on which would be a crown alluding to title of Baron which he would receive in 1866, yet in recognition of his victory in the Battle, advancing the limits of the commemorative reason for the monument. A cross would also be placed in order to make reference to the "holly Sunday" day on which the battle was fought. The project also provided for the raised signage demanded in the public notice, besides colorful lights that would refer to the navigation of a ship and, which would be located in the two balustrades that would leave the ship as arms to meet the infinite.

This urn with the dead matter of the Admiral, at the same time it conditioned a direct transport to a future time, dialogued with the statue, which reminded constantly that such hero (Image 4.1) had been immortalized in the triumphant moment of his encounter with Victory.

So states Morales de los Rios:

As for the attitude of the Admiral, it was still one of the difficult problems to solve. The Admiral did not draw his sword in all combat; he was calm; he did not have, according to witnesses and texts, any heroic or dramatic attitude. The one under which represents Vitor Meirelles in his picture of the Navy Museum is not acceptable in sculpture; the bonet in the hand has scorcio of the painting to avoid the volume and the easy similarity to any ridiculous object [...].⁶

This statement puts him, therefore, in diametrical opposition to Corrêa Lima's project, who chose, on his part, to continue the formal model built by Victor Meirelles that preceded him. It is worth to watch that his references to the painter were from the formal construction of the Admiral's statue up to the bas-relief that, as in the painting, concentrates in the central area of the picture a nautical mass progressing toward the viewer, besides the earthy portion that invades the water. The bas-relief seems to work as a kind of negative image of Meirelles's painting.

It is also important to remember that Morales de los Rios argued vehemently to have been based on written sources, a lot due to self-declare absolutely faithful to History, supplying, on the other hand, other gaps as, for example, the distance between the tribute and the military event. Although not mentioned literally, the architect surely made reference to the book published a few years earlier by Félix Ferreira, journalist and art critic, who wrote an article motivated by the redoing of *The Naval Battle of Riachuelo*, from the picture of the original work. Ferreira releases a small detail that underlies the formal construction according to which Morales de los Rios argues to be true:

Supreme efforts and huge commitments momentarily sustain Brazilian spirits, about to break; on the longed soul of Barroso appears a ray of light that shows him the route to victory. An incredible audacity plan springs, grows, and illuminates his brain; and as fast as thought itself, here he goes from concept to practice.⁷

That said, nevertheless is set a network of immediate comparisons, all this of course raises another question: why would Corrêa Lima, in full Republican dawn, take ownership of a markedly imperial model? This seems contradictory at least, when one remembers that were often during the first Republican years actions that would serve as an alternative to a radical disconnection with any imperial heritage, in its broader aspects. Let us remember the projects promoted in order to remove the young Republic of what was considered the weight of its retreat and abandonment. The most obvious manifestation, in this sense, was perhaps the urban reform promoted by Mayor Pereira Passos. Therefore, it is important to consider that, although having his project refused, Morales de los Rios proposed a character different from the one conceived by Meirelles, which means to say that now he sought to "reshape" the story correcting the "errors" of the painter, while rewriting history by denying the

crystallized model in the Empire. It becomes even more intriguing the reason why Corrêa Lima had his project accepted.

The images linked to the Colony seemed no longer to incorporate the Republican rejection, because there was the Empire, at least, which established a gap of time that created a distance between them. It is enough to remember that, despite the character of Tiradentes being born within a broad commitment to create national heroes, it was an important character of the First Republic, by foreshadow, according to his myth, that form of government, exactly a century before. The same, evidently, would not happen to part of the imperial legacy.

What happens is that an object, especially when it comes to art, may be a support to different meanings and significances. A urinal in the hands of Duchamp became art, without, however, ever stop being a urinal that could be found in a bathroom in its proper position. Corrêa Lima acted in a similar, but obviously much milder, way. Although he had transported to the early years of the Republic a formal model created during the Empire and also by one of its most important artists, the statue henceforth no longer served to celebrate another award nailed to the imperial uniform. Now, the Admiral was the leader of one the events that significantly contributed to the proclamation of the Republic. As already mentioned, the Paraguayan War, as repeated tirelessly in Brazilian history books, was a trigger for the collapse of the Empire: it was when the military gained political and social power. The Admiral was, therefore, a distinguished representative of a larger class that contributed to the political situation in which they found themselves. The Admiral not only waved to the nation who celebrated victory. Now, it was this and more: he, enthusiastic and optimistic, also welcomed the coming "order and progress".

The figure of the Admiral was, therefore, analogous to Tiradentes, i.e., it functioned as a kind of predictor of the Republic, although their historical origins differ. This means that one can safely state that there was a process of "republicanization" of the previous national history, not only colonial, but also – and curiously – imperial.

Artistic tradition

Although all these "historical constructions" seem plates clashing and moving away, they transit through the same universe. All these works are supported steadily in the classical tradition to its constitution, whether within the literary sources or through their iconographic aspects. It can be detected between these works, therefore, a fabric of references that were made by recurrent (and constant) recoveries

and re-significances, incorporating their own rhetorical values. To paraphrase Luiz Marques, any attempt to re-appropriation of the past is inevitably the recreation of the past itself, from the standpoint of the present.⁸

Victor Meirelles builds the figure of Admiral Barroso based on the statue by *Augusto de la Prima Porta* not by chance: he appropriated of one of the most emblematic metaphorical figurations of State power, to one divine and imposing moment. In 1904, when recovering the independence of Peru theme, the painter Juan Lepiani also mentions the formal scheme of the emperor's statue (Image 5), resuming the readings that to date use it, that is, that he was possibly speaking before his people.

Corrêa Lima, when transporting the pictorial model to the full relief – it is worth saying, returning to the origin of the formal model –, uses the evangelizing *pathos*, making it strong and proud. The sculptor retakes the principle of "fruitful moment" used by Lessing in his work on the Laocönte, in which he argued that this would not exactly consist on the ecstatic climax of action, but on the time period that denoted greater freedom of ideal complementarity of this action.⁹ Even before that: all the composition by Corrêa Lima is based on a robust column of Doric features.

Morales de los Rios proposes to solve the problem released otherwise. He seems to repeat the principle of Winckelmann of the "noble simplicity and quiet grandeur" by defending the argument according which all the hero potency would be in his attitude of absolute reflexive attitude more prevalent to energetic action. The Spanish architect went ahead in his references to the classical tradition, in addition to his own statements. The balustrade expected to make up the monument strongly evoking, to its proper proportions, the colonnade of the St. Peter's Square, designed by Gian Lorenzo Bernini.

The biggest problem, however, was in the representation of the hero, as Morales de los Rios himself had identified, and which it is worth to resume. The architect proposed the statue of the Admiral surrounded by the allegory of victory, such as the one Cesare Ripa had defined in his "Iconology", developed based on the whole tradition dating back to Classical Antiquity. It should have in one hand an olive branch while the other would hold a laurel wreath. Not coincidentally, Morales was punctual in choosing as iconographic model the *Victory of Samothrace*, located at the Louvre, which originally graces the bow of a vessel, because in ambivalence, it gave continuity to the repertoire that he proposed. The fragment, without head or arms, had been exhumed in 1863¹⁰ (and sent to Paris the same year), therefore, a short time before the outbreak of the Paraguayan War, and continued to exercise fascination

among artists, as showed the architect entering the *École de Beaux Arts* in 1877 and who, surely, admired it several times.

Morales de los Rios also evoked other traditions including the one of placid heroes and of *illustribus viris*. Both, combined or not, lived along the so-called first modern era. The statuette in plaster has many formal relations with David of bronze, by Donatello, since both don't turn their swords to the sky, but back them down, as a support to their own bodies, metaphorising heroism that stems from the act of intelligence. Remember that this was the aspect highlighted by Félix Ferreira, recovered by Morales de los Rios for his argument.

At the same time, the hero involved by the feminine allegory was not something new introduced by Morales de los Rios. In 1686, Martin Desjardin, sculptor of the king, projects and builds a monument at the *Place des Victoires*, in Paris (Image 6). Over a stone base decorated by bronzed allegories, the sculptural group that crowned the monument consisted of the statue of Louis XIV with a stick facing down, surrounded by victory crowning him with her laurels, while stepping in a three-headed dog. The symbol of the real hero that always rises victorious over a foreign enemy was destroyed in 1792, in the critical period of the French Revolution. This was not an uncommon theme to Desjardins. He is also the author of a lush marbled bas-relief figured by glory crowning Hercules, who has just executed one of his works (Image 7).

Only one year after launching the public notice of the Ministry of Justice and Internal Affairs, it would be built in Rio de Janeiro, a monument with the same ideological party as that in honor of Admiral Barroso, specially the one not executed. In 1904 it was launched a public notice for the construction of a monument in tribute to Marshal Floriano Peixoto, also highlighted in the Paraguayan War. Its construction would take place only in 1909, some years after the one who had become President of the Republic, in a square that would also be named after him, although popularized by its nickname: Cinelândia.

Only Brazilian artists who shared the principles of Floriano could apply, which resulted in only two applications. One of them was, curiously, by Corrêa Lima, and the other by painter Eduardo Sá, whose project was selected (Image 8). The monument consists in one stony body with white marble reliefs having, in the lower layer, bronze sculptures and inscriptions exalting the nation, and on its top, a sculpture group also of bronze. There are, among many figures on which this is not the place for a more detailed discussion, the statue of the military, this time involved by the motherland, a female allegory.

This long tradition of feminine allegories surrounding the body of the hero was resurrected by the hands of Morales de los Rios, since it, I am not mistaken, would have been the first of its kind in Rio de Janeiro, and perhaps in Brazil, if it was to be done. After all, beyond its variations, the common feature between these allegories was to directly carry the honored hero, already dead (in Brazilian cases), to the world of immortality, finding, this way, the own indigenous sense of a monument.

Monument, death, and immortality

In the descriptive project of monument to Admiral Barroso, Morales de los Rios states: "[...] now we also want to represent it as emblematically carrying Barroso remains, [...]; [He] was chained by death linked to eternity and, wanting to symbolize this fact in our project we represent the platform, attached to granite [...]".¹¹ He referred to the most curious element of the monument: the depository support of the ashes of the Admiral. The monument, therefore, more than simply remember the deeds of the navigator, would be his tomb, located in a public area of intense circulation; it would be, at least, some kind of temple to keep the remains of the deceased, as a relic, a medieval and colonial tradition recovered in the nineteenth century.

It is important to know that, curiously, in the same year that was launched the public notice for the construction of the monument, i.e., in 1907, died General Luis Maria de Campos, whose grave, in the famous *Cementerio de la Recoleta*, holds many relations with the monument not executed of Admiral Barroso (Image 9). The most obvious of them is from the formal point of view, once in both the military figure with sword facing down keeps some dialogue with a winged allegorical figure. The difference here is that it is a dark allegory of death. The other relation is less obvious: General Maria de Campos, as Admiral Barroso, had an honorable performance in the Paraguayan War.

The theme of *"immortalité ailé"* had become frequent in the French art of those times. It appeared sometimes in a movement which conceived the idea of immortality linked to science fictions, and sometimes incorporating the speech of the hero unattainable by death's kiss. Just remember Rude's sculpture, for instance, in which he presents not Napoleon's death, but his redemption, his apotheosis, becoming immortal by placing himself sideways to God.

According to Alberto Manguel, the importance given to funerary monuments throughout history was, fundamentally, to believe in the immortality of the soul, but there would reside a paradox, once an immortal soul does not need the materiality

of a monument to be perpetuated.¹² A bigger problem is originated if one thinks that no monument would be able to represent the unactable. Precisely for this reason, every monument is a historical construction based on contradictions, in the sense that the same potential that exists in it to mark the recollection, also marks the guilt; in a single moment, the monument builds and destroys the existing boundaries between death and immortality.

Morales de los Rios: life and written production

Morales de los Rios, without a doubt was among the most important figures of the transition period from the nineteenth century to the twentieth century in Brazil. He was an architect born in Seville, Spain, where he authored important works.¹³ In 1897, after studying at the *École des Beaux Arts*, (and formed a career both in France and his birthplace), after also passing through some countries of Latin America, Morales de los Rios is accepted in the contest for the National School of Fine Arts, which had recently gone through a large reform in its education system. Even in the faculty of the morbid Department of Architecture,¹⁴ he would have his work nationally acknowledge. In 1917, in *Fon-Fon!* Magazine, Morales de los Rios was presented as “a name that needs no presentation. [...] cult spirit, having the good literary qualities that already classified him as worthy author”.¹⁵

His career, however, would go through different paths, I am not mistaken, from the performed by any contemporary architect. Morales de los Rios nurtured a particular interest in cultural and anthropological studies,¹⁶ being the author of important studies about the practice of witchcraft and black magic among those he called “primitive people”, such as in *Ahura-mazda*, and in *Óka, Taba, Tabajara*, where he dedicated himself to study the homes of Amerindian peoples.¹⁷

His involvement with historical studies gained particular prominence. Was known at the time the debate held between him and historian Vieira Fazenda in 1915. For six days, the pages of *A Noite* newspaper brought the discussion around the exact place of foundation of the city of Rio de Janeiro.¹⁸ Between the evolutionary nature historicism and the positivist hermeticism, Morales de los Rios vividly resumed the old *topos* of *Historia Magistra Vitae* (Master history of life), coined by Cicero when referring to the Hellenistic models.¹⁹

His architectural and historical production mingled in a way that in both he presented himself as unswervingly faithful to Clio. To him it would be unacceptable that the architecture committed false testimony of History, once both were made of

the same essence; both should serve to the truth. Thus, he positioned himself as a true historian, or, literally, as a history constructor. Appropriating the words of the genius Hannah Arendt, his architecture was a result of the "impact of waves from the future and the past".²⁰

The self-declared absolute faithful of history forgot, however, that this possibility was unreachable. History is not fact. It is how the fact is told. Therefore his utopic attitude, especially for believing in "realities" that always escape him through his fingers.

History between the conflict or fiction

Morales de los Rios, on the argumentative course in defense of his monument project of Admiral Barroso (1907), erupts two major problems. The first one stemmed from the fact that he could never have seen the Paraguayan War, which erupted when he was only 7 years old and was still living in Spain. This was an issue, however, that, as already mentioned, any registered in the competition would not escape. Morales, however, different from Corrêa Lima, had grown unaware of the Latin American foreign policy. He did not even have any involvement with the natural history of Brazil.

This gave him the task of having to create the image of a national hero without having known him. This image, contradictorily emerged through an abstraction, would be immediately absorbed by the nation. Morales de los Rios was in a situation very similar to the one occurred one century before in Peru, in the context of the riots that led to the independence and the proclamation of the republic in this country.

In 1828, José Gil de Castro, painter whose political role in the process of independence of Hispanic-American countries was essential, is responsible for manufacturing the image of a hero. It was José Olaya, a villager, popular hero, whose image Gil de Castro had never seen. This, however, did not stop him from creating his picture, which, throughout history, was naturalized as his "real" image (Image 10). Gil de Castro definitely turns José Olaya into a martyr, in the movement to bring political image closer to religious image.

This work of creation of a hero was not new to José Gil de Castro. A few years before he had created what would become the most famous picture of Simon Bolívar (Image 11), hero that in a short period of time freed six Latin American countries from their colonial shackles. Gil de Castro, when creating the portrait of José Olaya, also took over what three centuries before had already been done by Dürer, when in 1512, approximately, he created an imaginary portrait of Emperor Charlemagne. *Karolus*

Magnus earned the imagined face of God the Father, in one of the most emblematic examples of association, at once, between politics and religion.

The battle was over a few decades before. The same couple of years, Victor Meirelles had created his first version of *The Naval Battle of Riachuelo*, made from his study sketches in battlefield. Some years before was also Admiral Barroso who expired, and all this without the arrival of the architect in Brazil. Your device was therefore to rely on incorruptible documents mentioned by himself in his argument.

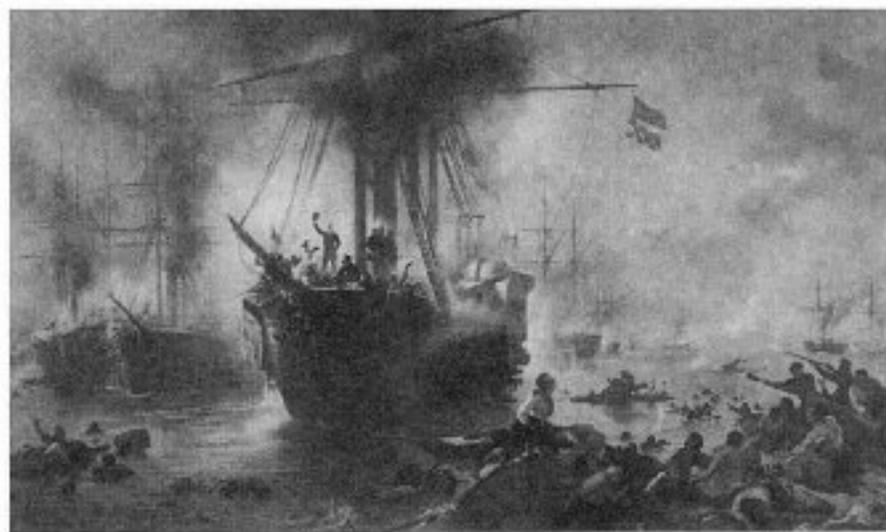
The bombing barely began and the conflicts in the border between Brazil and Paraguay are more and more tense. Solano López eagerly wished to win for his country an interconnection with the sea, mutilating the Brazilian territory. The Battle of Riachuelo took place at the Riachuelo stream (giving it the name), one of the tributaries of Paraguay River. Morales de los Rios, therefore, incurred in his second and most crooked contradiction. The armed confrontation did not occur in the sea as would think anyone that saw his monument, decorated with seahorses, dolphins, and breakwaters, but in a river. One of the biggest challenges of the Brazilian navy, inclusive, was to adapt all its troops to attack in the river.

More than believing his own speech, Morales de los Rios created a second narrative, parallel, in which a new Brazilian history was recreated through his imagination. He founded thus a complex work of reinvention and universalization of a history that would be materialized and constantly remembered through a memorial, if his project had been chosen. At the same time, he passed through, contradictorily, between believing in a unique history and a great story. Regardless the refusal of his project, Morales de los Rios would still be, for a long time, captive of the History that would again slip through his fingers.

List of images:



1- BLANES, Juan Manuel. La Paraguaya. c.1879. Oil on canvas. 100 x 80 cm. Visual Arts Museum, Montevidel.



2- MEIRELLES, Victor. Riachuelo Naval battle. 1882/1883. Oil on canvas. National Historical Museum, Rio de Janeiro

3- CORRÊA LIMA, José Otávio.
Monument to Almirante Barroso. 1909.
Paris Square, Rio de Janeiro. Photography:
Renato Menezes Ramos, 2011.



4- MORALES DE LOS RIOS, Adolfo.
Model for the project of the monument
for Barroso. 1907. Gesso. Photography con-
ceded by the National Historical Museum,
Rio de Janeiro.





4.1- MORALES DE LOS RIOS, Adolfo.
Project model [...]. NHM. (details).



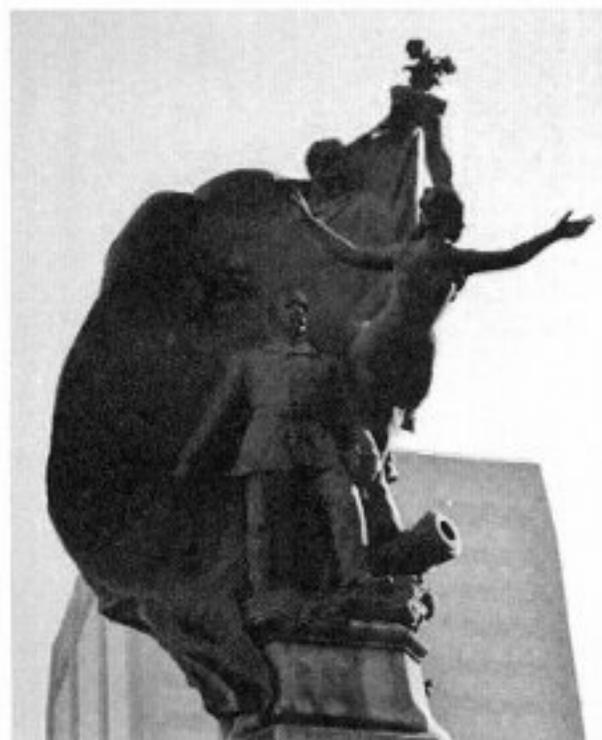
5- LEPIANI, Juani. San Martín Proclamation of Peru's Independency em 28 de July de 1821. 1904.
National Archeology Museum, Anthropology and History of Peru.



6- DESJARDINS, Martin. Louis XIV crowned for the victory, 1686. Engraving. Gallica Library. (Located at Place des Victoires and destroyed in 1792).



7- DESJARDINS, Martin. Hércules crowned for the glory. 1671. Marble. French Real Academy of Esculpture.



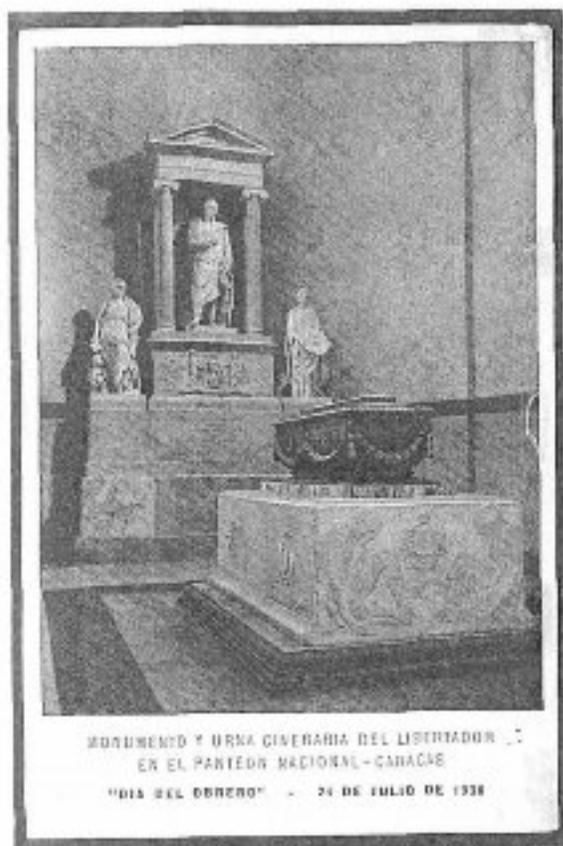
8- SÁ, Eduardo. Monument to the Marshal Floriano Peixoto. Marechal Floriano Square, named Cinelândia. Rio de Janeiro. Photography: Renato Menezes Ramos, 2011.



9- COUTAN, Jules Félix. Grave of the Military General Luis Maria de Campos. 1907. Recoleta Cemetery, Buenos Aires.



10- GIL DE CASTO, José. Retrato do Mártir José Olaya. 1828. Oil on canvas. Real Felipe Fortress, Perú.



11- Postcard. TENERANI, Pietro. Liberator Monument 1938. Marble. Caracas National Pantheon, Venezuela.

NOTES

1. COLI, Jorge. Ver a batalha! A técnica rigorosa de Victor Meirelles. In.: *Imagens de uma nação*. Luciano Figueiredo (Org.). Rio de Janeiro: Sabín, 2009. p. 18.
2. COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* – São Paulo: Editora Senac, 2005. COUTO, Maria de Fátima Morethy. Imagens eloquentes: a primeira missa no Brasil. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 159-171, jul./dez. 2008.
3. It is noteworthy that Admiral Barroso himself had died in 1882.
4. *Diário Oficial da União*. p. 30. Seção 1. 26 de setembro de 1907.
5. RIOS, Adolfo Morales de Los. *Projeto de Monumento ao Almirante Barroso*. 1907. Acervo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro. Coleção Morales de Los Rios. Sem paginação.
6. RIOS, 1907, *Idem*.
7. FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Porto Alegre. Ed. Zouk, 2012. p. 158.
8. MARQUES, Luiz. *As Origens Mediterrâneas do Renascimento*. In.: *Renascimento italiano: ensaios e traduções*. Organização: Maria Berbara. Rio de Janeiro: Trarepa, 2010. p. 215.
9. LESSING, G. E. *Laocoon ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Introdução, Tradução, e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras. Várias passagens.
10. It is important to remember that in this same year (1863) the statue of *Augusto de la Prina Porta* was also discovered, although the knowledge of its existence was an artistic topos for the representation of heroes and State leaders.
11. RIOS, 1907. *Op. cit.*
12. MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 279.
13. Are of his authorship the *Grán Teatro Falla*, by Cádiz (1883), and the *Casino de San Sebastián* (1800/1887), both after his return from France.
14. The department of Architecture went through a period of crisis, considerably losing public by demand for the course of Engineering by the modern Polytechnic School.
15. *Revista Fon-Fon!* – Reportagens Íntimas, Seção Masculina. August 18, 1917.
16. The analysis made by Morales de los Rios approach in many aspects the ones developed by Aby Warburg, who was, curiously, his contemporary.
17. Both the studies in written documentation are in IHGB, at the Morales de los Rios Collection, same where is found the Descriptive Project to the Monument of Admiral Barroso.
18. *A Noite*. January 25, 26, 27, 28, 30, and 31, 1915.
19. KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006. p. 43.
20. ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 40.

“No melhor pano cai a nódoa”: os falsos ensaios do escudo-ouro de 1910 na colecção portuguesa do Museu Histórico Nacional e nas colecções do Banco Espírito Santo e da Lusitania Seguros

António Forjaz Pacheco Trigueiros*

Recebido em: 18/12/2014
Aprovado em: 20/01/2015

Resumo

Desde a década de 1960 que começaram a aparecer no mercado numismático umas pequenas medalhas de ouro (Ø 12,5 mm), com gravuras alusivas à implantação da República Portuguesa em 1910. O fato do seu autor ter sido o escultor João da Silva, um dos mais notáveis medalhistas portugueses da primeira metade do século XX e autor do ensaio dos cinco escudos de ouro de 1910, fez nascer a falsa ideia de que as pequenas medalhas eram também ensaios para moeda de um escudo-ouro. Na mesma época apareceram cópias da moeda de prata de um escudo da série de 1912-1916, cunhadas em pequenos discos de ouro (Ø 13 mm) e que, apesar de toscas, tiveram artes de serem aceitas por catalogadores e leiloeiros como genuínas provas para moeda de um escudo-ouro, que nunca existiram. Uma dessas falsificações encontra-se na coleção portuguesa do Museu Histórico Nacional, a par de outra fantasia, dos 20 centavos-ouro, bem mais interessante, porque inédita.

Palavras-chave

Falsificações. República Portuguesa. Escudo-ouro 1910. João da Silva. Leiloeira Numisma.

Abstract

Since the late 1960s small gold medals (Ø 12.5 mm) with engravings alluding to the birth of the Portuguese Republic in 1910 began to appear on the numismatic market. Their creator was the sculptor João da Silva (1880-1960), one of the most notable Portuguese medalists from the first half of the twentieth century and designer of an essay for a gold 5-Escudos coin of the Republic, of which some trial strikes were made in 1920. This gave birth to the misconception that those small gold medals were also essays for a 1-Escudo gold coin. More or less at the same time, some rough copies of the 1-Escudo coin from the regular 1912-1916 silver series began to appear, struck on small gold discs (Ø 13 mm), which were accepted by cataloguers and auctioneers as genuine trial strikes of a 1-Escudo 1910 gold coin, that never existed. One of these fakes is in the collection of the Museu Histórico Nacional, alongside with another fantasy, a gold 20-Centavos, a unique unpublished piece, thus far more interesting one.

Keywords

Forgeries. Portugal. Gold 1-Escudo 1910. sculptor João da Silva. Numisma auctions.

A publicação do livro *A Numismática Portuguesa Continental no Museu Histórico Nacional*, veio permitir aos estudiosos um acesso mais íntimo a uma das mais importantes coleções de moedas portuguesas do início do século XX, mantida intacta e transmitida ao conhecimento das gerações futuras, pela visão humanista e generosa do comendador António Pedro de Andrade (Funchal 1839 – Rio de Janeiro 1921).¹

Um olhar atento sobre este acervo numismático revela, de imediato, algumas das mais raras e apreciadas moedas da série continental portuguesa, em um conjunto que prima pelo sentimento colecionista de abarcar toda a imensa vastidão de oito séculos da história de Portugal, reinado a reinado, época a época, metal a metal, até à instauração da República em outubro de 1910. Tendo o benemérito doador falecido em 1921, é bem possível que as primeiras moedas denominadas em escudos, do regime republicano, também tenham sido por ele colecionadas.

Entre as peças dessa coleção figuram algumas desde há muito consideradas como fantasias, como, por exemplo, a série de reproduções de moedas da dinastia de Avis, feitas na primeira metade do século XVIII e que incluem,

* António Forjaz Pacheco Trigueiros é engenheiro-químico industrial, foi director técnico e comercial da Casa da Moeda de Lisboa e autor de toda a legislação monetária portuguesa publicada desde 1986 até à introdução do Euro. É autor do livro *A Grande História do Escudo Português*, publicado em Lisboa, em 2003, e de uma vasta obra de investigação histórica que cobre os campos da Numismática, da História Monetária, da Notafilia, da Medalhística e da Emblemática portuguesas. A maioria dos seus trabalhos está publicada no editor digital www.estudosdenumismatica.org, uma organização sem fins lucrativos por si criada em 2010, como contribuição para o acesso livre e universal ao conhecimento nas ciências e humanidades. engtrig@netcabo.pt

o escudo de ouro de d. Afonso V (Dulce nº 23, cobre), o português de d. Manuel I (Dulce nº 21, cobre dourado), os portugueses de d. João III (Dulce nºs 36 e 36, cobre dourado) e o pseudoportuguês de Henrique I (Dulce nº 4, cobre), reproduções essas adquiridas no leilão Schulman-Meili de 1910 e devidamente identificadas, como tal, no livro da Dr.^a Dulce Ludolf.

Existem, no entanto, duas peças anômalas nesse acervo, registradas como “ensaios de ouro” da República Portuguesa (Dulce nºs 1 e 2), que mais não são que falsificações deliberadamente fabricadas com intuito de defraudar colecionadores, o que tem acontecido com demasiada frequência nos últimos 20 anos. A sua descrição e imagens, tal como foram publicadas na p. 208 no livro do MHN, é a que segue, à qual acrescentamos, entre parêntesis, as suas características intrínsecas e o número SIGA do registro patrimonial do Museu Histórico Nacional:

Ensaios de ouro:

1 - REPÚBLICA - PORTUGUESA

Cabeça da República à esquerda.

No exergo, a data 1910.

Rev.: Escudo português laureado.

1 escudo. Ouro. Ensaio .

Alberto Gomes, nº E6.04.

(MHN, N.º SIGA 183016, módulo 13,40-13,55 mm, peso 0,90 g; algarismos “um” da era e do valor em romano “I”)



2 - REPÚBLICA - PORTUGUESA

Cabeça da República à esquerda.

No exergo, a data 1916.

Rev.: Escudo português laureado.

No exergo, o valor 20 CENTAVOS.

20 centavos. Ouro. Ensaio?

Não é mencionada nos catálogos pesquisados.

(MHN, N.º SIGA 183017 , módulo 13,35 – 13,45 mm, peso 0,95 g)



destas, não só porque as suas gravuras são de excelente qualidade, como também, porque ostentam no reverso, a legenda “5 • Outubro / 1910” e portam a assinatura do seu autor, J. da SILVA e a data 1912. Entre os exemplares registrados em coleções e em vendas em leilão, são conhecidos dois tipos diferentes do anverso, em que a figura da República Portuguesa é representada com barrete frígio de perfil à direita, ou sob a forma de uma bela minhota de perfil à esquerda (ver fotos abaixo).



Esta é a história desses pseudoensaios do escudo-ouro de 1910 da República Portuguesa e a demonstração da sua falsidade.

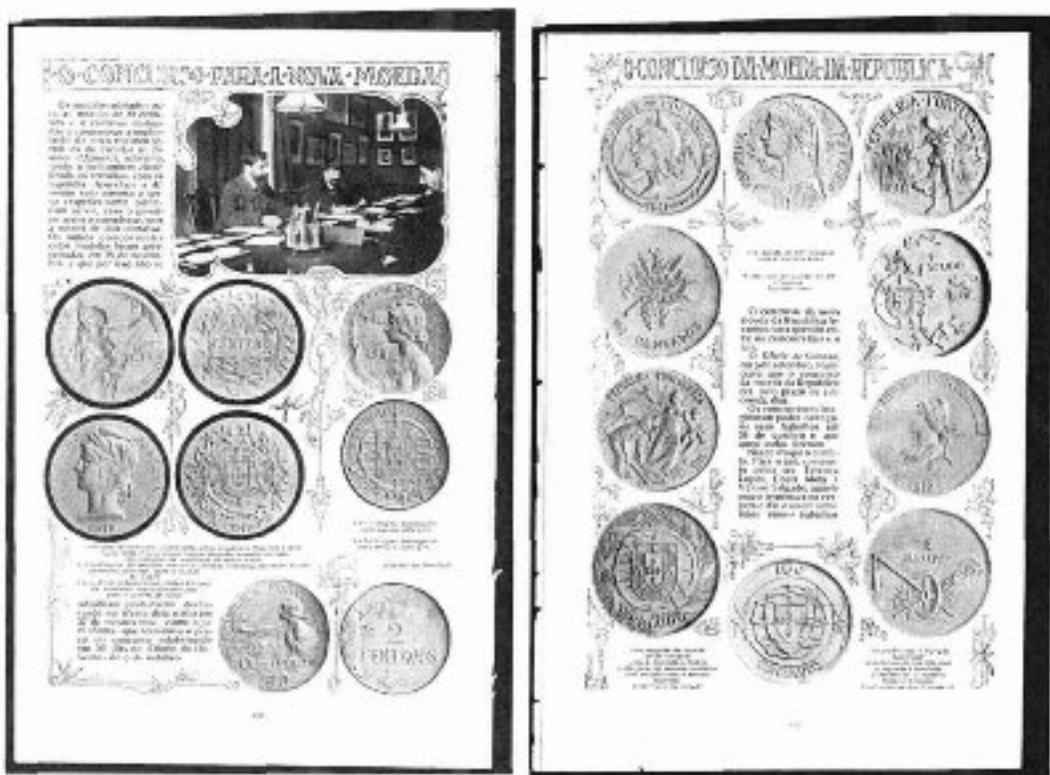
Os desenhos dos primeiros Escudos de prata da República Portuguesa

Em 26 de maio de 1911, era publicado, na folha oficial, o decreto fundador do Escudo de Ouro, a nova unidade monetária portuguesa saída da revolução republicana de 5 de outubro de 1910, o qual, no respeitante à nova moeda de ouro, determinou o alinhamento do toque do metal precioso pelo toque adotado desde 1878 pelos países da União Latina e pela Espanha (900 milésimas), reajustando os pesos (e os diâmetros) das moedas do sistema monetário em vigor desde 29 de julho de 1854, de forma a compensar a descida da qualidade da liga com o aumento do peso:

- 10\$00 (anterior 10.000 réis) – peso 18.065 g, dia. 30mm
- 5\$00 (anterior 5.000 réis) – peso 9.0325 g, dia. 24 mm
- 2\$00 (anterior 2.000 réis) – peso 3.613 g, dia. 19 mm
- 1\$00 (anterior 1.000 réis) – peso 1.8065 g, dia. 15 mm.

Além dos vários articulados definidores das características e dos volumes de amoedação das novas moedas de ouro, de prata e de bronze, figurava a determinação de que os modelos e gravuras para as suas faces fossem selecionados por concurso público, entre artistas nacionais. Os modelos para as moedas de ouro deveriam ser distintos dos modelos para as moedas de

prata e, no caso das novas moedas divisionárias de bronze então previstas (1/2 centavo, 1 centavo, 2 e 4 centavos), as primeiras amoedações de cada espécie teriam, também, uma ornamentação diferente das restantes, em comemoração à proclamação da República no dia 5 de outubro de 1910.



Páginas da *Ilustração Portuguesa*, de 29 de Janeiro e 5 de Fevereiro de 1912, com os modelos premiados (à esq.) e eliminados (à dir.)

Em 27 de junho de 1911 foi publicado o concurso para os modelos dos diferentes tipos das novas moedas, que acabaria por ser anulado, por só ter aparecido um concorrente. Um segundo concurso foi aberto em 9 de outubro por um espaço de 50 dias, mas agora restrito aos modelos para as moedas de prata e de bronze (nas versões corrente e comemorativa), no total de três modelos de anverso (legenda República Portuguesa) e três modelos de reverso, que deviam ser entregues na Academia de Belas-Artes de Lisboa.²

Para o reverso da moeda de prata, o programa obrigava à representação do “escudo nacional e a designação do valor”, tendo a Casa da Moeda esclarecido os concorrentes, que o escudo nacional era o que constava no *Álbum da Bandeira Nacional*.³ Para o júri desse concurso foram indicados, José Veloso Salgado (pelo Conselho de Arte e Arqueologia), António Augusto da

Costa Motta (pela Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa) e António Teixeira Lopes (pela Academia Portuense de Belas Artes).



Modelos com a divisa "Luz", de João de Silva, eliminados no concurso de 1912, mais tarde curriochados como medalhas (Mintcha / Escola de Arte)

Depois de algumas peripécias sobre a aceitação ou não de um grupo de concorrentes, que teriam entregue os seus modelos fora do prazo, e que levaria à intervenção do ministro das Finanças, Sidónio Pais,⁴ o júri finalmente deliberou, em 5 de abril de 1912:

1º Prémio, moeda de prata – modelos com a divisa "Pátria", anverso e reverso, do escultor Simões de Almeida (Sobrinho);

1º Prémio, moeda de bronze comemorativa da República – modelos com a divisa "Pátria", anverso e reverso, do mesmo artista;

1º Prémio, moeda de bronze corrente – modelo do anverso com a divisa "Agricultura", e modelo do reverso com a divisa "Alvorada", ambos do escultor Francisco Santos;

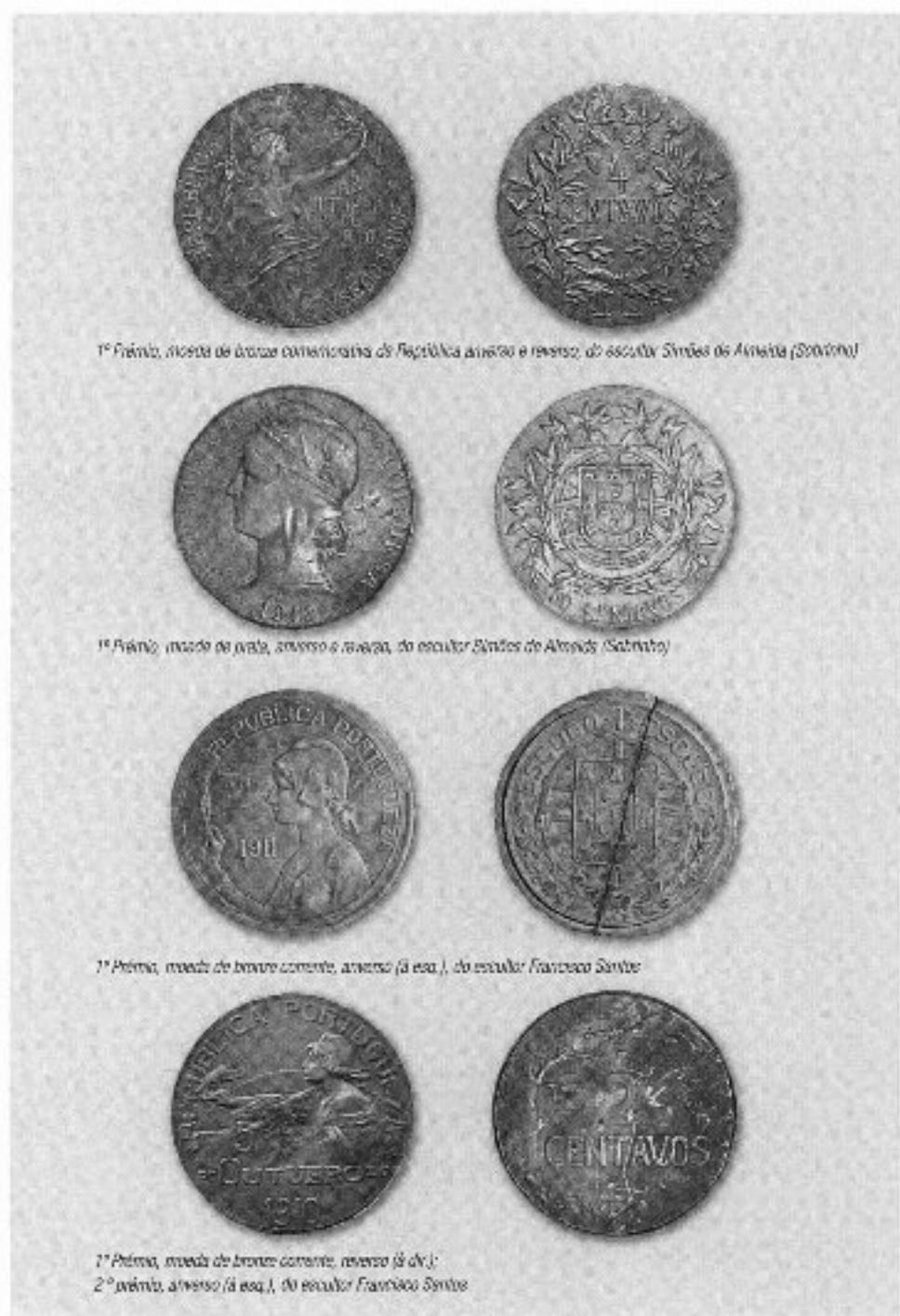
2º Prémio, moeda de bronze corrente – modelo do anverso com a divisa "Alvorada", e modelo do reverso com a divisa "Agricultura", do mesmo artista.

Pelo pagamento destes prémios aos artistas, os modelos passaram a ser propriedade da Casa da Moeda, onde ainda hoje se encontram arquivados.⁵

As fotografias dos quatro grupos dos modelos premiados foram publicadas nas revistas *Ilustração Portuguesa*, de 29 de janeiro, e *O Occidente*, de 20 de fevereiro de 1912. As fotografias dos restantes grupos de modelos

"No melhor pano cai a nódoa": os falsos ensaios do escudo-ouro de 1910 na coleção portuguesa do Museu Histórico Nacional e nas coleções do Banco Espírito Santo e da Lusitania Seguros

concorrentes, não classificados pelo júri, foram reveladas na edição de 5 de fevereiro da *Ilustração Portuguesa*.



Entre esses últimos modelos não aprovados pelo júri, figura o modelo com a divisa "Λιζο", para moeda de 100 centavos, da autoria do escultor João da Silva, onde aparece a tal figura da República Portuguesa revestida

de minhota: no anverso, um busto feminino de perfil à esquerda, com o tradicional lenço minhoto atado na cabeça e arrecadas na orelha, circundado por uma coroa de oliveira e louro, tendo em baixo a era 1911; no reverso, o escudo nacional assentado na esfera armilar ao centro do campo, evidenciando os escudetes laterais das quinas virados para dentro, tendo na orla superior e inferior o valor 100 / Centavos.

De modelos para moeda de prata, a ensaios do escudo-ouro

Terá sido por este pormenor de desrespeito pelas regras heráldicas do desenho do Escudo da República, que o seu autor foi desqualificado neste concurso (desde a reforma heráldica de 1485, no reinado de d. João II, que os escudetes laterais do escudo das quinas estão viradas para baixo). E será precisamente deste seu modelo em gesso, não aprovado em janeiro de 1912 para as primeiras moedas de prata da República, que João da Silva irá gravar umas pequenas medalhas comemorativas do 5 de outubro de 1910, com 12,5 mm de diâmetro, em estanho, chumbo e alumínio, com as gravuras ligeiramente modificadas e sem indicação do valor facial:

Anverso 1 (Minhota): República Portuguesa, nas orlas laterais. Ao centro, o busto de uma minhota, de perfil à esq., com lenço sobre a cabeça e arrecadas na orelha, tendo em baixo, em duas linhas, a assinatura J. da SILVA e a era 1912, em relevo.

Reverso 1 (Escudo de Avis): Ao centro, o escudo das Armas nacionais, no formato característico da dinastia de Avis, com o chefe do escudo suíço, e os escudetes das quinas laterais virados para dentro, assente na esfera armilar, ladeado por ornatos e orlado em cima pela legenda 5 • OUTUBRO e, em baixo, pela data 1910.

Na mesma ocasião, João da Silva assinou e datou outras medalhas semelhantes, em que a figura da minhota foi substituída por uma figura simbólica da República, representada à maneira jacobina, com o barrete frígio. Dessa nova versão são conhecidos dois reversos diferentes:

Anverso 2 (Barrete frígio): República ** / *** Portuguesa, na orla, entre cercaduras lisas. Ao centro, um busto feminino à dir., com barrete frígio, interrompendo

a legenda na orla superior, tendo no campo a inscrição, em duas linhas ANNO / MCMX. No exergo, em duas linhas, a assinatura J. da SILVA e a data 1912.

Reverso 1 (Escudo de Avis): 5 • OUTUBRO / 1910, tal como no anterior.

Reverso 2 (Escudo Arte Deco): Na metade superior do campo, o escudo das Armas nacionais, com o escudo das quinas num formato hexagonal ao estilo da Arte Deco, com os escudetes das quinas laterais virados para dentro, assente na esfera armilar, com a legenda 5 / OUTUBRO / 1910 em três linhas na metade inferior do campo, sendo o conjunto ladeado por duas palmas verticais, de oliveira e de carvalho.



Os dois
anversos e reversos
das medalhas
comemorativas do 5
de Outubro de 1910,
cunhadas em 1912
e assinadas por
João da Silva



Os exemplares cunhados com as combinações possíveis dos dois tipos de anverso e do reverso, são os seguintes (ver fotos acima):

1-Medalha “Minhota/Escudo de Avis” – ouro, diâmetro 12,5 mm, peso. desconhecido (A. Gomes E6.01; leilão Numisma n.º 52, Lisboa, Junho de 2002, lote 232; -- um exemplar na colecção do Banco Espírito Santo-Carlos Marques da Costa); --um exemplar de

estanho, piefort, diâmetro 12,5 mm, peso 2,33 g (A. Gomes E6.02; leilão Almoedas Numismáticas, Lisboa, Abril de 1982, lote 293A)

2-Medalha "Minhota/Escudo Arte Deco" – ouro, diâmetro 12,5 mm, peso desconhecido (A. Gomes n.º E6.03)

3-Medalha "Barrete frígio/Escudo de Avis" – ouro, diâmetro 12,5 mm, peso 1,12 g (A. Gomes falta; -- um exemplar no leilão Almoedas Numismáticas, Lisboa, Abril de 1982, lote 292);

4-Medalha "Barrete frígio/Escudo Arte Deco" – ouro, diâmetro 8,2 mm, peso 0,44 g (A. Gomes falta; um exemplar no leilão Almoedas Numismáticas, Lisboa, Abril de 1982, lote 293).

A estas peças fazem referência outros autores que estudaram a obra do escultor. Em 1975, Marques Pinto apresentou no último número da revista *A Medalha*, a lista das medalhas da autoria de João da Silva, onde constam as seguintes referências:

1910 – República Portuguesa (com barrete frígio-I): metal, dia. 25 mm;

1912 – República Portuguesa (com barrete frígio-II): metal, dia. 25 mm;

1912 – República Portuguesa (minhota): alumínio, dia. 8 mm.⁶

Anos volvidos, Mário Correia de Sousa e Artur Santa Bárbara dão corpo ao catálogo das medalhas de João da Silva, onde vêm fotografados os modelos acima referenciados, com exceção do reverso tipo Escudo de Avis.⁷

João da Silva residiu em Paris até 1932 e só então regressou definitivamente a Lisboa. Nesse ano tiveram início os trabalhos preparatórios para a cunhagem da nova série dos escudos de prata do Estado Novo, cujos modelos premiados em concurso no ano anterior eram da sua autoria, pelo que a presença do autor era constantemente requerida pelos gravadores da Casa da Moeda. Desde então e até 1957, os registos do mercado leiloeiro colecionista não documentam o aparecimento de "ensaios da moeda de 1 escudo-ouro de 1910", em qualquer metal, nem de medalhas de João da Silva de ouro comemorativas do "5 de Outubro de 1910".⁸

É só a partir do final da década de 1960, já depois da morte do escultor,⁹ que aparecem, pela primeira vez, as medalhas de ouro da República Portuguesa, na versão da minhota e do barrete frígio, as quais, apesar de não terem qualquer indicação de valor facial, rapidamente são postas em circulação como “ensaios do escudo de ouro comemorativo do 5 de Outubro de 1910”, primeiro passo para serem promovidas e catalogadas como “ensaios de 1 escudo ouro de 1910”.

A simples observação de que os cunhos destas medalhinhas, em depósito na Casa-Museu João da Silva, estavam sendo utilizados particularmente para fins mercantis, tal como aconteceu com tantas outras medalhas do mestre, vendidas no mercado colecionista, sem indicação de que se tratavam de recunhagens póstumas, deveria ter sido motivo para se refutar qualquer intenção de as fazer passar por provas monetárias ou ensaios de cunho para moeda da República. Pois se o fossem, então os modelos originais, as matrizes e os cunhos seriam forçosamente propriedade da Casa da Moeda de Lisboa, e a sua reprodução rigorosamente controlada.

Foi precisamente isso o que aconteceu em 1920 e em 1923, quando se tiraram provas de uma projetada moeda de 5 escudos-ouro da República Portuguesa, cujas gravuras são da autoria do escultor João da Silva, vencedor do concurso de 1913.

O concurso para a moeda de ouro da República Portuguesa

Terminados os trabalhos de gravura dos punções, matrizes e cunhos para os escudos de prata da República Portuguesa, cujos primeiros exemplares foram cunhados em 11 de agosto de 1912 (50 centavos) e em 31 de maio de 1913 (20 centavos), a Casa da Moeda deu início ao processo de seleção, por concurso público, dos modelos das faces das novas moedas de ouro, cujo programa foi publicado no *Diário do Governo*, nº 198, de 25 de agosto de 1913.

Para o anverso das moedas, o programa obrigava à representação de uma composição ou figura simbólica com a legenda República Portuguesa e a era da cunhagem em algarismos; para o reverso, a representação do escudo nacional e a designação do valor. Os modelos premiados ficariam pertencendo à Casa da Moeda e seriam expostos no seu Museu.

Para o júri deste segundo concurso foram indicados Columbano Bordalo Pinheiro (pelo Conselho de Arte e Arqueologia), António Augusto da Costa Motta (pela Sociedade Nacional de Belas Artes) e José de Brito (pela Escola de Belas Artes do Porto), que se reuniram em 5 de dezembro na Academia de Belas Artes, para apreciar os quatro modelos concorrentes.

Da ata deste júri ficou atribuído o 1º prêmio aos modelos do anverso e reverso com a divisa "*Fortuna pelo Trabalho*", do escultor João da Silva, e o 2º prêmio ao anverso do modelo "*Respigadora*" (figura), do escultor Francisco dos Santos, e ao reverso do modelo "*Ditosa Pátria*" (10 escudos), do escultor Simões de Almeida (Sobrinho). A fotografia do modelo vencedor foi publicada na *Ilustração Portuguesa*, nº 409 de 22 de dezembro: no anverso tinha a era de 1913 e, no reverso, o valor de 10 escudos.

Os modelos premiados deram entrada na Casa da Moeda em 4 de fevereiro de 1914 e, tal como sucedeu com os modelos das faces das moedas de prata, também estes tiveram sorte diferente: a figura da "*Respigadora*" (anverso), de Francisco Santos, cairia no esquecimento, o modelo original em gesso repousa nos arquivos;¹⁰ o reverso do modelo "*Ditosa Pátria*", com o valor de 10 escudos marcado, de Simões de Almeida Sobrinho, acabaria por ser utilizado nesse mesmo ano de 1914, na amoedação comemorativa do dia 5 de outubro de 1910 (um escudo de prata), tendo como anverso o modelo da "*Alvorada*" republicana, do escultor Francisco dos Santos, 2º prêmio no concurso para a moeda de bronze; e os modelos vencedores de João da Silva tiveram uma história atribulada e recambolésca, que terminaria em 1924, quando o projeto de cunhagem daquela que seria a primeira moeda de ouro da República Portuguesa foi abandonado.¹¹

Em março de 1914, os modelos de João da Silva são enviados para a sua residência em Paris, para alguns acabamentos considerados indispensáveis à boa execução da cunhagem e para a alteração do valor facial para cinco escudos. O estado de guerra na Europa iria alterar profundamente as condições econômicas vigentes, provocando o abandono do padrão-ouro pela maioria dos países, além de ter criado dificuldades nas comunicações entre a França e Portugal. Em Paris, João da Silva executa novos gessos para a sua moeda de cinco escudos, com era a de 1916, modelando inteiramente de novo a figura feminina da *Fortuna* (anverso) e as armas nacionais (reverso), em um requintado e rigoroso estilo artístico de transição entre a Arte Nova

e a Arte Deco, acrescentando cercaduras de meias pérolas separadas por traços que não existiam nos modelos originais premiados.

As provas dos cinco escudos-ouro de 1920

Em 1920, os novos gessos dão entrada na Casa da Moeda e são gravados no metal pelo chefe da oficina de gravura numismática, Domingo Alves do Rego, que nos deixou um testemunho escrito, onde relata alguns pormenores de grande importância para a história desta malograda moeda de ouro:



*As três versões de uma malograda moeda de ouro:
em cima, os modelos originais de João da Silva, com a era de 1913 premiados no concurso; ao centro, os novos modelos feitos em Paris, com a era de 1916 e que figuraram na Exposição Internacional do Rio de Janeiro de 1922; em baixo, uma prova de ouro cunhada em 1920, com os cunhos elaborados em 1920 por Alves do Rego, que o escultor João da Silva não aprovou*

Sobre a gravura, de matrizes, punções e cunhos destinados à moeda de ouro da República, segundo os modelos do cinzelador ourives S^{nr}. João da Silva, tenho a informar V. Exa. o seguinte:

Recebi efectivamente ordem do Snr. Administrador Geral, então o Snr. Lucio de Azevedo, para gravar os ditos cunhos, punções etc., trabalho a que dei execução imediata; mas tendo notado que, certos pontos destes modelos, como por exemplo, no anverso, a cornucopia, a roda da fortuna e outros que ornaram a figura; no reverso, o raiado do escudo, a folhagem que ladeia o mesmo, as quinas, sem o raiado indicando azul como manda o preceito nobiliarquico, os besantes (dinheiros) etc., tudo isto sem vida, com detalhe mal definido, muito apagado, faltas estas condenáveis em moedas destinadas à circulação, por se gastarem e arrastarem facilmente com o uso; procurei eu definir e dar mais vigor a estes detalhes – no meu trabalho de reprodução no aço – a todos estes pontos, que julguei necessário e assim fiz cunhos e cunhei provas.

Viu o Snr. João da Silva estas provas que não gostou, por não concordar com os detalhes que fiz – na minha reprodução em aço, deixando livre os modelos – assim como disse desejar que as moedas ficassem com a borda mais estreita.

Estava no seu direito o Snr. Silva, em não gostar (o que não me causou surpresa), assim como eu estou no meu direito – e justifico-o – de não gostar ou concordar com o seu trabalho tal como o apresenta e deseja que seja executado[...].¹²

É tanto não gostou que boicotou, literalmente, a continuação dos trabalhos de gravação dos cunhos desta moeda, cujo projeto de amoedação seria definitivamente abandonado em finais de 1924.

Dessas provas ou ensaios dos cunhos gravados por Alves do Rego são conhecidos exemplares de cuproníquel, latão, cobre e cobre dourado, com era a de 1920. A mesma era figura ainda nos três únicos exemplares de ouro conhecidos, muito provavelmente cunhados em 1923, por ocasião da visita à Casa da Moeda do Presidente da República, António José de Almeida. Destes, o que evidencia melhor estado de conservação foi recunhado sobre uma moeda de 5.000 réis de ouro de d. Luís I (peso 8.87 g e toque 916.6/1000, da lei de 1854, mas com diâmetro de 24 mm, do decreto de 1911), sendo

visíveis alguns algarismos da era (188.) junto ao bordo do lado direito da cabeça da figura da Fortuna.

Essa evidência numismática comprova que, em 1923, ainda não havia discos de ouro preparados para uma amoedação regular dos cinco escudos, e justifica o fato de não existirem registros oficiais da sua cunhagem, pois as moedas utilizadas nessa operação de recunhagem teriam sido oferecidas e não eram propriedade da Casa da Moeda.

Talvez seja esse o exemplar oferecido ao Presidente da República, como recordação da sua visita, conforme consta em um documento do arquivo histórico da Casa da Moeda, e que seria depois por ele oferecido ao seu médico particular, tendo aparecido à venda em uma ourivesaria da rua do Ouro em Lisboa, no início dos anos quarenta. O mesmo exemplar, ou outro semelhante, será, pela primeira vez, leiloado em Lisboa em outubro de 1950.¹³

Será desta genuína prova de cunho para moeda de ouro de cinco escudos, com era a de 1920, da autoria de João da Silva, que nasce o mito propalado por uma infeliz e pouco esclarecida afirmação de Batalha Reis, de que a outra medalhinha de ouro, a tal com a figura da minhota do mesmo autor, seria também um ensaio, raríssimo, para moeda de um escudo de ouro.

O nascimento de um mito numismático: a Minhota, no escudo-ouro de 1910

Para quem não saiba, a história deste mito numismático tem muitos anos, remonta a 1956 e ao tempo da publicação da conhecida obra de Pedro Batalha Reis, *Cartilha de Numismática Portuguesa*, onde essa peça aparece fotografada e descrita como sendo um “Ensaio do Escudo de ouro comemorativo do 5 de Outubro de 1910”, então ainda não de ouro, mas de estanho, com uma nota ao pé da página que esclarece que, “tanto os cinco escudos [de 1920] como o ensaio do escudo de ouro [de 1910] são da autoria do Escultor e Medalhista João da Silva”.¹⁴

De fato, as esculturas dessas duas peças são da autoria desse conhecido escultor luso, falecido em 1960, mas as duas peças diferem substantiva e substancialmente uma da outra no seu carácter: enquanto a primeira foi uma genuína prova cunhada pela Casa da Moeda para uma moeda de cinco escudos de ouro que nunca chegaria a ser emitida, a segunda, o tal ensaio do

escudo de ouro de 1910 com a figura de uma Minhota, mas não é que uma pequena medalha sem qualquer significado ou valor numismático, mandada cunhar pelo seu autor com base nos modelos de gesso que apresentou ao concurso para as primeiras moedas de prata da República, onde saiu derrotado.

Da responsabilidade dos autores de catálogos e dos leiloeiros

Daquela infeliz afirmação de Batalha Reis, ditada certamente mais pela vontade de produzir um texto laudatório do velho mestre, ainda vivo, do que se cingir à verdade documental e histórica, nasce o mito de um ensaio, tão raro e tão verdadeiro, que em 1979 seria formalmente entronizado como genuína prova de cunho, no primeiro catálogo publicado por Alberto Gomes, nunca mais deixando de ser considerado como tal, nas edições posteriores desse importante catálogo das moedas portuguesas, e nas edições póstumas feitas em seu nome,¹⁵ acabando também, por aparecerem como ensaios nos catálogos internacionais, como o *Standard Catalogue of World Coins*, da editora Krause (com os números KM#210 a 212), emprestando, assim, uma cobertura de genuinidade às várias peças vendidas em leilão, por elevados preços nos últimos vinte anos.¹⁶



O escudo de prata da série corrente de 1915-16, e as suas falsas imitações, travestidos de ouro: ao centro, dos leilões Numisma - I romano; à dir., do leilão Baldwin - I árabe



“No melhor pano cai a nódoa”: os falsos ensaios do escudo-ouro de 1910 na coleção portuguesa do Museu Histórico Nacional e nas coleções do Banco Espírito Santo e da Lusitania Seguros

A par da fantasia da minhota comemorativa do dia 5 de outubro de 1910, Alberto Gomes catalogou outro suposto ensaio da moeda de um escudo de ouro, com as referências E6.04 e E6.04a, cujas gravuras, toscas e grotescas, mas não são que meras cópias das gravuras de Simões de Almeida (Sobrinho) para as moedas de um Escudo de prata da primeira República.

Dos exemplares conhecidos e pesados, verifica-se que têm um peso de 0.90 a 1.10g de ouro, ou seja, cerca de metade do peso legal de 1,8065g, estabelecido para o escudo-ouro. Bastaria este pormenor, em flagrante oposição à lei de maio de 1911, para fazer desconfiar da bondade desse suposto ensaio, uma notória falsificação que continua sendo catalogada como genuína, na última edição do catálogo das *Moedas Portuguesas*, da responsabilidade da Associação Numismática de Portugal.

Os pseudoensaios do Museu Histórico Nacional

Podemos agora voltar a olhar para a coleção portuguesa do Museu Histórico Nacional. Do pseudoensaio nº 1, com o peso de 0,90g e os algarismos “um” da era e do valor em romano “I”, são conhecidos outros exemplares iguais em grandes coleções portuguesas, como a coleção da Lusitania Seguros (ex-leilão Numisma nº 54, Lisboa, novembro de 2002, lote 425), entre os vários leiloados em Lisboa entre 1991 e 2011 (leilão Numisma de 12 de abril de 1991, lote 291; leilão Numisma nº 90, Lisboa, dezembro de 2011, lote 416. A indicação do peso foi sempre omitida nestes catálogos).



Uma falsificação visível, 20 centavos-ouro de 1916, que do Mo dá-lo não terá passado de fase de "ensaio" (Coleção do MNH)

Mais recentemente, apareceu à venda em um leilão em Londres, uma curiosa variante desta falsificação, caracterizada por uma gravura ainda mais tosca e por ter os algarismos “um” da era e do valor em arábico “1” (leilão Baldwin, Londres, maio 2013, lote 2921: peso 1,05 g; outro exemplar muito danificado apareceu também faz pouco em leilão no eBay).¹⁷

Do pseudoensaio nº 2 da colecção do MHN, com o valor de 20 centavos de escudo e a era de 1916, não são conhecidos outros exemplares e pouco mais haveria a dizer, tão gritante é a má qualidade das suas gravuras. A era de 1916 só encontra paralelo na última cunhagem dos genuínos 20 centavos de prata, que esta falsificação copiou, utilizando as mesmas chapas de ouro da anterior, neste caso com o peso de 0,95g, que seria, no mínimo, correspondente a de 50 centavos ou meio escudo, mas nunca a 20 centavos.

Mais uma fantasia, mas como peça única que é, será uma fantasia mais interessante que as anteriores, que deve ser bem conservada, para servir de exemplo e de lição para as gerações futuras.

NOTAS

1. LUDORF, Dulce Cardozo. *A Numismática Portuguesa Continental no Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2007. Passaremos a designar por "Dulce n.º...", as referências às moedas catalogadas nesse livro.
2. DIÁRIO do Governo, n.º 235, de 9 de outubro de 1911.
3. Bandeira Nacional – Modelo aprovado pelo Governo Provisório da República Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional, 1910 (sob a coordenação de Columbano).
4. Presidente da República em 1917, seria assassinado em 1918. Toda a história destes concursos para a seleção dos modelos para as novas moedas republicanas, de prata, ouro e bronze, bem como, as referências às fontes documentais consultadas, encontra-se no nosso livro *A Grande História do Escudo Português* (Lisboa: col. Philae, 2003, p.59-109).
5. Catálogo Geral de modelos, punções, matrizes, cunhos, galvanos e clichês, que serviram ao fabrico de moedas, medalhas, títulos, valores selados, fórmulas de franquia e outros trabalhos. Lisboa: Casa da Moeda, 1960, p. 379-383. Neste catálogo figuram todos os modelos premiados nos concursos para moeda portuguesa, bem como, as peças metálicas utilizadas na malograda amoedação dos 5\$00 ouro de 1920, mas nada existe que diga respeito a uma suposta cunhagem, mesmo que experimental, de moedas de um escudo de ouro que, a ter existido, nele deveria também constar.
6. PINTO, A. Marques. *João da Silva*. A Medalha. Porto, n.º 40, p. 7, outubro de 1975.
7. SOUSA, Mário Correia de; BÁRBARA, Artur Santa. *Medalhas de João da Silva*. Lisboa: ed. Gravarte, 1993.
8. O mais importante registro de leilões de moedas efetuados em Portugal, entre 1948 e 1957, encontra-se nas páginas de *A Moeda*, publicação numismática da Casa A. Molder. Durante essa década não foi vendida nenhuma medalha ou pseudoensaio de moeda de um escudo-ouro, de João da Silva.
9. João da Silva (1880-1960), foi um dos mais notáveis escultores e medalhistas portugueses da primeira metade do século XX. Estudou na Escola Superior de Belas Artes de Paris e de Genebra, nos cursos de Medalhística, de Ourives-Gravador e de Escultura, sempre com as mais altas classificações. Da sua obra escultórica destacam-se diversos monumentos aos mortos da Grande Guerra (França – 1919; Évora – 1933; Valença do Minho – 1951), os monumentos evocativos a Júlio Dinis (Porto – 1926), a Augusto Gil (Guarda – 1935) e ao Barão do Rio Branco (Rio de Janeiro, Palácio de Itamarati). Foi autor de uma vasta obra medalhística, muito apreciada pelos colecionadores e de que existe um catálogo editado pela firma gravadora Gravarte em 1993.
10. *Catálogo Geral dos Cunhos...*p. 382, n.ºs 29 e 30.
11. Veja-se o nosso livro já citado, *A Grande História do Escudo Português*, p. 103-109.
12. "Do chefe dos Serviços de Gravura ao Administrador da Casa da Moeda", informação de 16 de setembro de 1924. O texto integral foi publicado no nosso artigo *No Centenário do Escudo - Parte III: O primeiro ouro da República*. Revista Portuguesa de Numismática, Medalhística e Notafilia. Lisboa, vol. 36, n.º 4, p. 163-176, dezembro de 2011.
13. A MOEDA. Lisboa: Casa A Molder, leilão n.º 56, lote 190, outubro de 1950.
14. REIS, Pedro Batalha. *Cartilha de Numismática Portuguesa*. Lisboa: 1956, vol. II, p. 168, estampa 111.

15. GOMES, Alberto. Catálogo das Moedas Portuguesas – Séculos XIX e XX. Lisboa: ed. do autor, 1979, p. 156 (ensaios E 201 a E 203). Moedas Portuguesas – IV Dinastia – República, 1640-1990. Lisboa: ed. do autor, p. 200 (ensaios E6.01 a E6.04a). Moedas Portuguesas e do território português antes da fundação da nacionalidade. Lisboa: ed. do autor, 1996, p. 423 (ensaios E6.01 a E6.04 a). Depois da morte do autor, em 1999, a edição deste catálogo passou para a responsabilidade da Associação Numismática de Portugal.
16. Estas falsificações de um pseudoensaio do escudo-ouro de 1910 foram vendidas nos últimos vinte anos através da leiloeira Numisma, de Lisboa, sempre a coberto da credibilidade dos catálogos de A. Gomes.
17. Disponível em: <http://www.ebay.com/itm/1910-PORTUGAL-GOLD-1-ESCUDO-TRIAL-STRIKE-ENSAIO-MONETARIO-VERY-RARE-MUST-SEE-/221216231930?pt=US_World_Coins&hash=item338183d1fa>. Acesso em: 27 abril 2013.

“In the best cloth drops the stain”:
the fake essays of the 1910 gold Escudo
coin in the Portuguese collection
of the National Historical Museum
and in the collections of Banco Espírito
Santo and Lusitania Seguros

António Forjaz Pacheco Trigueiros*

Received on: 18/12/2014

Accepted on: 20/01/2015

Abstract

False essays of 1910 gold 1-Escudo

Since the late 1960s small gold medals (Ø 12.5 mm) with engravings alluding to the birth of the Portuguese Republic in 1910 began to appear on the numismatic market. Their creator was the sculptor João da Silva (1880-1960), one of the most notable Portuguese medalists of the first half of the twentieth century and designer of an essay for a 1910 gold 5-Escudos coin of the Republic. This gave birth to the misconception that those small gold medals were also essays for a gold 1-Escudo coin. At the same time, some rough copies of the 1-Escudo coin from the regular 1912-1916 silver series began to appear, struck on small gold discs (Ø 13 mm), which were accepted by cataloguers and auctioneers as genuine trial proofs of a 1910 gold 1-Escudo coin, that never existed. One of these fakes is in the collection of the National History Museum, alongside with another fantasy, a gold 20-Centavos, a unique unpublished piece, thus far more interesting.

Keywords

Forgeries, Portuguese Republic, 1910 Gold 1-Escudo, Sculptor João da Silva, Numisma auctions

The publication of the book *A Numismática Portuguesa Continental no Museu Histórico Nacional*, allowed scholars a more intimate access to one of the most important collections of Portuguese coins of the beginning of the twentieth century, kept intact and transmitted to the knowledge of future generations, by the humanist and generous vision of commander António Pedro de Andrade (Funchal 1839 – Rio de Janeiro 1921).¹

A closer look on this numismatic collection reveals, immediately, some of the rarest and most appreciated coins of the Portuguese continental series, in a set that strives for collector sense to cover the whole vast expanse of eight centuries of Portugal's history, reign by reign, time by time, metal by metal, up to the establishment of the Republic in October, 1910. Having the benefactor donor deceased in 1921, it is quite possible that the first coins called Escudo (shield), of the republican regime, have also been collected by him.

Among the pieces of this collection are some long considered fantasies, as, for instance, the series of reproductions of Avis dynasty coins, made in the first half of the eighteenth century and which include the gold shield of d. Afonso V (Dulce No. 23, copper), the Portuguese of d. Manuel I (Dulce No. 21, golden copper), the Portuguese ones of d. John III (Dulce No. 35 and 36, golden copper), and the pseudo

* António Forjaz Pacheco Trigueiros is an industrial chemical engineering, he was technical and commercial director of Lisbon's Treasury and author of all Portuguese monetary legislation published since 1986 up to introduction of Euro. He is the author of *A Grande História do Escudo Português*, published in Lisbon in 2003, and of a vast work of historical research covering the fields of Portuguese Numismatics, History, Notafilia, Medals, and Emblem Studies. Most of his papers are published in the digital editor www.estudosdenumismatica.org, a non-profit organization created by him in 2010, as contribution to the free and universal access to knowledge in the sciences and humanities. engtrig@netcabo.pt

Portuguese of Henry I (Dulce No. 4, copper); these reproductions being acquired in the 1910 Schulman-Meili auction and duly identified as such in the book of Doctor Dulce Ludolf.

There are, however, two anomalous pieces in this collection, registered as "gold essays" of the Portuguese Republic (Dulce No. 1 and 2), which are nothing more than forgeries deliberately made with the intention to defraud collectors, what has happened too often in the past 20 years. Their description and images, such as published on page 208 of the National History Museum's book, is the following, to which we added, on parenthesis, their intrinsic characteristics and the SIGA (File Document Management System) number of the patrimonial registry of the National History Museum:

Gold essays:

1 - PORTUGUESE - REPUBLIC

Head of the Republic to the left.

In the exergue, the date 1910.

Rev.: Laureate Portuguese Escudo.

1 Escudo. Gold. Essay.

Alberto Gomes, No. E6.04.

(The NHM, SIGA No. 183016, module 13.40-13.55 mm, weight 0.90 g; digits "one" of the era and value in Roman "I")



2 - PORTUGUESE - REPUBLIC

Head of the Republic to the left.

In the exergue, the date 1916.

Rev.: Laureate Portuguese Escudo.

In the exergue, the value 20 CENTAVOS.

20 cents. Gold. Essay?

It is not mentioned in the catalogues researched.

(The NHM, SIGA No. 183017, module 13.35 - 13.45 mm, weight 0.95 g)



Other fantasies of pseudo-essays of the first gold escudo exist in prestigious collections in Portugal, which are, however, very different from these, not only because their engravings are of excellent quality, but also because they present in the back the inscription "5 • October / 1910" and bear the signature of their author, J. da SILVA and the date 1912. Among the copies registered in collections and sales in

auctions, there are two different types of obverse know, in which the engraving of the Portuguese Republic is represented with a Phrygian cap's profile to the right, or in the form of a beautiful Minho lady's profile to the left (see pictures below).



This is the story of these 1910 gold escudo pseudo-essays of the Portuguese Republic and the demonstration of their forgery.

The drawings of the first silver Escudos of the Portuguese Republic

On May 26, 1911, it was published in the official gazette the decree founding the Gold Escudo, the new Portuguese currency, product of the republican revolution of October 5th, 1910, which, concerning the new gold coin, had determined the alignment of the touch of the precious metal by touch adopted since 1878 by the countries of the Latin Union and by Spain (900 thousandths), readjusting the weights (and the diameters) of currency system coins in force since July 29, 1854, in a way to compensate the decrease in the alloy quality with the increase of weight:

10\$00 (former 10,000 reis) – weight 18,065 g, dia. 30mm

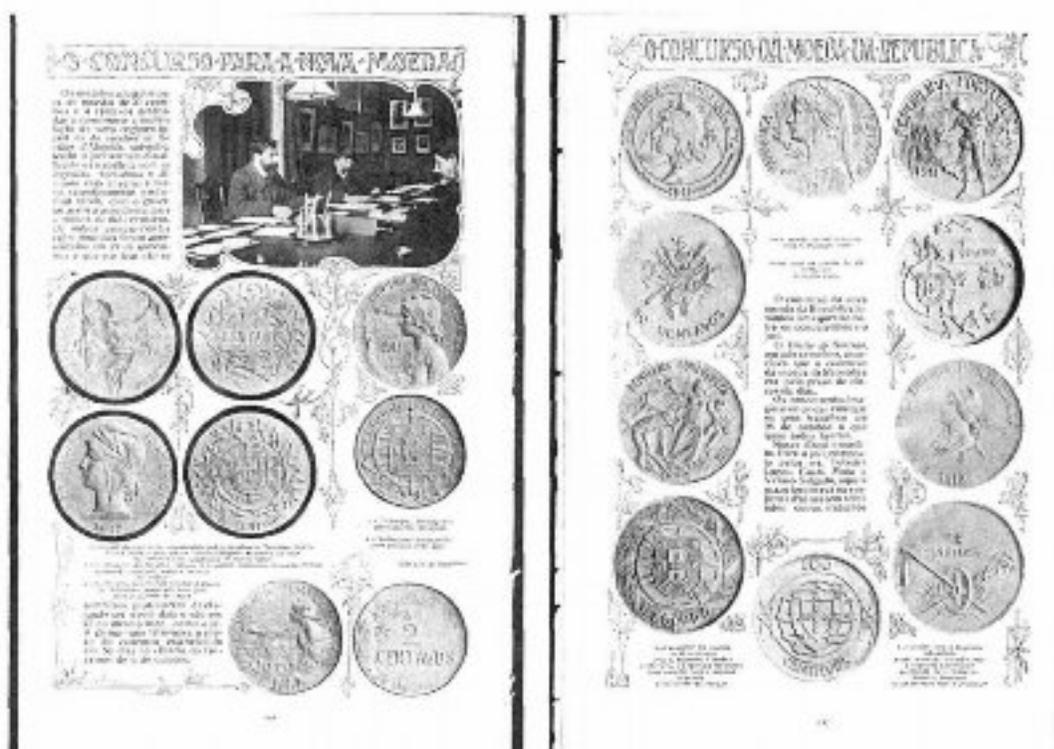
5\$00 (former 5,000 reis) – weight 9,0325 g, dia. 24 mm

2\$00 (former 2,000 reis) – weight 3,613 g, dia. 19 mm

1\$00 (former 1,000 reis) – weight 1,8065 g, dia. 15 mm.

Besides the several articulates defining coin minting characteristics and volumes of the new gold, silver, and bronze coins, there was the determination that the models and engravings for their faces were selected by public examination, among national artists. The models for the gold coins should be different from the models for the silver coins and, in the case of new divisional bronze coins then provided (1/2 cent, 1 cent, 2 and 4 cents), the first coin minting of each type would have, also, a different decoration from the others, celebrating the proclamation of the Republic on October 5th, 1910.

"In the best cloth drops the stain": the fake essays of the 1910 gold Escudo coin in the Portuguese collection of the National History Museum and in the collections of Banco Espírito Santo and Lusitania Seguros



Pages of Portuguese Illustrated, of January 29 and February 5th, 1912, with awarded (to the left) and eliminated (to the right) models.

On June 27, 1911 was published the public examination for the models for the new coins different types, which would end up being abrogated, having only appeared a competitor. A second public examination was opened on October 9 for a period of 50 days, but now restricted to the models for the silver and bronze coins (in the current and commemorative versions), in a total of three obverse models (Portuguese Republic inscription) and three back models, which should be delivered at Lisbon's Fine Arts Academy.²

To the back of the silver coin, the program obligated the representation of the "national shield and value designation", having the Treasury cleared among the competitor that the national shield was the one appearing in the *Álbum da Bandeira Nacional (National Flag Album)*.³ As jury of this examination were nominated José Veloso Salgado (by the Arts and Archeology Council), António Augusto da Costa Motta (by the National Society of Lisbon's Fine Arts), and António Teixeira Lopes (by Porto's Fine Arts Academy).



Model with inscription "Portuguese" by João da Silva, eliminated in 1912's public examination, later coined as medals (Minho's lady / Avis's Shield).

After a few vicissitudes on the acceptance or not of a group of competitors, who would have delivered their models after the deadline, and which would lead to the intervention of the minister of Finances, Sidónio Pais,⁴ the jury finally decided, on April 5th, 1912:

1st Prize, silver coin – models with the inscription "Homeland", obverse and back, by sculptor Simões de Almeida (Sobrinho);

1st Prize, commemorative of the Republic bronze coin – models with the inscription "Homeland", obverse and back, by the same artist;

1st Prize, current bronze coin – models of obverse with the inscription "Agriculture", and model of back with the inscription "Dawn", both by sculptor Francisco Santos;

2nd Prize, current bronze coin – models of obverse with the inscription "Dawn", and model of back with the inscription "Agriculture", by the same artist.

By the payment of these prizes to the artists, the models became priority of the Treasury, where they are filled until today.⁵

Photographs of the four winner models groups were published in magazines *Ilustração Portuguesa*, of January 29, and *O Occidente*, of February 20, 1912. The photographs of the remaining competitor models groups, not classified by the jury, were revealed on the February 5th issue of *Ilustração Portuguesa*.

Among these last non-approved by the jury models, is the model with the inscription "Portuguese", for the 100 cents coin, by the sculptor João da Silva, where it appears the Portuguese Republic coated with a Minho lady: in the obverse, a female bust's profile to the left, with the traditional Minho handkerchief tied on the head and raised in the ear, surrounded by an olive and laurel crown, having below the year of 1911; in the back, the national shield seated in armillary sphere at the center of the area, showing the lateral edges of the escutcheons turned in, and in the up and bottom edges the value of 100 / Cents.

"In the best cloth drops the stain": the fake essays of the 1910 gold Escudo coin in the Portuguese collection of the National History Museum and in the collections of Banco Espírito Santo and Lusitania Seguros



From models to silver coin, to essays of gold Escudo

Was it due to this detail of disregard for the heraldic rules of the Republic Shield's design that its author was disqualified in this examination (since the heraldic reform of 1485, in the reign of d. John II, that the side escutcheons of the shield in the corners are turned down). And it will precisely this plaster model, not approved in January,

1912 for the first silver coins of the Republic, that João da Silva will engrave some small commemorative medals of October 5th, 1910, with 12.5 mm diameters, in pewter, lead, and aluminum, with the inscriptions slightly modified and with no indication of the facial value:

Obverse 1 (Minho lady): Portuguese Republic, on the side edges. At the center, the bust of a Minho lady's profile to the left, with a scarf over her head and raised in the ear, having, below, in two lines, the signature J. da SILVA and the year 1912 raised.

Back 1 (Avis's Shield): At the center, the shield of the national Arms in the characteristic shape the Avis dynasty, with the head of the Swiss shield, and escutcheons of the side edges turned in, based on the armillary sphere, flanked by ornate and edged up by inscription 5 • OCTOBER and, below, by the date 1910.

At the same occasion, João da Silva signed and dated other similar medals, where the image of the worm was replaced by a symbolic image of the Republic, represented in the Jacobin style, with the Phrygian cap. Of this new version are known two different backs:

Obverse 2 (Phrygian cap): Portuguese ** / *** Republic, in the edge, between flat enclosures. At the center, a feminine bust at the right com a Phrygian cap interrupting the inscription in the upper edge, having in the field the inscription, in two lines, ANNO/MCMX. In the exergue, in two lines, the signature J. da SILVA and the date 1912.

Back 1 (Avis's Shield): 5 • OCTOBER / 1910, as in the previous.

Back 2 (Art Deco Shield): In the upper half of the field, the shield of national Arms, with the shield of the edges in a hexagonal shape of Art Deco style, with the escutcheons of the side edges turned in, based on the armillary sphere, with the set flanked by two vertical palms, of olive and oak.

"In the best cloth drops the stain": the fake essays of the 1910 gold Escudo coin in the Portuguese collection of the National History Museum and in the collections of Banco Espírito Santo and Lusitania Seguros



The two obverses and backs of medals commemorative of October 5th, 1910, coined in 1912 and signed by João da Silva.



The samples coined with the possible combinations of the two types of obverse and the back are the following (see pictures above):

1- "Minho lady / Avis's Shield" Medal – gold, diameter 12.5 mm, weight unknown (A. Gomes E6.01; Numisma auction No. 52, Lisbon, June of 2002, allotment 232; -- one sample in the collection of Banco Espírito Santo-Carlos Marques da Costa); -- one fine sample, piefort, diameter 12.5 mm, weight 2.33 g (A. Gomes E6.02; Almoedas Numismáticas auction, Lisbon, April of 1982, allotment 293A)

2- "Minho lady / Art Deco Shield" Medal – gold, diameter 12.5 mm, weight unknown (A. Gomes No. E6.03)

3- "Phrygian cap / Avis's Shield" Medal – gold, diameter 12.5 mm, weight 1.12g (A. Gomes absence; -- one sample in Almoedas Numismáticas auction, Lisbon, April of 1982, allotment 292);

4- "Phrygian cap / Art Deco Shield" Medal – gold, diameter 8.2 mm, weight 0.44 g (A. Gomes absence; one sample in Almoedas Numismáticas auction, Lisbon, April of 1982, allotment 293).

To these pieces are referenced other authors that studied the sculptor's work. In 1975, Marques Pinto presented in the last issue of magazine *A Medalha* the list of medals by João da Silva, where are the following references:

- 1910 – Portuguese Republic (with Phrygian cap-I): metal, dia. 25 mm;
- 1912 – Portuguese Republic (with Phrygian cap-II): metal, dia. 25 mm;

1912 – Portuguese Republic (Minho lady): aluminum, dia. 8 mm 6.

Loped years, Mário Correia de Sousa and Artur Santa Bárbara give shape to the catalogue of medals by João da Silva, where are photographed the models mentioned above, except for the back of the Avis's Shield type.⁶

João da Silva lived in Paris until 1932, and only then definitely returned to Lisbon. In this year started the preparatory work for the coinage of the new series of silver Escudos of the New State, whose models awarded in public examination in the previous year were of his authorship, so the presence of the author was constantly required by recorders of the Treasury. Since then and until 1957, the records of the collector auctioneer market did not document the appearance of "essays of 1910 gold 1-Escudo coin", in any metal, not even in gold medals by João da Silva commemorative of the October 5th, 1910".⁷

It is only by the end of the 1960s, after the death of the sculptor,⁸ that appeared, in the Minho lady and Phrygian cap version, which, despite not having any indication of facial value, are quickly put into circulation as "essays of the gold escudo commemorative of the October 5th, 1910", first step to be promoted and catalogued as "essays of 1910 gold 1-Escudo".

The simple observation that the coinage of these little medals, in storage at the House-Museum of João da Silva, were being used specially to commercial purposes, as happened with so many other medals of the master, sold to the collector market, without indication that they were posthumous re-coinages, should be the reason to refute any intention of impersonate them as monetary evidence or essays of coinage to Republic coin. Because if they were the original models, the matrices and the coinages mandatorily would be property of Lisbon's Treasury, and its reproduction strictly controlled.

This was precisely what happened in 1920 and 1923, when were gathered from a projected gold 5-Escudos coin of the Portuguese Republic, whose inscriptions are by João da Silva, winner of the public examination of 1913.

The public examination for the gold coin of the Portuguese Republic

Finished the inscription works of the imprints, matrices, and coinages for the silver Escudos of the Portuguese Republic, whose first samples were coined on August 11, 1912 (50 cents) and on May 13, 1913 (20 cents), the Treasury started the

"In the best cloth drops the stain": the fake essays of the 1910 gold Escudo coin in the Portuguese collection of the National History Museum and in the collections of Banco Espírito Santo and Lusitania Seguros

selection process, by public examination, of the models for the new gold coins faces, whose program was published in the *Diário do Governo*, No. 198 of August 25, 1913.

For the obverse of the coins, the program required the representation of a composition or a symbolic figure with the inscription Portuguese Republic and the year of the coinage in digits; for the back, the representation of the national shield and the value designation. The awarded models would belong to the Treasury and would be displayed in its Museum.

For the jury of this second public examination were pointed Columbano Bordalo Pinheiro (by the Arts and Archeology Council), António Augusto da Costa Motta (by the National Society of Lisbon's Fine Arts), and José de Brito (by Porto's Fine Arts Academy), who gathered on December 5th at the Fine Arts Academy, to examine the four competing models.

From the record of this jury was awarded the 1st prize to models of obverse and back with the inscription "*Fortune by Work*", by the sculptor João da Silva, and the 2nd prize to the obverse of the model "*Gleaner*"(image), by sculptor Francisco dos Santos, and the back of the winning model was published at *Ilustração Portuguesa* No. 409 of December 22: in the obverse was the year of 1913 and, in the back, the value of 10 Escudos.

The models awarded entered the Treasury on February 4th, 1914 and, as was the case with the models of the faces of silver coins, they also had a different destiny: the image "Gleaner" (obverse) by Francisco Santos would be forgotten, the original plaster model is in the files;⁹ the back of model "Blessed Homeland", with the value of 10 Escudos marked, by Simões de Almeida Sobrinho, would end up being used in this same year of 1914, in the commemorative coin minting of October 5th, 1910 (a silver Escudo), having as obverse the model of republican "Dawn", by the sculptor Francisco dos Santos, 2nd award in the public examination for the bronze coin; and the winning models by João da Silva had a troubled and convoluted history, which would end up in 1924, when the project of coinage of what would be the first gold coin of the Portuguese Republic was abandoned.¹⁰

In March of 1914 the models by João da Silva are sent to his residence in Paris, for some finishing considered indispensable to the good execution of the coinage and for the change in the facial value to 5 Escudos. The state of war in Europe would deeply change the current economic conditions, provoking the abandonment of the gold standard by most countries, besides creating difficulties in communications between France and Portugal. In Paris, João da Silva executes new plasters for

his 5-Escudos coin, with the year of 1916, entirely re-modeling the female figure of Fortune (obverse) and national Arms (back), in a refined and rigorous artistic style of transition between Art Nouveau and Art Deco, adding enclosures of half beads separated by features that did not exist at the award-winning original models.

Tests of 1920 gold 5-Escudos

In 1920, the new plasters enter the Treasury and are engraved into metal by the head of the numismatic engraving workshop, Domingo Alves do Rego, who left us a written testimony, where he reports some details of great importance to the history of this unsuccessful gold coin:



*The three versions of an unsuccessful gold coin:
 above, the original models by João de Silva, with the year of 1913
 awarded in the public examination; at the center, the new models made in Paris, with year of 1916 and that appeared in the International Exhibition of
 Rio de Janeiro of 1922; below, a gold test coined in 1923, with the imprints ordered in 1920 by Alves do Rego, which the sculptor João de Silva did
 not approve.*

"In the best cloth drops the stain": the fake essays of the 1910 gold Escudo coin in the Portuguese collection of the National History Museum and in the collections of Banco Espírito Santo and Lusitania Seguros

On the picture, of matrices, punctures, and coinages destined to the Republic's gold metal, according to models by the goldsmith engraver Mr. João da Silva, I have to inform Your Honor that:

I have effectively received command by Mr. General Manager, then Mr. Lucio de Azevedo, to engrave such imprints, punctures, etc., work which I executed immediately; but having noticed that, certain points of this models, as for example, in the obverse, the cornucopia, the fortune wheel, and others beautifying the image; in the back, the rayed shield, the foliage that borders it, the corners, without the rays indicating blue as mandated by the precept of nobility, the bezants (money) etc., all of this lifeless, with details poorly defined, erased, such absences reprehensible for coins intended for circulation, for easily tearing apart with use; I tried to define and give more force to these details – in my reproduction in steel work – to all these points, which I considered necessary and so I did imprints and coined evidences. Mr. João da Silva saw these proofs and did not like them, for not agreeing with the details done by me – in my reproduction in steel, freeing the models – as he also said he wished the coins would have a narrowest edge.

Mr. Silva was within his right, not appreciating (what did not surprise me), as I am within my right – and I justify it – of not appreciating or agreeing with his work as presented and wished to be executed [...].¹¹

And he did not like it so much that he literally boycotted the continuation the work of engraving of coinages in this coin, whose project of coinage would be definitely abandoned at the end of 1924.

Of these proofs or essays of coinages engraved by Alves do Rego are known samples of cupronickel, brass, copper, and gold copper, as in 1920. The same was still image in the three only known samples of gold, very likely engraved in 1923, due to the visit to the Treasury by the President of the Republic, António José de Almeida. Of them, the one showing best state of preservation was re-coined on a coin of 5,000 gold Reis of d. Luís I (weight 8,87 g and touch 916,6/1000, law of 1854, but with a

diameter of 24 mm, decree of 1911), being visible some digits of year (188.) along the edge of the right side of the head of Fortune's figure.

This numismatic evidence shows that in 1923 there were still no gold disks prepared for a regular 5-Escudos coinage, and justifies the fact that there are no official records of its coinage, because the coins used in this re-coinage operation were offered and were not property of the Treasury.

Maybe this is the sample offered to the President of the Republic, as souvenir of his visit, as it appears in document by the Treasury's historical archives, and that would be offered by him afterwards to his private physician, having appeared for sale in a jewelry store at rua do Ouro in Lisbon, in the early 1940s. The same sample, or other similar one, will be, for the first time, auctioned in Lisbon in October of 1950.¹²

It will be from this genuine proof of coinage for the gold 5-Escudos coin, as the 1920's, by João da Silva, that is born the myth publicized by an unfortunate and unenlightened statement by Batalha Reis, that the other little gold medal, the one with the image of Minho's lady by the same author, would also be an essay, for the gold 1-Escudo coin.

The birth of a numismatic myth: the Minho's lady, 1910 gold Escudo

For those who do not know, the story of this numismatic myth has many years, dates back to 1956 and the publication of the famous work by Pedro Batalha Reis, *Cartilha de Numismática Portuguesa*, where this piece appears photographed and described as being an "Essay of the gold Escudo commemorative of the October 5th, 1910", then not yet made of gold, but of tin, with a footnote at the bottom of the page clarifying that, "both [1920] 5-Escudos and the essay of [1910] gold Escudo are by the Sculptor and Medalist João da Silva".¹³

Actually, the writings of these two pieces are by this known Portuguese sculptor, deceased in 1960, but the two pieces are substantively and substantially different one from the other in their features: while the first was a genuine proof coined by the Treasury for a gold 5-Escudos coin that would never be issued, the second, the so-called 1910 gold Escudo essay with the image of a Minho's lady, is nothing but a small medal without any significance or numismatic value, ordered to be coined by its author based on his plaster models present to the public examination for the first silver coins of the Republic, where he was defeated.

The responsibility of the catalog authors and auctioneers

From that unfortunate statement by Batalha Reis, certainly determined more by the desire to produce a laudatory text on the old master, still alive, than to be limited to documentary and historical truth, is born the myth of an essay, so rare and so true, that in 1979 would be formally enthroned as genuine proof of coinage, in the first catalogue published by Alberto Gomes, never ceasing to be considered as such in later editions of this important catalog of Portuguese coins, and in posthumous editions made on his behalf,¹⁴ also eventually appearing as essays in international catalogs, as the *Standard Catalogue of World Coins*, by publisher Krause (with numbers KM#210 to 212), thus lending a genuine cover to the various pieces on auction, at high prices in the last twenty years.¹⁵

Aware of the fantasy on the Minho's lady commemorative of the October 5th, 1910, Alberto Gomes catalogued another alleged essay of a gold Escudo coin, with references E6.04 and E6.04a, whose images, crude and grotesque, are nothing but simple copies of images by Simões de Almeida (Sobrinho) for the coins of a First Republic silver Escudo.

Two heavy and known samples, they have a weight of 0.90 and 1.10g of gold, i.e., about half the legal weight of 1.8065g established for the gold Escudo. This detail would be enough, in flagrant opposition to the law of May 1911, to distrust the goodness of this supposed essay, a notorious forgery that remains cataloged as genuine, in the last issue of the catalog *Moedas Portuguesas*, responsibility of Portugal's Numismatic Association.



*The silver Escudo of the current series of 1915-16 and their fake imitations, disguised as gold:
at the center, of Numisma auctions – 1 flower;
at the right, Batalha auction – 1 Arabie*



Pseudo-essays of the National History Museum

We can now look again to the Portuguese collection of the National History Museum. Of the essay No. 1, with weight of 0.90g and digits "one" of year and value in Roman "I", are known other equal samples in great Portuguese collections, as the collection of Lusitania Seguros (former Numisma auction No. 54, Lisbon, November of 2002, allotment 425), among the several auctioned in Lisbon between 1991 and 2011 (Numisma auction of April 12, 1991, allotment 291; Numisma auction No. 90, Lisbon, December of 2011, allotment 416. The weight was always omitted in these catalogs).



An unprecedented forgery, 1916 gold 20-cents, which, in such an obvious state, would not have passed the stage of "essay" (The NHM Collection).

More recently, it appeared for sale at an auction in London a curious variation of this forgery, characterized by an even crudest image and for having digits "one" of the year and value in Arabic "1" (Baldwin auction, London, May of 2013, allotment 2921: weight 1.05g; another very damaged sample appeared not very long ago in an auction at eBay).¹⁶

Of the pseudo-essay No. 2 of the NHM collection, with the value of 20 cents of Escudo and the year of 1916, are not known other samples and little more could be said, so glaring is the poor quality of its prints. The year of 1916 is matched only in the last coinage of genuine silver 20 cents, which this forgery copied, by using the same gold plates from the previous, in this case with the weight of 0.95g, which would at least correspond to the 50 cents or half Escudo, but never to 20 cents.

Another fantasy, but as a single piece that it is, it will be a more interesting fantasy than the previous ones, and it should be well preserved to serve as example and lesson to future generations.

"In the best cloth drops the stain": the fake essays of the 1910 gold Escudo coin in the Portuguese collection of the National History Museum and in the collections of Banco Espírito Santo and Lusitania Seguros

NOTES

1. LUDORF, Dulce Cardozo. *A Numismática Portuguesa Continental no Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2007. We will designate as "Dulce No. ..." the references to coins in this book.
2. DIÁRIO do Governo, No. 235, October 9, 1911.
3. National Flag – Model approved by the Portuguese Republic's Temporary Government. Lisboa: Imprensa Nacional, 1910 (under the coordination of Columbano).
4. President of the Republic in 1917; he was assassinated in 1918. All history concerning these public examinations for the selection of models for the new republican coins, silver, gold, and bronze, as well as references to consulted documental sources, are in our book *A Grande História do Escudo Português* (Lisboa: col. Philae, 2003, p.59-109).
5. General Catalog of models, imprints, matrices, coinages, trophies, and clichés, which served to the manufacturing of coins, medals, titles, tax stamps, franchise formulas, and other works. Lisbon: Casa da Moeda, 1960, p. 379-383. In this catalog are all models awarded in public examinations for the Portuguese currency, as well as metallic pieces used in the unsuccessful minting of 1920 gold 5\$00, but here is nothing regarding a so-called coinage, even experimental, of gold Escudo coins that, having existed, would also appear in it.
6. SOUSA, Márcio Correia de; BÁRBARA, Artur Santa. *Medalhas de João da Silva*. Lisboa: ed. Gravarte, 1993.
7. The most important record of currency auctions performed in Portugal, between 1948 and 1957, is in pages of *A Moeda*, numismatic publication of Casa A. Molder. During this decade it was not sold any medal or pseudo-essay of gold 1-Escudo coin, by João da Silva.
8. João da Silva (1880-1960), was one of the most remarkable Portuguese sculptors and medalists of the first half of the twentieth century. He studied at Paris and Geneva Fine Arts College, in the courses of Medals, Engraver-Goldsmith, and Sculpture, always with the highest scores. From his sculptural work stand several monuments to the dead of the Great War (France – 1919; Évora – 1933; Valença do Minho – 1951), the evocative monuments to Julio Dinis (Porto – 1926), to Augusto Gil (Guarda – 1935), and to Barão do Rio Branco (Rio de Janeiro, Palácio de Itamarati). He was the author of a vast work with medals, very appreciated by collector and of which there is a catalog edited by the engraving company Gravarte in 1993.
9. *Catálogo Geral dos Cunhos...*p. 382, No. 29 and 30.
10. See our already mentioned book, *A Grande História do Escudo Português*, p. 103-109.
11. "From the Head of Engraving Services to the Administrator of the Treasury", information of September 16, 1924. The full text was published in our article *No Centenário do Escudo - Parte III: O primeiro ouro da República*. *Revista Portuguesa de Numismática, Medalhística e Notafilia*. Lisboa, vol. 36, No. 4, p. 163-176, December of 2011.
12. A MOEDA. Lisboa: Casa A Molder, auction No. 56, allotment 190, October of 1950.
13. REIS, Pedro Batalha. *Cartilha de Numismática Portuguesa*. Lisboa: 1956, vol. II, p. 168, print 111.
14. GOMES, Alberto. *Catálogo das Moedas Portuguesas – Séculos XIX e XX*. Lisboa: ed. do autor, 1979, p. 156 (ensaios E 201 a E 203). *Moedas Portuguesas – IV Dinastia – República, 1640-1990*. Lisboa: ed. do autor, p. 200 (ensaios E6.01 a E6.04a). *Moedas Portuguesas e do território português antes da fundação da nacionalidade*. Lisboa: ed. do autor, 1996, p. 423 (ensaios E6.01 a E6.04 a). After the death of the author in 1999, the issue of this catalog became responsibility of the Portuguese Numismatic Association.
15. These forgeries of a pseudo-essay of 1910 gold Escudo were sold in the last twenty years through Numisma auctions, in Lisbon, always covered by the credibility of A. Gomes catalogs.
16. Available at: <http://www.ebay.com/itm/1910-PORTUGAL-GOLD-1-ESCUDO-TRIAL-STRIKE-ENSAIO-MONETARIO-VERY-RARE-MUST-SEE-/221216231930?pt=US_World_Coins&hash=item338183d1fa>. Access on: April 27, 2013.

O enigma da Bela Adormecida: as marcas do tempo na museologia de Gustavo Barroso (1922-1959)

Francisco Regis Lopes Ramos*

Recebido em: 02/01/2014

Aprovado em: 18/03/2014

Resumo

Ao compor relações entre tempo, narrativa e cultura material, o artigo examina os usos do passado na escrita de Gustavo Barroso. Trata-se de uma abordagem sobre a escrita da história, a partir das teorias de Michel de Certeau e Reinhart Koselleck, enfocando o tempo percebido nos objetos como forma de criar conexões entre o passado, o presente e o futuro. Desse modo, são abordadas as estratégias de leitura do tempo que Gustavo Barroso colocava em prática no Museu Histórico Nacional.

Palavras-chave

Cultura material. Tempo. Narrativa. Museu

Abstract

By composing relationships between time, narrative and material culture, the article examines the uses of the past in Gustavo Barroso's writings. It is an approach on history writing from the theories of Michel de Certeau and Reinhart Koselleck, focusing on the perceived time in the objects as a way to create connections between past, present and future. Therefore, strategies on lecture of time which Gustavo Barroso put into practice at Museu Histórico Nacional are discussed.

Keywords

Material culture. Time. Narrative. Museum.

O “culto da saudade”, apesar das várias semelhanças com o campo religioso, a começar pela ideia de cultuar, não se confunde com a veneração dos ritos sagrados. O “culto” pregado por Gustavo Barroso tem sua peculiaridade: é menos cultuar e mais cultivar.¹ Em seu relatório sobre Ouro Preto para o governo de Minas, Gustavo Barroso deixa muito clara a diferença entre a vida religiosa dos católicos e a vida profana dos objetos históricos. A questão é que os objetos de culto da Igreja Católica precisavam ser, também, objetos de culto da história. Somente como atributo sagrado, o objeto histórico corria o risco de ser violado: “O que vi se fazendo no Carmo é um crime e mostra que não se deve confiar às irmandades o cuidado de restauração dos templos, e sim entregá-lo a quem entenda do assunto”.²

Gustavo Barroso ficou sabendo que havia sido colocado um piso novo, em assoalho brilhoso com tacos de duas cores. O piso original fora removido porque estava com algumas partes carcomidas. Até aí tudo bem, porque o erro poderia ser consertado, com a reposição das velhas tábuas de braúna em forma de campas quadradas, com os respectivos números das antigas sepulturas, tal como era costume até meados do século XIX. A madeira que estivesse avariada seria substituída por uma nova, desde que fosse braúna e acompanhasse o desenho original. O lamentável é que se teve a ideia de resolver o problema, serrando os velhos tabuões coloniais em tiras estreitas — questão para Gustavo Barroso e não para os devotos, evidenciando que o culto não era o mesmo: “Ora, o tabuado de campas é característico do tempo em que a igreja foi construída e representa o uso dos enterros no sagrado, como se dizia, isto é, dentro do templo. É um crime tocar nisso”. Até poderia ser

¹Doutor em História. Professor da Universidade Federal do Ceará

feita, para segurar melhor as tábuas “com seus números significativos”, uma base de concreto. Ninguém a veria e “o aspecto continuaria tradicional”.³

Conclusivo e preocupado, Gustavo Barroso ressalta que o governo não deverá gastar dinheiro com o trabalho de amadores. Mas, mesmo sem o apoio público, o patrimônio continuaria em risco. É por isso que ele não perdeu a oportunidade de exercitar a ironia: “Aliás, a igreja do Carmo tem urgente necessidade de outros consertos além do assoalho, embora seja a melhor conservada de Ouro Preto por ter alguma renda de apólices. Mas a irmandade gosta de um pouco de luxo”. Na Igreja de São Francisco, o erro foi outro, mas igualmente lamentável. As portas, que deveriam ser encerradas, ou até envernizadas, foram pintadas. “É um crime” — Gustavo Barroso dispara mais uma vez.⁴

O primeiro diretor do Museu do Ceará, Eusébio de Sousa, ressaltou, no decorrer de uma entrevista, que seu gosto pelo passado atrelava-se ao prazer de manipular “papéis antigos carcomidos pela traça”: “[...] uma recordação e um pouco de saudade nos invadem a alma quando revemos coisas antiquadas”. Em seguida, ele deu destaque ao próprio nariz, salientando que, nos arquivos, “a poeira é mais suave, é mais macia que a poeira de todos os dias”. Ele ressaltou, com entusiasmo e convicção, que o pó antigo é “recordativo”, exala algo de “grave e solene”.⁵

Em 1930, Gustavo Barroso publicou um texto na revista *Fon-Fon*, contando que uma velha cidade mineira “orgulha-se de possuir nos amplos gavetões de sua catedral os paramentos litúrgicos com que o Padre Antônio Diogo Feijó, a figura máxima da regência, ali celebrou o santo sacrifício da missa”. Estola, casula e manípulos de seda bordada eram conservados pelo cônego Hugo Bessane de Araújo, “que é ao mesmo tempo um historiador”, destaca Gustavo Barroso. No terceiro parágrafo, o leitor fica sabendo a razão central do artigo: “Recentemente, o escritor Gastão Penalva, apaixonado pelas nossas coisas passadas, esteve naquela cidade e apreciou essas peças históricas, trazendo delas a fotografia que ilustra esta página e que ofereceu à diretoria do museu”. Junto, uma carta, dando notícia da emoção do ofertante, cujo ápice é assim descrito: “segurei-a, apalpei-lhe as dobras veneráveis, avalei-lhe os ouros e as púrpuras, sorvi-lhe a poeira finíssima de quase um século, e numa vaga invocação ao passado vi o padre Feijó [...]”.⁶

Eusébio de Sousa e Gustavo Barroso se encontravam em uma ambiguidade mais ou menos insolúvel: intolerantes com a poeira do presente (que representava a ameaça do progresso) e reverentes ao pó do passado (que embelezava os monumentos):

Meus olhos percorrem todo o azulado. Tejo banhado de sol e coberto pelo dossel translúcido do firmamento; estendem-se pela Cidade Baixa; sobem ao alto do Castelo de São Jorge; param um pouco no esmalte verde da serra do Monsanto; detém-se por fim na clara silhueta rendilhada da Torre de Belém, diante da qual passa vagorosamente o navio.

Não contendo um movimento impaciente de desgosto. Por trás do vulto manuelino da Torre, erguem-se as horrendas chaminés dum gasômetro. Resmungo entre dentes:

— Por que terão consentido que a falta de gosto duma época industrial erguesse ali tão feios e sujos obeliscos de tijolo?

E a mim próprio com tristeza respondo:

— Não se vive mais de sonhos idealistas, mas infelizmente de realidades grosseiras e úteis. A Torre não é mais necessária e a usina o é. Quando dos varadouros e teracenas da Ribeira das Naus partiram para as longas e temerárias aventuras marítimas os treze navios de Pedro Álvares Cabral, do eirado daquela Torre a Corte assistiu trajada de luto o desferrar das velas, enquanto os sinos da cidade dobravam a finados. Porque, nesse tempo, das tropas que partiam nem metade dos lenhos e das gentes regressavam. Hoje tudo mudou, ninguém veste luto pelas naves que demandam os mares. A época da Torre morreu e é na das horríveis chaminés de fábricas e gasômetros que temos a desgraça de viver.⁷

O comentário está no livro de viagens *Seca e Meca e Olivais de Santa-rém*. No anterior, *Quinas e Castelos*, a descrição da torre de Belém não se dá em contraposição às chaminés, mas a sensibilidade olfativa articula-se de modo mais intenso ao trabalho ocular. Sobre as “guaritas”, Gustavo Barroso afirma que, além de fazerem parte de uma “sinfonia arquitetural”, são “lavradas em pedra amorenada pelo bafo dos séculos”, e “lembram antigos

vasos de unguentos perfumados”. Os mestres que trouxeram de Marrocos a inspiração dos seus motivos ornamentais e deram a harmonia que ultrapassou os séculos são “consoantes à velha linguagem”, *mestres de pedras vivas*, em contraste com “os arquitetos de hoje”, que “são mestres de pedras mortas”.⁸

Foi na segunda metade do século XIX que a poeira começou a aparecer como perigo para a saúde, a partir de novas conclusões dos médicos sobre a origem e a propagação das doenças. Não que, antes, a poeira fosse agradável, mas era desprovida do aspecto perigoso que vem a ter com o desenvolvimento de teorias, sobre os modos pelos quais os males podem transitar pelos ares. No início do século XIX, a poeira não entrava no “rol das preocupações”.⁹ Isso não significa que a poeira passasse despercebida. O acúmulo e o trânsito do pó irritavam e eram desagradáveis, mas acreditava-se que o incômodo não ofendia a saúde e, portanto, deveria ser suportado. Foi a partir de certas configurações do saber médico que a poeira passou a acumular temores, “representada como portadora e *transportadora* de um sem número de doenças”.¹⁰

Novas necessidades, novos inventos. Tudo em sintonia com a proliferação de objetos que caracterizou o próprio crescimento do capitalismo. E o século XX não se cansou de inventar fórmulas e formas de limpeza. A fabricação de aspiradores portáteis, a partir de 1905, relacionava-se com o medo de doenças, mas também, com as novas associações entre o sujo e o feio. Ser limpo passou a ser condição de qualidade estética. As propagandas de produtos e máquinas de asseio se tornaram tão populares que “o comércio alcançou mais sucesso do que os próprios higienistas jamais tiveram na promoção de padrões mais elevados de limpeza”. O movimento que incentivava a venda de aspiradores de pó e máquinas de lavar articulou-se com a produção de uma pele mais incomodada e vigilante: “o descaso com a limpeza como algo mais visível e indesculpável”.¹¹

Assim, há outras forças que também contribuíram para o estigma em torno da poeira e do cheiro que dela pode sair. Além do vínculo entre beleza, higiene e saúde, há outras relações de poder localizadas na própria constituição das divisões sociais, a partir do século XVIII. Referindo-se às sensibilidades compostas na Europa setecentista, Camporesi chega a indicar a existência de “um novo nariz”, que passa a repelir com certo desdém certos aromas apreciados no Renascimento e no Barroco. Perfumes “mais pungentes

tes”, antes aprovados, entram na categoria de coisa desagradável e grosseira. O olfato é convocado pelo “esnobismo aristocrático” em sua taxonomia para definir distinções e fronteiras: “os limites entre os ambientes sociais tendem cada vez mais nitidamente a passar por uma rigorosa fronteira olfativa”.¹² Um observador da época, partícipe desse “refinamento” que se operava nas sensibilidades, especulou que os palácios italianos não conseguiam acompanhar os avanços parisienses: “E aquelas bibliotecazinhas tão bem localizadas e dispostas em prateleiras douradas e envernizadas, que, correndo de um canto a outro, protegidas por cortinas de fitas, facilitam a visão dos livros e preservam-nos da poeira?”.¹³

“Todas as grandes cidades”, escreve Gustavo Barroso, “possuem um lugar aonde vão ter em última instância as coisas velhas, geralmente consideradas imprestáveis, mas que ainda dão de comer a muita gente”. Em outros termos: “tudo quanto parece não ter mais a menor utilidade, mas na verdade tem e permite um comércio miserável, do qual vivem inúmeras pessoas que até nele muitas vezes enriquecem”. Objetos empoeirados e sem ordem, disponíveis à voragem olhar e ao toque das mãos. Inevitavelmente marcados pela pátina do tempo, e quase sempre com alguma parte faltante ou quebrada. Móveis, ferramentas, livros, “telas sem moldura e molduras sem telas”, malas, panelas, pratos, caçarolas, pregos, parafusos, torneiras, malas, caixotes, brinquedos. Um verdadeiro mundo à parte, cujo inventário parecia impossível. Impossibilidade que, certamente, tornava o acervo ainda mais fascinante: “trapos de algodão ou de seda, bordados, rendas, passamanarias, velhos uniformes e condecorações, moedas antigas e bilhetes de banco recolhidos, caixas de selos do correio usados”. Tudo o fascinava. Por isso ele expande seu texto e vai aos detalhes: “o grampo de cabelo retorcido”, “o quadro rasgado”, “a otomana de estofó vazando o enchimento”, “o armário de portas empenadas”. Nada de heróis ou testemunhos de fatos notáveis, mas aos olhos de Gustavo Barroso tudo isso era curioso e fascinante. Cada coisa com sua marca, ou melhor, com as marcas do tempo: “Vale a pena perder algumas horas, ou ganhá-las, conforme a opinião, visitando essa instituição curiosíssima [...]. Dou minha palavra de que é um dos lugares mais interessantes da bela capital espanhola”.¹⁴

Mas como conciliar a sensibilidade que aí se mostra com a administração de um museu? O seu gosto pela poeira e pelo desgaste era evidente, mas

isso entrava em choque com o que se tornava senso comum no trabalho dos conservadores (que, no Brasil, passariam a ser chamados de museólogos). Como criador e diretor do Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso dava o tom de quase tudo: do acervo coletado ao acervo exibido. E, em 1932, seu comando passou a ser maior, com a abertura do “Curso de Museus”. Tornou-se criador e diretor do primeiro curso de museologia do país e seu mais destacado professor. O seu domínio, porém, não parou por aí. Na década seguinte, ele mesmo passaria a ser o autor do livro da sua disciplina: *Introdução à Técnica de Museus*, manual em dois volumes, cuja primeira edição foi de 1945, e cujo sucesso só seria contestado com as ondas da chamada “nova museologia”, em fins da década de 1970. Sobre a “pátina do tempo”, o manual estaria, então, em contraponto com o relato de viagem?

Gustavo Barroso defendeu que a conservação deveria, antes de tudo, ser preventiva: “toda higiene é preferível aos remédios”. Quanto à restauração, o manual acentuava os cuidados com o uso dos materiais da mesma época das peças a serem recuperadas e, inclusive, destaca que o ideal era “o emprego de ferramentas do passado”. Até aí, tudo em sintonia com a higiene antipoeira, mas na página seguinte ele começou a dar indícios de outra percepção, especificamente ao defender a preservação da pátina, que ele chama de “assinatura do tempo”: “Em certas peças, às vezes, no entanto, por exceção, se pode tornar o restauro invisível. Nas pinturas sobretudo”. O “restauro invisível”, entretanto, não é bem delimitado. E essa delimitação não era algo menor: desde o século XVIII vinha gerando acalorados debates, como se nota, por exemplo, a partir de uma observação que Goethe fez sobre a coleção de pinturas do seu pai, cujas escolhas quase sempre recaíam na compra de quadros novos. Não porque fossem necessariamente melhores, mas pelo seu repúdio ao “mau gosto” dos que valorizavam as obras, somente a partir de certo escurecimento provocado pelo tempo — “cor mais castanha e mais sombria”.¹⁵ Tudo indica que a restauração, segundo Gustavo Barroso, deveria preservar a “grosseria” que Goethe aprendeu, desde cedo, a identificar.

“Mas, em geral, naquilo que esteja fundamente impregnado do caráter duma época ou de várias épocas isso absolutamente não convém”. Isso significa que, tirando as pinturas, o tempo deve ser claramente exposto. A pátina é apagada, mas não totalmente, e as lacunas podem ser preenchidas com reposições, desde que sejam nitidamente explicitadas. Nada de imitar

o tempo. Nada de misturar o novo com o velho: "A restauração executada de modo a se tornar perceptível é um testemunho de profundo amor à peça restaurada, porquanto prova o cuidado pela sua conservação e solidez, o respeito à sua antiguidade, ao seu cunho artístico ou histórico".¹⁶

O afeto pelo passado convocava a preservação de certas manchas que se acumularam na superfície dos objetos. Inclusive as manchas de poeira? Sim e não. Não, porque ele mesmo esclarece, em seu manual, que "é preciso não confundir pátina com sujeira".¹⁷ Sim, porque o limite entre uma coisa e a outra depende, e muito, do valor que se dá às interferências ocorridas no período entre a criação da peça e a sua condição de monumento a ser restaurado. Até onde se deve limpar é uma questão que não pode ser separada da "confusão" por ele condenada.

Um problema prático: como e o que limpar, como e até onde insistir na limpeza? Na pedra ao ar livre, o sujo não era problema. No objeto recolhido ao muscu é que a questão tornava-se ambígua: estava em jogo a produtividade do tempo. O tempo se apropriava das coisas de um modo peculiar: através da sujeira. A assinatura do tempo se fazia com rasuras, em uma caligrafia borrada e milimetricamente aleatória (era difícil reproduzir o caminho do lodo ou das rachaduras). Ao tempo agradava a cobertura de dejetos: esses excrementos que vinham, não se sabe bem de onde. Assim como os animais marcam o território com os odores do corpo, o tempo se apossa das coisas, com invasões perenes e pacientes, injetando na matéria todo e qualquer tipo de sujeira. Objeto limpo era objeto com perda de tempo, ou pior, perda de aura, cujo poder o torna único, no meio dos outros. A força do tempo para se apropriar dos artefatos era proporcional ao desgaste e ao acúmulo das impurezas, que ia dando cores e estrias específicas. Pode-se dizer que, nesse sentido, o passado polui. Poluição que lhe faz ser "antigo".

Como destaca Michel Serres, a poluição permite a posse. A propriedade que o ser humano impõe sobre o mundo se dá pela poluição que o corpo pode derramar na superfície das coisas. A saliva ou o suor, por exemplo, afastam os estranhos do ninho e, exatamente por isso, estabelecem propriedades e definem proprietários. Os fluidos estabelecem posses e afastam invasores.¹⁸ A poluição constitutiva de qualquer vestígio o faz possuído pelo tempo. Tempo necessariamente linear. Se não fosse linear, o tempo do vestígio seria uma

poluição de outra natureza, incapaz de gerar períodos, a partir de marcos e divisórias entre passado e presente.

O vestígio é, então, uma dádiva do tempo. Mas o tempo que dá, também tira. É por isso que Gustavo Barroso alarmava, no final da década de 1920, que era urgente defender Ouro Preto dos “insultos do tempo”, e curar as “feridas do abandono”.¹⁹ Assim, a avaliação fundamentava-se em uma divisão do trabalho do tempo. De um lado, o tempo positivo que, na corrosão ou no acúmulo de poeira, acrescenta pátina e avarias aceitáveis. Do outro lado, o tempo negativo, que insulta e fere, que arranca pedaços e danifica. O limite entre uma coisa e outra não era preciso: dependia daquilo que Gustavo Barroso elegia como significativo — procedimento que, por exemplo, poderia classificar determinada ruína no âmbito da positividade.

Assim como ocorria no MHN, em Ouro Preto, Gustavo Barroso se viu obrigado a decidir sobre essa fronteira quando tomou para si a tarefa de coordenar alguns trabalhos de restauração. Lá, ele não aceitou as ruínas (como as aceitava e as apreciava em certos lugares da Europa). O método foi recompor imitando matérias e procedimentos de época, de modo a preservar o cheiro e as rugas da cidade. Ele explica que, diferente de muitos outros lugares, como Guimarães ou “Nurembégia”, havia lá uma memória peculiar: “Ouro Preto me atrai e me fascina, porque ali não é somente o passado que sinto, palpo e respiro, porém, o passado de minha terra, o passado de minha raça e o passado de minha língua”.²⁰

“Antes de pisar o solo sagrado daquela velha metrópole de Minas”, escreve, “sonhava com o prestígio de sua história e o mistério da sua lenda”. A restauração tinha que levar em conta esse sonho, realimentado pela presença da matéria, tanto a enegrecida pela estética do tempo, quando a destruída pelo tempo corrosivo. A recomposição não poderia decompor a caligrafia do passado, como aquela que ele viu no “Rosário”, observando, maravilhado, como o templo estava “enegrecido pelo mugre dos centenários”: “solene e mudo sob a bênção do luar e o lume trêmulo das estrelas”.²¹

“Nenhum desses grandes atores da revolução me deixou frio” – escreve Michelet ao se demorar em considerações sobre a sua pesquisa em arquivos raros e, mais que isso, “raramente visitados”. Ali, na superfície manuscrita, era preciso identificar as senhas que abriam as fronteiras que cercavam o passado. O método de trabalho acionava o olho, mas antes de tudo o dedo.

Para ser tocante, o documento precisava ser tocado. Era com o contato da pele que os papéis reagiam: “Eu jamais os tocava sem que certa coisa deles saísse, despertasse [...]”. Acabado era o pretérito, e não o vestígio: “[...] tudo isso não está tão morto quanto parece”. Mas, nessa transfiguração calculada e metódica, havia algo sem o qual o olho e o dedo não funcionariam bem – o nariz: “A poeira do tempo permanece. É bom respirá-la, ir e vir através desses papéis, desses dossiês, desses registros”.²²

Daí, o tempo. Ou melhor: aí o tempo. “A história é tempo” – adverte Michelet.²³ Se é tempo, não é possível confundir o passado com o presente. A alma que a poeira ajuda a se manifestar não é propriamente o passado. Pelo contrário, porque não se trata de transportar o passado para o presente, e sim, respirar vestígios, como parte de um árduo trabalho para dar ao arquivo algo que nenhum arquivo jamais terá: uma narrativa. Não há historiador sem arquivo, mas um arquivo não faz um historiador. O historiador se faz no estilo. Daí é que vem a legitimidade da história e não da abundância de documentos citados, ou da proliferação de notas explicativas: “O que dá autoridade ao relato é a sua sequência, sua coesão, mais do que a multidão das pequenas curiosidades bibliográficas”.²⁴ Ao ser narrada, a vida reaparece em sua peculiaridade – “[...] o próprio da ciência é *especificar* [...]”²⁵. Ressuscitar os mortos significa tirá-los da generalidade pelo poder da imagem discursiva. O pó seria, então, o complemento alimentar do historiador. Assim, o vestígio limpo perderia algo. Com a poeira, os vivos farejam melhor os mortos, e a própria morte.

A dúvida metódica da erudição foi assim acolhida pela dívida apaixonada dos românticos. Gustavo Barroso, nesse sentido, é herdeiro de Michelet. Assim como Michelet, Gustavo Barroso farejou, na pátina dos vestígios, um apelo narrativo. Sua dúvida obstinada pela identificação de acervos e acontecimentos do passado atrelava-se ao reconhecimento de um débito que ele chamava de saudade. Mas os seus livros e as suas ações no MHN não vinham para, simplesmente, pagar a dívida, e sim, para fazê-la perpétua, como uma espécie de falta que não deve ser preenchida, e sim, reverenciada. No final das contas, ele era um criador de faltas, tanto na ficção quanto na história: dava tempo aos mortos, na medida em que lhes dava força a partir da ausência sentida pelos vivos. Não é o caso, propriamente, de um apetite pelo passado. Não se trata, apenas, de condenar essa metáfora já tão desgastada pelo uso

recorrente. Para não fugir desses termos, pode-se dizer, aliás, que se trata de algo mais grave: ele se alimentava para ter mais fome.²⁶

Conservador, Gustavo Barroso era anticapitalista, na medida em que defendia um estado superior a qualquer tipo de autonomia das relações econômicas que tivessem algum vínculo com o “livre mercado”. Nacionalista, ele combatia os judeus.²⁷ E defendia índios e negros, como grupos portadores de culturas que dariam à colonização portuguesa, a possibilidade de nascimento de algo que, ao invés de ser apenas uma colônia de Portugal, seria um país novo, exatamente pelo desenvolvimento da diversidade própria e, portanto, autônoma. É por isso que ele defende, por exemplo, que a capoeira deveria ser uma atividade a ser ensinada em todas as escolas. Assim, seria reparado o mal que o poder policial fizera ao reprimi-la, tornando-a uma prática quase criminosa e, portanto, quase extinta no conjunto dos “costumes brasileiros”. Aprendida nas escolas, a capoeira seria, então, o “nosso judô, o judô brasileiro”.²⁸

Defesas em torno do passado? Sim, mas em certa medida. A rigor, posições diante do tempo, oscilantes entre dois polos que — na falta de termos mais apropriados — podem ser chamados de conservadorismo e modernismo. Seu apelo militante ia da conservação do “judô brasileiro” à mudança da língua, em confronto direto e prolongado contra os “conservadores” que apoiavam a “ortografia tradicional”. Sobre isso, ele chegou a lançar um livro, *A ortografia oficial*, argumentando que a renovação vinda pelo “acordo de 1931”, entre Brasil e Portugal, foi feita em nome da “simplicidade” aconselhável ao caráter dinâmico e vivo da linguagem escrita (por exemplo: o uso do “f” no lugar do “ph”).²⁹ A mesma “simplicidade”, ele a defendeu na feitura de um novo dicionário, que não poderia ter a erudição sem fim dos dicionários portugueses de outrora. Gerou-se, a respeito disso, um debate público em jornais, inclusive com a participação de Manuel Bandeira, que tomou o partido de Gustavo Barroso nessa ideia de um novo dicionário (embora tenha discordado de outros pontos, ligados à gestão da equipe que estudava sobre a questão no âmbito da Academia Brasileira de Letras).³⁰

O que quero dizer, em suma, é que seu apego ao passado português, além de incluir índios e negros, não eliminava seu apego ao presente (contra judeus ou a favor da nova ortografia) e ao futuro, que incluía tudo isso como projeto e projeção. Para o futuro, por exemplo, uma história mais narrativa e menos

explicativa, portanto, menos amarrada à citação exaustiva de documentos, que acabava tirando o prazer da leitura e comprometia o bom andamento do “culto da saudade”. Na escrita, o estilo. Só o estilo faria a pesquisa virar um texto de história. A defesa de uma nova história não se separava da posição favorável à economia ortográfica. Não é o caso, pelo menos aqui, de aprofundar uma reflexão sobre essa “novidade”, fundamentada na (re?) aproximação da história com a literatura (em suma, o que Gustavo Barroso queria era uma escrita fluente, para não enfadar o leitor e ser mais fiel ao passado, por meio de um procedimento não raro de se encontrar em aurores como Viriato Correia ou Monteiro Lobato, por exemplo). Interessa-me destacar a crítica a algo “antiquado”: a própria escrita. O Brasil havia mudado, o português brasileiro também. Daí seu empenho no debate sobre a urgência de dicionários que dessem conta das atualizações, pelas quais a dinâmica da língua vinha passando.

O cultor da saudade contra a “velha língua portuguesa” – isso, a princípio, seria contraditório, mas não o é. Trata-se de parte de um mesmo processo: a história moderna, em sua ânsia por selecionar o que fica e o que passa; o que é, o que era e o que deve ser. Ainda mais: o que poderia ter sido, o que já (ou ainda) é, o que jamais poderia ser, nem hoje, nem ontem. E assim por diante, em um jogo interminável de combinações entre os compartimentos do apartamento temporal onde se cultivava a história moderna. Não somente por um imperativo lógico é que a saudade só pode existir quando há mudança, ou quando se sente o ausente.

O presente, quando se modifica, afasta-se do passado, tornando-o o “outro”, do qual vem a necessidade de um novo registro da memória, operada agora no tempo tripartido e passível de intervenções subjetivas, cujas existências dependem da delimitação de “objetos” específicos. Ao propor tal interpretação, Michel de Certeau entende a escrita em sua prática. Sua perspectiva não está propriamente no aperfeiçoamento do trabalho conceitual, e sim, em uma ruptura com o conceito abstrato de história, tratando-a na qualidade de “operação”. A rigor, convém lembrar, ele trabalha a partir da diferenciação crescente entre passado e presente. O futuro fica subentendido, como projeto do presente para, cada vez mais, se afastar do passado; ou como um presente que vai virando passado, exatamente na ânsia de fazer o fermento da distância. Aí se encontra a temporalidade moderna,

que Koselleck chamaria de “temporalização da história”³¹, e que Ian Watt poderia ter chamado de “temporalização do romance”³². As escritas do romance romântico e da história no século XIX confluem em uma mesma percepção: a mudança. Se tudo muda, fica provado que absolutamente nada do mundo está fora do tempo.

Em termos usados por Michel de Certeau para caracterizar o regime de escrita da história moderna, os protocolos regiam-se por uma ausência radical, aquela que só a morte traria.³³ Diante do vazio fragmentado, cortante, pontiagudo: a escrita que junta pedaços, costura e cicatriza. O passado por escrito seria, então, essa lápide que identifica e faz a homenagem necessária e apaziguadora, para que haja mais espaço para os que já e ainda estão vivos. É claro que a influência da psicanálise nessa conclusão de De Certeau é nítida. Mas, vale ressaltar, a elaboração também se inspirou no romantismo de Michelet, em sua recorrente referência ao trabalho do historiador, como dever piedoso diante dos sepultados.

Cada lápide com a sua lapidação mais ou menos específica. As legendas e os inventários museológicos podem parecer os mais “objetivos”, já que “apenas identificam”. Tal aparência foi, inclusive, uma das pilastras do processo de disciplinamento da museologia. Tanto é que, em sua *Introdução a técnica de museus*, Gustavo Barroso se detém no assunto, detalhando-o de modo paciente e professoral. Em suma, a sua metodologia identifica quatro instâncias, cada uma com sua especificidade. Em primeiro lugar, não por ordem de importância: a *etiqueta*. Ela deve ser curta e objetiva, “somente com as indicações imprescindíveis”. Para ser ainda mais didático, o autor cita um exemplo: “para que por num retrato: RETRATO DE FUNALO DE TAL, QUADRO A ÓLEO DO PINTOR x? Bastará: FULANO DE TAL – DE X”. Em segundo lugar, o *catálogo descritivo*, trazendo a descrição topográfica, com gravuras, fotografias e desenhos: “é o tipo usual de catálogo que serve de guia dos visitantes”. Parecido com o *catálogo descritivo*, há o *catálogo comentado*, que é tomado aqui na qualidade de terceira instância. Trata-se, a rigor de um *catálogo descritivo* ampliado: “trará a maior soma possível de indicações sobre cada objeto, sua significação, fatos e personalidades que possa lembrar”. Por fim, o último caso: “quando o objeto der lugar a comentários muitos longos [...], esses trabalhos já não serão próprios a figurar em um Catálogo

Comentado e deverão ser publicados como teses, dissertações e comunicados nos Anais ou na Revista de que dispuser a instituição”.³⁴

Legendas e catálogos costumam se mostrar objetivos, em contraposição a uma suposta subjetividade da ficção. Se são dispositivos diferentes, com regras próprias, sobre isso não há dúvida. Mas, para além do protocolo peculiar, há um traço comum: a escrita diante do objeto. Em outros termos: a domesticação da palavra em face do mutismo dos objetos. Era isso, aliás, que estava em jogo na escrita romântica diante dos vestígios do passado.

E a escrita, nessa ânsia de conhecer, é o princípio e o fim da violação ocular. A escrita moderna, como bem destaca Michel de Certeau, investe-se da capacidade de “substituir a obscuridade do corpo vivido pelo enunciado de um ‘querer saber’ ou de um ‘querer dominar’ o corpo”. Assim, transforma “a tradição recebida em texto produzido”, constituindo “página em branco que ela mesma possa escrever”.³⁵

Na modernidade, o nome, esse ser tão venerado, passou a ter um poder nunca antes experimentado com tamanha intensidade: a possibilidade de o sujeito dominar o objeto, responsabilizando-se pela investigação que lhe dá sentido e forma, delimitando utilidades e potencialidades. Já que as palavras foram separadas das coisas, como conclui Foucault, o sujeito passou a se atribuir maior importância no saber, agora visto como construção e não mais como captação.³⁶ A letra, solta para nomear a partir do método de quem a usa, multiplicou-se em uma velocidade vertiginosa, gerando, inclusive, o autoquestionamento. Assim, as placas dos museus vão ser amadas e odiadas, desejadas e indesejáveis, dispensáveis e indispensáveis.

Gustavo Barroso atraía e afastava *fantasmas* – conceito que Michel de Certeau usa para caracterizar a memória sem nome, que tem a força de referências ancestrais, não cronológicas e sem imagens delimitadas, ou seja, referências (como um pedaço de telhado ou de um muro) que não foram nomeadas pelos inventários das políticas de patrimônio.³⁷ Se fosse possível dizer algo mais esquemático sobre isso, poder-se-ia fazer o seguinte resumo: para Gustavo Barroso, é aceitável o encontro de *fantasmas* em ruínas, mas nunca em museus (pelo menos à luz do dia [...]). Se no Museu Histórico Nacional quem mandava era ele, tal mando começava pela eliminação de dúvidas a respeito da identificação do acervo. E sobre isso ele não quis deixar dúvidas: tudo que estava exposto tinha dele o aval, a palavra final, ou melhor,

uma legenda, cuja origem era pesquisa sua ou, não sendo sua, tinha do seu punho o endosso. Só assim a peça ia às vitrines, pronta para ser apreciada, a partir do que foi possível reunir de informações.³⁸

O sujo e o limpo são indicadores de tempo. Por um lado, o vestígio do tempo que vai deixando restos e outras marcas. Por outro, a vertigem da ausência de indícios sobre a passagem do tempo:

Os narradores não imaginaram que a Bela Adormecida tivesse acordado coberta de uma espessa camada de poeira; também não pensaram nas temíveis teias de aranha que seus cabelos ruivos teriam rasgadas ao primeiro movimento. Contudo, tristes toalhas de poeira invadem sem cessar as habitações terrestres e as sujam uniformemente: é como se tratasse de dispor os sótãos e os quartos velhos para a entrada próxima das assombrações, dos fantasmas, das larvas que o odor carcomido pelos vermes da velha poeira substancia e embriaga.³⁹

O texto de Bataille trata do fragmento que (não) sobrevive: por menor que seja, pode ser o instante que o presente se revela ao passado. Mas como ter o passado sem essas partículas que provam que o tempo passou? Como dar dignidade à história sem essa densidade que só os restos e os acúmulos podem dar? Desse vislumbre poético é que Bataille chama a atenção do leitor para a relação entre narrativa e cultura material, ou melhor, sobre o problema das conexões entre os sinais do tempo na superfície da matéria e as imagens que articulam certos usos do passado.

Em uma escala mais ampliada, para além do “ser contra” ou “ser a favor” da poeira venerável, Eusébio de Sousa e seu mentor Gustavo Barroso compartilhavam a linguagem que tentava separar o antigo do novo, o passado do presente. A “Bela Adormecida” que eles imaginavam também estava limpa? Certamente sim, porque assim a narrativa permitia, ou melhor, autorizada e legitimava. Mas, por outro lado, havia sobreposições: a poeira em suas variadas formas dava conta do tempo. Se a palavra aspirava o pó da pátina, domesticando-a mais ou menos, ambos se viam capturados pelo mutismo dos objetos.

Se a escrita da história moderna abraçou o princípio aristotélico do primado ocular, como via de delimitação mais segura do saber, será o caso, então, de repensar a participação de outros sentidos nos usos do passado.

Dáí poder-se-á pensar nessa tradição escriturária da qual Gustavo Barroso fez parte, e a partir da qual, ele tentou se destacar, tornando-se vencido, em certo sentido, por outras propostas de “domesticação do passado”. Nesse sentido é que, na sua pele, o sujo do tempo e da limpeza da eternidade formam uma espécie de dialética sem síntese, cuja imagem pode ser vislumbrada em uma cena de Lewis Carroll:

‘Está vendo *aquilo*?’ perguntou, numa voz embargada pela emoção, e seus olhos ficaram grandes e amarelos de repente, enquanto apontava um dedo trêmulo para uma coisinha branca caída sob a árvore.

‘É só um chocalho’, disse Alice, após cuidadoso exame da coisinha branca. ‘E não está na ponta do rabo de nenhuma *cascavel*, sabe?’ deu-se pressa em acrescentar, achando que ele estava apavorado. ‘Só um chocalho velho... bem velho e quebrado.’

‘Sabia eu era!’ exclamou Tweedledum, começando a bater o pé furiosamente para todos os lados e a puxar o cabelo. ‘Está estragado, é claro!’ Aqui olhos para Tweedledec, que imediatamente se sentou no chão e tentou se esconder debaixo do guarda-chuva.

Alice pousou a mão no seu braço e disse em tom apaziguador: ‘Não precisa ficar tão zangado por causa de um chocalho velho’.

‘Mas não é velho!’ gritou Tweedledum, mais furioso que nunca. ‘É *novo*, estou lhe dizendo... comprei-o ontem... meu lindo **CHOCALHO NOVO**’ e se elevou num verdadeiro guincho.⁴⁰

A cicatriz, assim como a ruga ou a ruína, convoca testemunhos. Tanto a cicatriz quanto a ruga se assemelham à ruína, na medida em que dão conta de tempos ausentes. São palavras que, a rigor, não possuem a independência do substantivo, como casa, árvore ou lâmpada. Ou melhor, são termos igualmente dependentes de referências que lhes são exteriores: rugas e cicatrizes aonde, de quem? Ruínas de quê (ou de quem?). São, enfim, termos temporais; referem-se a algo que, ocorrido no tempo, foi capaz de vencê-lo, ou pelo menos enfrentá-lo, deixando algum vestígio e provocando relações entre o passado e o presente, como bem ressalta Koselleck:

Quem busca encontrar o cotidiano do tempo histórico deve contemplar as rugas no rosto de um homem, ou então as cicatrizes nas quais se delineiam as marcas de um destino já vivido. Ou ainda, deve evocar na memória a presença, lado a lado, de prédios em ruínas e construções recentes, vislumbrando assim a notável transformação de estilo que empresta uma profunda dimensão temporal a uma simples fileira de casas.⁴¹

O tempo, então, é criador e criatura da matéria, deixando marcas que podem ser tomadas como indícios. Ao citá-los logo no prefácio, Koselleck introduz o tema geral do seu livro *Futuro Passado*, que de certo modo pode ser definido como a temporalização do mundo moderno. Será no tempo moderno que o presente vai se apartar do passado, tornando-o distante, mas constitutivo de tudo quanto há, juntamente com o seu futuro. O *ser* permanente perde sua perenidade para se tornar um *sendo* polissêmico, vulnerável a movimentos classificados como progresso ou atraso, antigo ou moderno, passado ou presente, acelerado ou lento.

Se o tempo vai se dando a ler por meio de marcas e a partir de códigos de leituras historicamente situados, isso significa que qualquer pergunta sobre a existência das temporalidades deve ser circunscrita, ou melhor, delimitada. Aqui, o limite estabelecido foi a escrita de Gustavo Barroso: examiná-la no intuito de identificar e problematizar o modo pelo qual o tempo dos objetos ganhou formato e formalidades.

Se o passado não é simplesmente um dado a ser resgatado, emerge o desafio de se pensar a historicidade do próprio ato de acreditar que certas coisas aconteceram e que esses acontecimentos esclarecem o que está acontecendo. Além disso, ou juntamente com isso, passa a interessar a interpretação historicamente fundamentada sobre a criação da (ou a falta de) memória, na medida em que vai se formatando a noção de passado, presente e futuro, dimensões constitutivas do tempo que, nos jogos da modernidade racionalista ou romântica, passam a existir de determinada maneira, com delimitações que tanto servem para juntar como para separar.

O intuito foi, portanto, fazer uma abordagem historiográfica, que pode ser delimitada a partir de um estudo que “interroga-se de maneira sistemática sobre as diferentes formas e maneiras de transformar-se o passado nesse objeto de investigação, materializado num conjunto de textos dados à leitura de uma coletividade”.⁴²

NOTAS

1. BARROSO, Gustavo. Culto da saudade. In: *Ideias e palavras*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro e Maurillo, 1917, p. 33-36. (Primeira edição: Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1912).
2. BARROSO, Gustavo. Relatório dirigido ao Exmo. Sr. Presidente Antônio Carlos. Rio de Janeiro, 1º de novembro de 1928. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, volume V, 1944, p. 30.
3. *Ibid.*, p. 30.
4. *Ibid.*, p. 30.
5. LIMA, Abdias. *Falam os intelectuais do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Oficial, 1946, p. 137.
6. BARROSO, Gustavo. Relíquias Brasileiras: os paramentos do padre Feijó. *Revista Fon-fon*, 12/04/1930. Agradeço a historiadora Aline Montenegro que, generosamente, localizou esse documento no Arquivo do Museu Histórico Nacional.
7. BARROSO, Gustavo. *Seca e Meca e olivais de Santarém*. São Paulo, Presença, 1946, p. 16-17.
8. BARROSO, Gustavo. *Quinas e Castelos*. São Paulo: Companhia Editora Panorama, s/d, p. 49-50.
9. CORBIN, Alain. *Saberes e odores: o olfato e o imaginário social nos séculos dezoito e dezenove*. São Paulo Companhia das Letras, 1987, p. 170.
10. CAMARGO, Luís Soares de. *Viver e morrer em São Paulo: a vida, as doenças e a morte na cidade do século XIX*. Tese de Doutorado, PUC-SP, São Paulo, 2007, p. 214.
11. FORTY, Adrian. *Objeto de desejo – design e sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 242.
12. CAMPORESI, Piero. *Hedonismo e exotismo: a arte de viver na época das Luzes*. São Paulo: Editora da UNESP, 1996, p. 81.
13. *Ibid.*, p. 181.
14. BARROSO, Gustavo. *Quintas e Castelos...*, Op. cit., p. 228.
15. GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Memórias: poesia e verdade*. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 23. Também estava em jogo a identificação do que é "autêntico" e o debate sobre a maneira adequada para preservar e restaurar. Sobre isso ver: BEZERRA, Rafael Zamorano. Objetividade história, autenticidade e restauração dos monumentos históricos: algumas considerações. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; RAMOS, Francisco Régis Lopes (Org.). *Futuro do Pretérito: escrita da história e história do museu*. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar, 2010.
16. BARROSO, Gustavo. *Introdução à técnica de museus*. Segunda Edição. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1951, p. 87.
17. *Ibid.*, p. 89.
18. SERRES, Michel. *O mal limpo: poluir para se apropriar?* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011, p. 9-50.
19. BARROSO, Gustavo. A cidade sagrada (Correio da Manhã, 03/11/1928). In: Documentário da ação do Museu Histórico nacional na Defesa do Patrimônio Tradicional do Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. V, 1944, p. 13.
20. *Ibid.*, p. 12.
21. *Ibid.*, p. 10. Como bem ressaltou José Neves, "os modernistas gostavam da inovação e queriam integrá-la ao passado. Barroso queria manter o passado velho. Não queria retirar a pátina do tempo, mas abrilhantá-la". BITTENCOURT, José Neves. Ouro Preto, nossa Roma. Antiquários e tradições

- numa trajetória de preservação. *Oficina da Inconfidência*: revista de trabalho. Ouro Preto, ano 5, n. 4, dez. 2007. p. 123-138.
22. MICHELET, Jules. *História da Revolução Francesa*: da queda da Bastilha à festa da Federação. São Paulo: Companhia das Letras; Círculo do Livro, 1999, p. 31.
23. *Ibid.*, p.191.
24. *Ibid.*, p. 30.
25. *Ibid.*, p. 292.
26. "Livre da imposição exterior da prova documentária, a ficção não está internamente amarrada pelas obrigações para com o quase passado, que é um outro nome da *imposição do verossímil*? Livre de..., o artista ainda tem de se tornar livre para... Se assim não fosse, como explicar as angústias e sofrimentos da criação artística? O quase passado da voz narrativa não exerce sobre a criação romanesca uma coerção interna tanto mais imperiosa quanto menos se confunde com a coerção externa do fato documentário? E a dura lei da criação, que é a de "reproduzir" da forma mais perfeita possível a visão de mundo que anima a voz narrativa, não simula, até a indistinação, a *dívida* da história para com os homens de antigamente, para com os mortos? Dívida por dívida, qual, a do historiador ou a do romancista, é a mais impagável?". RICŒUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Volume III. São Paulo: Martins Fontes, p. 327.
27. Em 1935, Gustavo Barroso assim se posiciona: "A questão judaica não é, como pensa muita gente e como muitos judeus se esforçam por espalhar, uma questão religiosa ou racial. É uma questão política. Ninguém combate o judeu porque ele seja da raça semita nem porque sege a religião de Moisés. Mas sim porque ele age politicamente dentro das nações, no sentido dum plano preconcebido e levado por diante através dos tempos". BARROSO, Gustavo. *O que o integralista deve saber*, 1935, p. 119 (*Apud* MAIO, Marcos Chor. *Nem Rotschild nem Trotsky: o pensamento anti-semita de Gustavo Barroso*. Rio de Janeiro, 1991, p. 92).
28. BARROSO, Gustavo. A capoeiragem no Rio de Janeiro. Revista *O Cruzeiro*, 3 de dezembro de 1955. p. 69.
29. BARROSO, Gustavo. *A ortografia oficial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira Editora, 1931. p. 25.
30. BANDEIRA, Manuel. *Crônicas Inéditas I: 1929-1931*. Organização, posfácio e notas: Júlio Castanon Guimarães. São Paulo: Cosac Nally, 2008. p. 125.
31. KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC/RIO, 2006. p. 293.
32. WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 23.
33. DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. p. 17.
34. BARROSO, Gustavo. *Introdução à técnica de museus...*, *Op. cit.*, p. 72.
35. "A historiografia tende a provar que o lugar onde ela se produz é capaz de compreender o passado: estranho procedimento, que apresenta a morte, corte sempre repetido no discurso, e que nega a perda, fingindo no presente o privilégio de recapitular o passado num saber. Trabalho da morte e trabalho contra a morte." DE CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. p. 17.
36. FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 49.

37. Michel de Certeau reconhece que a restauração de certas áreas urbanas deixa a cidade com mais profundidade temporal, quer dizer, mais polifônica, na medida em que põe em evidência o caleidoscópio das idades diferentes. O que ele não gosta é da domesticação patrimonial, algo difícil de evitar nos empreendimentos de restauração. É que a restauração transforma os fantasmas urbanos em explicações urbanas, retirando a selvageria do antigo, fazendo sangrar a seiva dos recantos desgastados, porém, não degradados. Mudos, sem escrita, sem inventários nem classificação. "Apenas estão ali, como testemunha de estranhos: estranha antiguidade enrugando a cidade que cresce e alisa seu espaço". Apenas isso, somente isso é quase tudo para que essas entidades de outros tempos não sejam expulsas da correria urbana. Na "proa aguda de uma casa de esquina", ou na "elegância de um poço na sombra de um pátio remolento". São em lugares assim que habitam os fantasmas da cidade: "eles têm uma função que consiste em abrir uma profundidade no presente [...]". É que os fantasmas são ágrafos: "eles são testemunhas de uma história que, ao contrário daquelas dos museus ou dos livros, já não tem mais linguagem". DE CERTEAU, Michel; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A Invenção do Cotidiano: 2. Morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 192.
38. MAGALHÃES, Aline Montenegro. *Culto da Saudade na Casa do Brasil*. Gustavo Barroso e o Museu Histórico Nacional. (1922-1959). Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006. p. 89-90.
39. BATAILLE, Georges. Poussière. In: _____ *Oeuvres complètes*. v. I Paris: Gallimard, 1970, p. 1971. Apud. ANTELO, Raul. "Limiares do singular-plural". In: OTTE, Georg (org.) *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 130.
40. CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das maravilhas; Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p. 215.
41. KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado...*, Op. cit., p. 15.
42. GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. A disputa pelo passado na cultura histórica oitocentista no Brasil. In: Carvalho, José Murilo de. *Nação e Cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 97.

Sleeping Beauty enigma: the marks of time on the museology of Gustavo Barroso (1922-1959)

Francisco Regis Lopes Ramos*

Received on: 02/01/2014

Accepted on: 18/03/2014

Abstract

By composing relationships between time, narrative, and material culture, the article examines the uses of the past in Gustavo Barroso's writings. It is an approach on history writing from the theories of Michel de Certeau and Reinhart Koselleck, focusing on the time perceived in objects as a way to create connections between past, present, and future. Therefore, strategies on lecture of time which Gustavo Barroso put into practice at the National Historical Museum are discussed.

Keywords

Material culture. Time. Narrative. Museum.

The "cult of nostalgia", despite several resemblances with the religious field, starting with the idea of worship, should not be confused with the veneration of sacred rites. The "cult" preached by Gustavo Barroso has its peculiarity: it is less worship and more cultivate.¹ On his report on Ouro Preto for the government of Minas, Gustavo Barroso makes clear the difference between the religious life of Catholics and the profane life of historical objects. The point is that the objects of worship of the Catholic Church also needed to be objects of worship of history. Only as a sacred attribute the historical object was in danger of being breached: "What I saw being done at Carmo is a crime and it shows that one should not trust the Sisterhoods with the assignment of restoring of the temples, but hand it to those who understand the matter".²

Gustavo Barroso learned that a new floor had been placed, in shiny floor with two-color tacos. The original floor was removed because it had some rotten parts. So far, so good, because the error could be fixed with the replacement of old boards of brauna shaped like square graves, with the respective numbers of old gravestones, as was the custom until the mid-nineteenth century. The wood which was broken would be replaced by a new one, as long as it was made of brauna and followed the original design. The unfortunate is that the idea regarded to solve the problem was sawing the old colonial tablets into narrow strips – an issue to Gustavo Barroso and not to the devotees, showing that the worship was not the same: "Well, if the graves tablet is characteristic of the time when the church was built and represents the use of the sacred burials, as they called, that is, inside the temple. It is a crime to touch that". A concrete base could even be made to better hold the boards "with its significant numbers". No one would see it and "the aspect would remain traditional".³

* Doctorate in History. Professor at the Federal University of Ceará.

Conclusive and preoccupied, Gustavo Barroso highlights that the government should not spend money on the work of amateurs. But, even without public support, the heritage would remain at risk. That's why he did not lose the opportunity to exercise the irony: "Moreover, Our Lady of Carmo Church urgently needs other repairs besides the floor, although it is the best preserved of Ouro Preto for having some policies income. But the sisterhood likes a bit of luxury". At São Francisco de Assis Church, the mistake was another, but equally unfortunate. The doors, which should be waxed, or even lacquered, were painted. "It is a crime" – Gustavo Barroso shoots once more.⁴

The first director of Ceará Museum, Eusébio de Sousa, highlighted, during an interview, that his taste for the past mingled with the pleasure of manipulating "old papers eaten away by moth": "[...] a souvenir and some nostalgia invade our soul when we review old-fashioned things". Next, he highlighted his own nose, pointing out that, in the archives, "the dust is smoother, softer than the everyday dust". He emphasized, with enthusiasm and conviction, that old dust is "reminiscent", it exhales something "serious and solemn".⁵

In 1930, Gustavo Barroso published a text at *For-For* magazine, telling that an old city in Minas Gerais was "proud to have in the large drawers of its cathedral the liturgical vestments with which Father Antônio Diogo Feijó, the maximum Regency figure, celebrated the holy sacrifice of the Mass". Scarf, chasuble and embroidered silk handles were preserved by canon Hugo Bessane de Araújo, "who is also a historian", highlights Gustavo Barroso. On the third paragraph, the reader gets to know the main reason for the article: "Recently, writer Gastão Penalva, passionate about our past things, has been to that town and has appreciated these historical pieces, bringing photographs of them that illustrate this page and that he offered to the board of the museum". Along with a letter, giving news of the promisor's emotion, whose apex is thus described: "I held it, I touched its venerable folds, evaluated the gold and purple, I sipped its very fine dust of nearly a century, and in a vague invocation of the past I saw Father Feijó [...]".⁶

Eusébio de Sousa and Gustavo Barroso were in a somewhat insoluble ambiguity: intolerant of the dust of the present (which represented the threat of progress) and reverent to the dust of the past (which beautified the monuments):

My eyes run throughout the bluish. The Tagus bathed in sunlight and covered by translucent canopy of the sky; they extend by the Lower City, they go up to the top of Saint

George's Castle; they stop for a moment on the green enamel of Serra do Monsanto; they finally stop in the clear lacy silhouette of Belem Tower, before which slowly passes the ship.

I do not restrain an impatient movement of disgust. Behind the Manueline figure of the tower, rise the horrendous chimneys of a gasometer. I mutter through my teeth:

— Why would they consent to the lack of taste of an industrial era to build so ugly and dirty brick obelisks there?

And I answer to myself:

We do not live of idealistic dreams anymore, but unfortunately of rough and useful realities. The Tower is no longer necessary and the factory is. When from the tidal ports and docks of Ribeira das Naus left for the long and reckless sea adventures the thirteen ships of Pedro Álvares Cabral, from the roof of that Tower the Court watched, dressed in mourning, the defiler of sails, while the bells of the city tolled for the dead. Because, back then, of the troops that left not even half of logs and people returned. Nowadays everything has changed, no one mourns the ships demanding the seas. The time of the Tower died and it is in the horrible factory chimneys and gasometers we have the misfortune of living.⁷

The comment is in the book *Seca e Meca e Olivais de Santarém*. In the preceding one, *Quinas e Castelos*, the description of Belem Tower does not occur in contrast to the chimneys, but the olfactory sensitivity is structured more intensely than the observational work. On the "cabins", Gustavo Barroso states that, besides being part of an "architectural symphony", they are "carved in stone tanned by the breath of centuries", and "resemble ancient vases of perfumed ointments". The masters that brought from Morocco the inspiration for their ornamental motifs and gave the harmony that exceeded the centuries are "consonants to the old language", *masters of living stones*, in contrast to "today's architects", who "are masters of dead stones".⁸

It was in the second half of the nineteenth century that the dust began to appear as a danger to health, from new findings of the doctors on the origin and spread of diseases. Not that, before, dust was pleasant, but it lacked the dangerous aspect that it comes to have with the development of theories, on the ways in which the ills may be carried through the air. In the early nineteenth century, the dust did not enter the "list of concerns".⁹ This does not mean that dust would go unnoticed. The

accumulation and transit of dust were irritating and unpleasant, but it was believed that the trouble did not go against health and, therefore, should be condoned. It was from certain configurations of medical knowledge that the dust started to accumulate worries, "represented as bearer and carrier of a number of diseases".¹⁰

New needs, new inventions. All in line with the proliferation of objects that characterized the capitalist growth itself. And the 20th century was not tired of inventing cleaning formulas and ways. The manufacture of portable vacuum cleaners, as from 1905, was related to the fear of diseases, but also, with the new associations between dirty and ugly. Being clean became condition of aesthetic quality. The advertisements of hygiene products and machines became so popular that "trade reached more success than hygienists themselves ever had in promoting higher standards of cleanliness". The movement that encouraged the sale of vacuum cleaners and washing machines articulated with the production of a more disturbed and vigilant skin: "neglect of cleanliness as something more visible and inexcusable".¹¹

Thus, there are other forces that also contributed to the stigma surrounding dust and the smell that comes out of it. In addition to the link between beauty, hygiene, and health, there are other power relations located in the very constitution of social divisions, from the eighteenth century. Referring to the composite sensitivities in the eighteenth century Europe, Camporesi gets to indicate the existence of a "new nose", which starts to repel with disdain certain flavors appreciated in the Renaissance and the Baroque. "More stinging" perfumes, before approved, fall into the category of unpleasant and rude. Smell is summoned by the "aristocratic snobbery" in its taxonomy to define distinctions and boundaries: "the limits between social environments increasingly tend more and more clearly to undergo a rigorous olfactory border".¹² A contemporary observer, participant of this "refinement" that operated in sensitivities, speculated that the Italian palaces could not keep up with the Parisian advances: "And what about those little libraries so well located and arranged in golden varnished shelves, which, going from corner to corner, protected by ribbon curtains, facilitate the vision of the books and preserve us from the dust?".¹³

"All big cities", writes Gustavo Barroso, "have a place where they go to have ultimately old things, generally considered worthless, but that still feeds a lot of people". In other words: "all that seems to have no more utility, but actually has and allows a miserable trade, from which countless people live and on which often enrich". Dusty and unordered objects available to the maelstrom look and touch of hands. Inevitably marked by the patina of time, and almost always with some miss-

ing or broken part. Furniture, tools, books, "frameless canvases and frames without canvases", suitcases, pots, dishes, casseroles, nails, screws, taps, bags, cases, toys. A real world apart, whose inventory seemed impossible. Impossibility that certainly made the collection even more fascinating: "Cotton or silk rags, embroidery, lace, trimmings, old uniforms and decorations, old coins and bank notes collected, used mail stamps boxes". Everything fascinated him. For this reason he expands his text and starts detailing it: "the twisted hair clip", "the torn frame", "the padded Ottoman leaking out its filling", "the closet with warped doors". No heroes or testimonies of remarkable facts, but in the eyes of Gustavo Barroso all this was curious and fascinating. Every single thing with its mark, or rather, with the marks of time: "It is worth losing a few hours, or win them, according to one's opinion, visiting this very curious institution [...]. I give my word that it is one of the most interesting places of the beautiful Spanish capital".¹⁴

But how to reconcile the sensitivity shown here with the administration of a museum? His taste for dust and for the wear was evident, but it clashed with what became common sense in the work of the conservatives (who, in Brazil, would then be called curators). As the creator and director of the National History Museum, Gustavo Barroso set the tone of almost everything: from the collected to the displayed collection. And, in 1932, his command became higher, with the opening of the "Museums Course". He became creator and director first course of museology of the country and its most prominent teacher. His dominion, however, did not stop there. In the following decade, he would become the author of the book of his subject: *Introdução a técnica de museus (Introduction to Museums Technique)*, manual in two volumes, whose first edition was in 1945, and whose success would only be objected to the waves of the "new museology", in the late 1970s. About the "time patina", would the manual then be in contrast with the travel report?

Gustavo Barroso defended that preservation should, before anything, be preventive: "all hygiene is preferable to medicine". As for the restoration, the manual emphasized the care with the use of materials from the same period of the pieces to be recovered and even points out that the ideal was "the use of tools of the past". So far, all in line with the anti-dust hygiene, but on the next page he started giving evidence of another perception, specifically at defending the preservation of patina, which he calls "time signature": "In certain pieces sometimes, however, by exception, the restoration could become invisible. Especially in paintings". The "invisible restoration", however, is not well-defined. And such a definition was not something

smaller: since the eighteenth century it has produced heated debates, as may be seen, for example, on an observation by Goethe on his father's collection of paintings, whose choices often fell back on buying new frames. Not because they were better, but by his rejection of the "bad taste" of those who valued the works, only after a certain darkening caused by time — "a more brown and darker color".¹⁵ Everything indicates that the restoration, according to Gustavo Barroso, should preserve the "roughness" that Goethe had learned, early, to identify.

"But, in general, on what is deeply impregnated with the character of a time or several times this is not appropriate, absolutely". This means that, except for paintings, time should be made clear. Patina is erased, but not totally, and gaps can be filled with replacements, provided they are clearly explicit. No imitating time. No mixing new and old: "The restoration carried out in order to become perceptible is a deep love testimony to the restored piece, since it proof care for its maintenance and strength, respect for its antiquity, to its artistic or historical nature".¹⁶

The affection for the past summoned the preservation of certain stains that have accumulated on the surface of objects. Including dust stains? Yes and no. No, because he himself explains in his manual, that "we must not confuse patina with dirt".¹⁷ Yes, because the limit between one and the other depends, and a lot, on the value that is given to interference in the period between the creation of the piece and its monument to be restored status. How far it should be cleaned is an issue that cannot be separated from the "confusion" by him condemned.

A practical problem: how and what to clean, how and how far insist on the cleaning? In outdoor stone, dirty was no problem. On the object taken to the museum is that the issue became ambiguous: time productivity was at stake. Time took ownership of things in a peculiar way: through the dirt. The time signature was made with erasures in a blurred and millimetrically random calligraphy (it was difficult to reproduce the path of mud or cracks). Time was pleased with waste coverage: these excrements coming, not being clear from where. Like animals mark territory with body odors, time takes ownership of things, with perennial and patient invasions, injecting in the whole matter and any kind of dirt. A clean object was an object with time loss, or worse, aura loss, whose power makes it unique, among others. The force of time to take ownership of the artifacts was proportional to wear and accumulation of impurities, which would give it specific colors and striations. One may say that, in this sense, the past pollutes. Pollution that causes it to be "old".

As highlighted by Michel Serres, pollution allows ownership. The property that the human being imposed on the world is by pollution that the body can pour on the surface of things. The saliva or sweat, for example, deviates strangers from the nest and precisely for this reason, establishes properties and defines owners. Fluids set ownerships and deviate invaders.¹⁸ The constituent pollution of any trace does it possessed by time. A necessarily linear time. If it was not linear, the trace of the time would be a pollution of any other nature, unable to generate periods, from landmarks and divisions between past and present.

Trace is, therefore, a gift from time. But time that gives also takes. That is why Gustavo Barroso warned at the end of the 1920s that it was urgent to defend Ouro Preto from the "insults of time" and to heal the "wounds of abandonment".¹⁹ Thus, the assessment grounded in a division of the time work. On the one hand, the positive time that, in corrosion or dust accumulation, adds patina and acceptable damage. On the other, the negative time, which insults and harms, which tears off pieces and damages. The limit between one and the other was not precise: it depended on what Gustavo Barroso elected as significant – procedure that, for instance, could classify a ruin in the context of positivity.

Such as occurred in the National History Museum, Gustavo Barroso was forced to decide on this boundary when he took upon himself the task of coordinating some restoration work. There, he did not accept the ruins (as he accepted and appreciated them on corn places in Europe). The method was to rebuild by imitating materials and time procedures, in order to preserve the city smell and wrinkles. He explains that, unlike several other places, as Guimarães or "Nuremberg", there was a peculiar memory: "Ouro Preto attracts and fascinates me, because there is not only the past I feel, palpate and breathe, but it is also the past of my land, the past of my race, and the past of my language".²⁰

"Before stepping the sacred soil of that old city of Minas", he writes, "I dreamed of the prestige of its history and the mystery of its legend". Restoration had to take this dream into account, re-fed by the presence of matter, both the darkened by the aesthetics of time and the destroyed by the corrosive time. The recovery could not break down the calligraphy of the past as the one he saw in the "Rosário", watching, amazed, how the temple was "darkened by the grime of centenaries": "solemn and silent under the blessing of the moon and the trembling flame of the stars".²¹

"None of these great actors of the revolution left me cold" – writes Michelet to linger in considerations on his research in rare and, more than that, "rarely visited"

files. There, in the handwritten surface, it was necessary to identify the passwords that opened the borders surrounding the past. The work method activated the eye, but first of all the finger. To be moving, the document needed to be touched. It was with skin contact that the papers reacted: "I never touched them without certain thing came out from them, awakened [...]". Finished was the past, and not the trace: "[...] all of it is not as dead as it seems". But, in this calculated and methodical transfiguration, there was something without which the eye and the finger would not work well – the nose: "the dust of time remains. It is good to breathe it, to come and go through papers, those files, and those records".²²

Then, time. Or better: there, time. "History is time" – warns Michelet.²³ If it is time, it is not possible to mix past and present. The soul that the dust helps manifesting is not past per se. on the contrary, because this is not about moving the past to the present, but to breathe traces, as part of a hard work to give to the file something no other file will ever have: a narrative. There is no historian without file, but a file does not make a historian. Historian is made through style. Hence comes the legitimacy of history and not the abundance of documents cited, or the proliferation of explanatory notes: "What gives authority to the report is its sequence, its cohesion, more than the crowd of little bibliographical curiosities".²⁴ When narrated, life reappears in its peculiarity – "[...] the very science is to *specify* [...]".²⁵ Raise the dead means take them out of the generality by the power of discursive image. Dust would then be the food supplement of the historian. This, the clean trace would lose something. With the dust, the living better smell the dead, and death itself.

The methodical doubt of learning was well received by the passionate debt of romantics. Gustavo Barroso, in this sense, is a Michelet heir. As Michelet, Gustavo Barroso sensed, in the patina of traces, a narrative appeal. His obstinate doubt for the identification of collections and events of the past mingled with the acknowledgment of a debt which he called nostalgia. But his books and his actions in the National History Museum were not only to pay a debt, but to make it everlasting, as some kind of longing that should not be filled, but honored. After all, he was a creator of faults, both in fiction and in history: he gave time to the dead, to the extent that gave them strength from the absence felt by the living. This is not the case, properly, of an appetite for the past. This is not only about condemning this metaphor already so worn out by recurrent use. Not to escape these terms, it can be said, moreover, that it is something more serious: he fed to starve more.²⁶

Conservative, Gustavo Barroso was anti-capitalist, to the extent that he defended a higher state to any kind of autonomy of economic relations that had some connection with the "free market". Nationalist, he fought the Jews.²⁷ And he defended Indians and Black people as groups with the cultures that would give the Portuguese colonization, the possibility of the birth of something, rather than just a colony of Portugal, but of a new country, exactly through the development of a self-diversity and, therefore, an autonomous one. That is the reason why he defends, for instance, that "capoeira" should be an activity taught in all schools. This way, would be repaired the harm that the police force had caused by suppressing it, turning it into an almost criminal practice and, therefore, almost extinct in the set of "Brazilian habits". Learned in school, "capoeira" would then be "our judo, the Brazilian judo".²⁸

Defenses around the past? Yes, but to some extent. In fact, positions about time, oscillating between two poles that – in the lack of more appropriate terms – may be called conservatism and modernism. His activist appeal would go from the preservation of the "Brazilian judo" to the change in the language, in direct and prolonged confrontation against the "conservatives" that defended the "traditional spelling". On this, he even wrote a book, *A ortografia oficial (The official spelling)*, arguing that the renovation coming from the "1931 Agreement" between Brazil and Portugal, was made on behalf of "simplicity" advisable to the dynamic and alive nature of the written language (e.g. the use of the "f" instead of "ph").²⁹ The same "simplicity", he defended it in making a new dictionary that could not have the endless learning of former Portuguese dictionaries. On this matter, a public debate was generated in newspapers, including the participation of Manuel Bandeira, who defended Gustavo Barroso on this idea of a new dictionary (although disagreeing on other points connected to the management of the team studying the matter within the Brazilian Academy of Letters).³⁰

What I mean is, summarizing, that his attachment to Portuguese past, besides including Indians and Black people, did not eliminate his attachment to the present (against Jews or in favor of the new spelling), and to the future, which included all of it as project and projection. To the future, for instance, a more narrative and less complicated history, less tied to exhaustive summons of documents, that ended up taking the pleasure of reading and endangered the smooth running of the "cult of nostalgia". In writing, the style. Only the style would make the research turn into a history text. The defense of a new history was not separated from the favorable position of economic spelling. It is not the case, at least here, of deepening reflec-

tion on this "newness", based on the (re?)approximation of history with literature (in short, what Gustavo Barroso wanted was a fluent writing, in order not to bore the reader and to be more faithful to the past, by a procedure not uncommon to find in authors such as Viriato Correia or Monteiro Lobato, for example). I am interested in highlighting the criticism to something "old fashioned": the actual writing. Brazil had changed, and so did the Brazilian Portuguese. Hence his commitment to the debate on the urgency of dictionaries that could handle the updates through which the dynamics of language had been going.

The cultivator of nostalgia against the "old Portuguese" – this, at first, should be a contradiction, but is not. It's about the same process: modern history, in its eagerness to select what stays and what goes; what is, what was, and what must be. Even more: what could have been, what already (or still) is, what could never be, nor today nor yesterday. And so on, in an endless game of combinations between the compartments of the temporal apartment that cultivates modern history. Not only by a logical imperative is that nostalgia can only exist when there is change, or when you feel the absent.

The present, when modified, departs from the past, turning it into the "other", from which comes the need for a new record memory, now operated in the tripartite time and liable to subjective interventions, whose existences depend on the delimitation of specific "objects". When proposing such an interpretation, Michel de Certeau understands writing in its practice. His perspective is not so much in improving the conceptual work, but in a break with the abstract concept of history, treating it as an "operation". Strictly speaking, we should remember that he works from the growing differentiation between past and present. The future is understood as present design for, more and more, move away from the past; or as a present that turns into past, exactly on the urge to increase the distance. There is modern temporality, which Koselleck would call "temporalization of history",³¹ and that Ian Watt could have called "temporalization of romance".³² The writings of romantic romance and history in the nineteenth century converge in the same perception: the change. If everything changes, it is proven that absolutely nothing in the world is out of time.

In terms used by Michel de Certeau to characterize the writing system in modern history, protocols were governed by a radical absence, one that only death would bring.³³ Before the fragmented, sharp, pointed void: The past in writing would then be this tombstone that identifies and makes the necessary and soothing honor, so there is more room for those who are already and still alive. Of course, the influence

of psychoanalysis in De Certeau's conclusion is clear. But it is worth to highlight that the creation was also inspired by Michelet's romanticism, in his repeated reference to the work of the historian, as merciful duty before the buried ones.

Each tombstone with its more or less specific cutting. Subtitles and inventories from museums may seem the most "objective", since they "only identify". This appearance was even one of the pillars of the process of studying museology. So much that, in his *Introdução a técnica de museus*, Gustavo Barroso detains himself on the subject, detailing it on a patient and educational mode. Summarizing, his methodology identifies four instances, each with its specificity. First, not in order of importance: *label*. It should be short and objective, "only with essential information". To be even more didactic, the author gives an example: "why writing on a portrait: PICTURE OF SO-AND-SO, OIL PAINTING BY PAINTER x? It will be enough: SO-AND-SO – BY X". Second, *descriptive catalogue*, bringing the topographical description, with pictures, photographs, and drawings: "it is the usual type of catalogue that serves as guide to visitors". Similar to the *descriptive catalogue* is the *commented catalogue*, which is taken here as a third instance. This is, strictly speaking, an expanded *descriptive catalogue*: "it will bring the largest possible amount of information about each object, its significance, facts, and personalities one can remember". At last, the last case: "when the object would lead to long comments [...], it is not suitable for these works to appear in a Commented Catalogue and they should be published as thesis, dissertations, and announcements in the Records or in Magazine of the institution".³⁴

Subtitles and catalogues are usually objective, in contrast to a supposed subjectivity of fiction. That they are different devices, with its own rules, there is no doubt about it. But, beyond the particular protocol, there is a common feature: the writing before the object. In other words: domestication of the word in the face of the silence of objects. That was indeed what was at stake in the romantic writing before the vestiges of the past.

And the writing, in this eagerness to learn, is the beginning and the end of the eye violation. Modern writing, as well highlighted by Michel de Certeau, is invested on the capacity to "replace the obscurity of the body lived by the utterance of a 'wonder' or a 'will of dominating' the body. Thus, it transforms "the tradition received by produced text", constituting "blank page that itself can write".³⁵

In modernity, the name, this being so worshiped, now has a power never before experienced with such intensity: the possibility for the subject to dominate the object, being responsible for the research that gives it meaning and shape, delimiting utili-

ties and potentials. Since the words were separated from things, like Foucault concludes, the subject started to attach greater importance in knowledge, now seen as construction and no longer as capture.³⁶ The letter, loose to name from the method of the caster, multiplied into breathtaking speed, generating even self-questioning. Thus, the plates of the museums will be loved and hated, desirable and undesirable, dispensable and indispensable.

Gustavo Barroso attracted and removed *ghosts* – concept that Michel de Certeau uses to characterize the nameless memory, which has the force of ancestral references, not chronological and without defined images, i.e., references (as a piece of a roof or wall) that were not named by inventories of heritage policies.³⁷ If it was possible to say something more schematic about this, one could summarize as follows: to Gustavo Barroso, it is acceptable the meeting of *ghosts* in ruins, but never in museums (at least in daylight [...]). If in the National History Museum he was the person in charge, such command began by eliminating doubts about the identification of the collection. And, on this matter he left no doubt: all that was exposed was authorized by him, the final word or rather a subtitle, whose origin was his research or, not being his, was endorsed by him. Only then the piece went to display cases, ready to be appreciated, from what was possible to gather information.³⁸

The dirty and the clean are time indicators. On one hand, the trace of time leaving remains and other marks. On the other, the vertigo of the absence of evidence on the passing of time:

Narrators did not imagine that Sleeping Beauty woke up covered by a thick layer of dust; they also did not think about the dreadful cobwebs that her red hair would have torn at the first movement. However, sad dust towels constantly invade earthly homes and make them dirty equally: it is as though it would make available attics and old rooms for the entrance of the next hauntings, ghosts, larvae that odor rotted by the worms of the old dust substantiates and intoxicates.³⁹

The text by Bataille is about the fragment that (does not) survive(s): no matter how small, it may be the moment that this is revealed to the past. But how can we have the past without these particles that prove that time has passed? How to give dignity to history without this density that only debris and accumulations can give? On this poetic glimpse is that Bataille draws the reader's attention to the relationship between narrative and material culture, or rather on the problem of the connections

between the signs of time on the surface of the material and images that articulate certain uses of the past.

On a larger scale, in addition to be "against" or "for" the venerable dust, Eusébio de Sousa and his mentor Gustavo Barroso shared the language that tried to separate the old from the new, the past from the present. Was the "Sleeping Beauty" they pictured also cleaned? Certainly yes, because the narrative allowed so, or rather authorized and legitimized. But, on the other hand, there were overlaps: dust in its various forms handled time. If the word vacuumed the dust off the patina, domesticating it in a way, both were captured by the silence of objects.

If the writing of modern history embraced the Aristotelian principle of primacy of the eye, as a way to more precisely determine the knowledge, it will be the case, then, to rethink the participation of other senses in uses of the past. Then it will be possible to think of this bookkeeper tradition of which Gustavo Barroso was part, and from which he tried to highlight himself, being defeated, in a way, by other proposals of "domestication of the past". In this sense is that, in the skin, dirty of time and cleanliness of eternity form a kind of dialectic without synthesis, whose image can be glimpsed in a scene by Lewis Carroll:

'Do you see *that*?' he said, in a voice choking with passion, and his eyes grew large and yellow all in a moment, as he pointed with a trembling finger at a small white thing lying under the tree.

'It's only a rattle,' Alice said, after a careful examination of the little white thing. 'Not a *rattle-snake*, you know?' she added hastily, thinking that he was frightened: 'only an old rattle... quite old and broken.'

'I knew it was!' cried Tweedledum, beginning to stamp about wildly and tear his hair. 'It's spoilt, of course!' Here he looked at Tweedledee, who immediately sat down on the ground, and tried to hide himself under the umbrella.

Alice laid her hand upon his arm and said, in a soothing tone, 'You needn't be so angry about an old rattle.'

'But it isn't old!' Tweedledum cried, in a greater fury than ever. 'It's new, I tell you... I bought it yesterday... my nice NEW RATTLE!' and his voice rose to a perfect scream.⁴⁰

The scar, as well as the wrinkle or the ruin, summons witnesses. Both scar and wrinkle are not similar to the ruin, to the extent that they apprehend absent times. They are words that, strictly speaking, do not have the independence of the noun, as house, tree, or lamp. Or rather, they are also dependent terms of references exterior to them: wrinkles and scars where, of whom? Ruins of what (or whom?). They are, in short, temporal terms; they refer to something that, having taken place in time, was able to beat it, or at least face it, leaving some trace and causing relations between the past and the present, as highlighted by Koselleck:

Who seeks to find the daily historical time must observe the wrinkles on the face of a man, or then the scars in which outline the marks of a destination already lived. Or one should evoke in the memory the presence, side by side, of buildings in ruins and recent constructions, so discerning the remarkable transformation of style that lends a deep temporal dimension to a simple row of houses.⁴¹

Time, then, is creator and creature of the material, leaving marks that can be taken as evidence. By mentioning it right in the preface, Koselleck introduces the general subject of his book *Futuro Passado (Past Future)*, which in a way may be defined as temporalization of modern world. It will be in modern time that the present will separate from the past, making it distant, but constitutive of all that is, along with its future. The permanent *be* loses its continuity to become a polysemic *being*, vulnerable to movements classified as progress or delay, ancient or modern, past or present, fast or slow.

If time may be read through marks and from reading codes historically placed, this means that any question on the existence of temporalities should be limited, or rather bounded. Here, the limit established was the writing by Gustavo Barroso: to examine it to identify and question the way in which the time of objects gained format and formalities.

If the past is not simply a data to be rescued, the challenge to think the historicity of the very act of believing that certain things happened and that these happenings clarify what is happening emerges. Besides, or along with that, it happens to interest the interpretation historically grounded on the creation of (or the lack of) memory, to the extent that it formats the notion of past, present, and future, constitutive dimensions of time that, in games of rationalist or romantic modernity, come into existence in a certain way, with boundaries that serve both to join or to separate.

The aim was therefore to make a historiographical approach, which may be limited from a study that “wonders systematically about the different forms and ways to transform the past into this object of investigation, materialized in a set of texts read by a collectivity”.⁴²

Notes

1. BARROSO, Gustavo. Culto da saudade. In: *Ideias e palavras*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro e Maurílio, 1917, p. 33-36. (First Edition: *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, December 22, 1912).
2. BARROSO, Gustavo. Relatório dirigido ao Exmo. Sr. Presidente Antônio Carlos. Rio de Janeiro, 1º de novembro de 1928. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, volume V, 1944. p. 30.
3. *Ibid.*, p. 30.
4. *Ibid.*, p. 30.
5. LIMA, Abdias. *Falam os intelectuais do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Oficial, 1946. p. 137.
6. BARROSO, Gustavo. Relíquias Brasileiras: os paramentos do padre Feijó. *Revista Fon-fon*, 12/04/1930. I thank historian Aline Montenegro who generously located this document in the Archives of the National Historical Museum.
7. BARROSO, Gustavo. *Saca e Meca e obituários de Santarém*. São Paulo, Presença, 1946. p. 16-17.
8. BARROSO, Gustavo. *Quintas e Castelos*. São Paulo: Companhia Editora Pancrama, s/d. p. 49-50.
9. CORBIN, Alain. *Saberes e odores: o olfato e o imaginário social nos séculos dezoito e dezenove*. São Paulo Companhia das Letras, 1987. p. 170.
10. CAMARGO, Luís Soares de. *Viver e morrer em São Paulo: a vida, as doenças e a morte na cidade do século XIX*. Tese de Doutorado, PUC-SP. São Paulo, 2007. p. 214.
11. FORTY, Adrian. *Objeto de desejo – design e sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 242.
12. CAMPORESI, Piero. *Hedonismo e exotismo: a arte de viver na época das Luzes*. São Paulo: Editora da UNESP, 1996. p. 81.
13. *Ibid.*, p. 181.
14. BARROSO, Gustavo. *Quintas e Castelos...*, Op. cit., p. 228.
15. GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Memórias: poesia e verdade*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 23. It was also at stake the identification of what is “authentic” and the debate on the proper way to preserve and restore. On this matter, see: BEZERRA, Rafael Zamorano. *Objetividade história, autenticidade e restauração dos monumentos históricos: algumas considerações*. In: GUIMARAES, Manoel Luiz Salgado; RAMOS, Francisco Régis Lopes (Org.). *Futuro do Pretérito: escrita da história e história do museu*. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar, 2010.
16. BARROSO, Gustavo. *Introdução à técnica de museus*. Segunda Edição. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1951, p. 87.
17. *Ibid.*, p. 89.
18. SERRES, Michel. *O mal limpo: poluir para se apropriar?* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011. p. 9-50.

19. BARROSO, Gustavo. A cidade sagrada (Correio da Manhã, 03/11/1928). In: Documentário da ação do Museu Histórico Nacional na Defesa do Patrimônio Tradicional do Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. V, 1944. p. 13.
20. *Ibid.*, p. 12.
21. *Ibid.*, p. 10. As highlighted by José Neves, "modernists liked innovation and wanted to integrate it to the past. Barroso wanted to keep the past old. He did not want to remove the patina of time, but to enhance it". BITTENCOURT, José Neves. Ouro Preto, nossa Roma. Antiquários e tradições numa trajetória de preservação. *Oficina da Inconfidência: revista de trabalho*. Ouro Preto, ano 5, n. 4, dez. 2007. p. 123-138.
22. MICHELET, Jules. *História da Revolução Francesa: da queda da Bastilha à festa da Federação*. São Paulo: Companhia das Letras; Círculo do Livro, 1999, p. 31.
23. *Ibid.*, p.191.
24. *Ibid.*, p. 30.
25. *Ibid.*, p. 292.
26. "Free from outside imposition of documentary evidence, isn't fiction entirely tied by obligations to the almost past, which is another name for imposition of credible? Free from..., the artist still has to become free to... If not so, how to explain the anguish and suffering of artistic creation? The almost past of the narrative person does not exercise on novel creation an internal coercion all the more urgent the less that is intertwined with the external coercion of documentary fact? And doesn't the hard law of creation, which is to "reproduce" the most perfect way the vision of world that animates the narrative person, simulate up to indistinctness the debt of history to ancient man, to the dead? Debt by debt, which one, of the historian or the novelist, is more unpayable?". RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Volume III. São Paulo: Martins Fontes, p. 327.
27. In 1935, Gustavo Barroso thus stands: "The Jewish matter is not, as a lot of people and a lot of Jews try to spread, a religious or racial matter. It is a political matter. No one fights the Jew because he is of the Semitic race nor because he follows the religion of Moses. But because he acts politically within nations, in the sense of a plan preconceived and carried forward through the ages". BARROSO, Gustavo. O que o integralista deve saber, 1935, p. 119 (Apud MAIO, Marcos Chor. *Nem Rothschild nem Trotsky: o pensamento anti-semita de Gustavo Barroso*. Rio de Janeiro, 1991, p. 92).
28. BARROSO, Gustavo. A capoeiragem no Rio de Janeiro. *Revista O Cruzeiro*, 3 de dezembro de 1955. p. 69.
29. BARROSO, Gustavo. *A ortografia oficial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira Editora, 1931. p. 25.
30. BANDEIRA, Manuel. *Crônicas inéditas I: 1929-1931*. Organização, posfácio e notas: Júlio Castanon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 125.
31. KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC/RIO, 2006. p. 293.
32. WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 23.
33. DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. p. 17.
34. BARROSO, Gustavo. *Introdução à técnica de museus...*, Op. cit., p. 72.
35. "The historiography tends to prove that the place where it occurs is able to understand the past: strange procedure, which presents death, always repeated out of speech, and denies the loss, pretending in

- the present the privilege to recap the past into knowledge. Work of death and work against death." DE CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. p. 17.
36. FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 49.
37. Michel de Certeau recognizes that restoration of certain urban areas leaves the city with more time depth, i.e., more polyphonic, to the extent that it highlights the kaleidoscope of different ages. What he does not like is the heritage domestication, something hard to avoid in restoration projects. The restoration transforms urban ghosts into urban explanations, removing the savagery of the old, making bleed the sap of worn but not degraded corners. Silent, without writing, inventories, or classification. "They are just there, as witnesses of strangers: strange antique wrinkling the city that grows and smoothes its space". Only this, only this is almost everything so that these entities from other times are not driven out of the urban rush. In the "acute bow of a corner house", or in the "elegance of well in the shade of a gummy patio". Are places like these that the ghosts of city inhabit: "they have a function which is to open a depth in the present [...]". It is that ghosts are unwritten: "they are witnesses to a history that, unlike those from museums or books, no longer has language". DE CERTEAU, Michel; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *A Invenção do Cotidiano: 2. Morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 192.
38. MAGALHÃES, Aline Montenegro. *Culto da Saudade na Casa do Brasil*. Gustavo Barroso e o Museu Histórico Nacional. (1922-1959). Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006. p. 89-90.
39. BATAILLE, Georges. Poussière. In: _____ *Oeuvres complètes*. v. I Paris: Gallimard, 1970, p. 1971. Apud. ANTELO, Raul. "Limiares do singular-plural". In: OTTE, Georg (org.) *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 130.
40. CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das maravilhas; Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. p. 215.
41. KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado...*, Op. cit., p. 15.
42. GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. A disputa pelo passado na cultura histórica oitocentista no Brasil. In: Carvalho, José Murilo de. *Nação e Cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. p. 97.

Este volume dos *Anais do Museu Histórico Nacional*, de número 46, foi composto e impresso na cidade do Rio de Janeiro, em agosto de 2015, 515^o do Descobrimento do Brasil, 193^o da Independência, 126^o da Proclamação da República, 93^o da criação do Museu Histórico Nacional e 75^o do lançamento do Volume 1 dos *Anais do Museu Histórico Nacional*.

ORIENTAÇÃO AOS COLABORADORES

Os Anais do MHN são editados anualmente e o MHN recebe trabalhos para publicação de forma contínua. Para que o artigo seja submetido à publicação no ano corrente, é necessário que seja enviado até o dia 30 de maio para os emails mhn.pesquisa@museus.gov.br e/ou anaismhn@gmail.com. Os que forem encaminhados posteriormente ficam automaticamente a serem avaliados para a publicação do ano seguinte.

Estrutura dos Artigos

1. O texto do artigo deve ser em português, sendo aceitos também artigos em espanhol, inglês e francês que serão publicados na versão original e na versão traduzida para o português. Neste caso, a correção gramatical dos artigos em língua estrangeira é de responsabilidade dos autores. Em caso de citações em línguas estrangeiras, o autor deverá colocar a tradução para o português em nota de final de texto. A coerência da tradução é de responsabilidade do autor, porém a equipe editorial poderá fazer sugestões ou solicitar alterações na tradução, caso seja verificada alguma incoerência.
2. O texto do artigo deve ser digitado em Word, ter no mínimo 10 (dez) e no máximo 25 (vinte e cinco) laudas, com entrelinhas dupla, espaçamento 0 pt, fonte Times New Roman, tamanho 12 e configuração da página padrão.
3. 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), nem com os primeiros nomes do autor abreviados. Também não serão aceitos trabalhos com notas inseridas de forma manual. Seguir Normas ABNT (NBR 6023).
4. O texto deverá ter um resumo com, no máximo, 150 palavras na língua original do texto, e um abstract, assim como cinco palavras-chave e keywords.
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. Recomenda-se que as imagens NÃO deverão ter caráter meramente ilustrativo, ou seja, seu uso é aconselhado somente quando forem imprescindíveis ao entendimento do trabalho. Caso contrário, os editores poderão optar pela não publicação das imagens.
6. Para mais informações os colaboradores deverão acessar a página do MHN na internet: <http://www.museuhistoriconacional.com.br>.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL



Década del Patrimônio Museológico
Década do Patrimônio Museológico
2012 - 2022



ibram
Instituto Brasileiro de Museus

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA