

ANALIS

MUSEU  
HISTÓRICO  
NACIONAL

---

Volume 40 2008

**Anais do Museu Histórico Nacional**

MINISTÉRIO DA CULTURA

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

DEPARTAMENTO DE MUSEUS E CENTRO CULTURAIS

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

## CONSELHO EDITORIAL

PRESIDENTE

Vera Lucia Bottrel Tostes – Iphan/MHN

MEMBROS

Afonso Carlos Marques dos Santos – UFRJ (in memorian)

Carlos Ziller Camenietzki – UFRJ

Denise Portugal Lasmar – Museu do Índio

Guilherme Paulo Pereira das Neves – UFF

Lorelay Brilhante Kury – UERJ

Manoel Luiz Salgado Lima Guimarães - UFRJ/UERJ

Margarida de Souza Neves – PUC/RJ

Maria Beatriz Borba Florenzano – USP

Maria de Lourdes Parreiras Horta – Iphan/M. Imperial

Rejane Maria Lobo Vieira – Iphan/MHN

Roberto Conduru – UERJ

Ulpiano T. B. de Menezes – USP

PARECERISTAS

Ângela Cunha da Mota Telles

Ângela Guedes

Ceça Guimarães

Ivan Sá

José Neves Bittencourt

Maraliz Christo

Marcos Granato

Paulo Knauss

Rejane Maria Lobo

Vera Dodebei

# ANAIIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

---

HISTÓRIA E PATRIMÔNIO

Edição alusiva aos 200 anos da chegada  
da Corte Portuguesa ao Brasil  
(1808 - 2008)

PRESIDENTE DA REPÚBLICA  
Luiz Inácio Lula da Silva  
MINISTÉRIO DA CULTURA  
Ministro Juca Ferreira

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL  
Presidente Luiz Fernando de Almeida  
DEPARTAMENTO DE MUSEUS E CENTROS CULTURAIS  
Diretor José do Nascimento Junior  
MUSEU HISTÓRICO NACIONAL  
Diretora Vera Lúcia Bottrel Tostes

---

**EDITORES**

Aline Montenegro Magalhães – Iphan/MHN  
Rafael Zamorano Bezerra – Iphan/MHN

**EDITORES CONVIDADOS**

Nila Rodrigues  
Marcelo Abreu

**COMISSÃO EXECUTIVA**

Alina Skoieczny (abstracts)  
Camila Nin e Marcelo Mattos (revisão)  
Marcia Mattos (projeto gráfico)  
Luis Monteiro (diagramação)

As opiniões e conceitos emitidos nesta publicação são de inteira responsabilidade de seus autores, não refletindo necessariamente o pensamento oficial do Museu Histórico Nacional.

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

**CAPA: CAMPOS GERAIS / WASHINGTON DIAS LESSA**

Catálogo na fonte: Biblioteca do Museu Histórico Nacional  
Museu Histórico Nacional (Brasil)

M986

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

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

ISSN 1413-1803

1. Brasil-História. 2. Bicentenário da chegada da Corte Portuguesa. 3. Representação de negros. 4. Patrimônio Lusófono. 5. Museus – educação. 6. Conservação e restauro – acervo. 7. Acervos. 8. Anais do Museu Histórico Nacional (1940-1975). 9. I. Título.

CDD 069.0981

# SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO Vera Lúcia Brottel Tostes	6
D. JOÃO VI ARTÍFICE DA NOVA CAPITAL NOS TRÓPICOS: A REINVENÇÃO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO Lúcia Garcia	10
<b>1º DOSSIÊ – COMEMORAÇÕES</b>	
APRESENTAÇÃO Marcelo Santos Abreu	30
ALÉM DO 9 DE JULHO: AS COMEMORAÇÕES DA REVOLUÇÃO CONSTITUCIONALISTA DE 1932, AS RITUALIZAÇÕES DA HISTÓRIA E A ESCRITA NACIONAL DA HISTÓRIA Marcelo Abreu	35
A FESTA DAS CRIANÇAS E DOS ADULTOS: CELEBRAÇÃO À PRINCESA ISABEL, LIBERTADORA DOS ESCRAVOS Rita de Cássia Azevedo Ferreira	55
A EXPOSIÇÃO NACIONAL DE 1908 E A PRODUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL BRASILEIRA Maria Eliza Linhares Borges	73
A EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL DE 1922: NAÇÃO E MODERNIDADE Thais Rezende da S. de Sant'Ana	95
SAUDADES DO POVO: A QUESTÃO DO FOLCLORE NOS ESCRITOS DE GUSTAVO BARROSO Afonsina Maria Augusto Moreira	113
<b>2º DOSSIÊ – REPRESENTAÇÃO DOS NEGROS EM MUSEUS</b>	
APRESENTAÇÃO Nila Rodrigues Barbosa	144
TEATROS DE MEMÓRIAS, PALCOS DE ESQUECIMENTOS: CULTURAS AFRICANAS E DAS DIÁSPORAS NEGRAS EM EXPOSIÇÕES MUSEOLÓGICAS Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha	149
A REPRESENTAÇÃO DA ESCRAVIDÃO Myrian Sepúlveda dos Santos	173

AS VÁRIAS FACES DE UM EQUÍVOCO: OBSERVAÇÕES SOBRE O CARÁTER DA INFORMAÇÃO E DA REPRESENTAÇÃO NOS MUSEUS DE HISTÓRIA José Neves Bittencourt	189
UMA QUESTÃO DE RAÇA: REPRESENTAÇÕES DE NEGROS NO MUSEU DE HISTÓRIA DE BELO HORIZONTE Nila Rodrigues Barbosa	221
AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA, ESPAÇOS E SÍMBOLOS DA RELIGIOSIDADE DE MATRIZ AFRICANA EM BELO HORIZONTE Erisvaldo Pereira dos Santos	237
CABELOS E MEMÓRIAS NO MUSEU DA MARÉ: REFLEXÕES SOBRE OS USOS E SIGNIFICADOS DO PENTE QUENTE Cláudia Rose Ribeiro da Silva	261
 <b>3º DOSSIÊ – PATRIMÔNIO LUSÓFONO: AÇÕES EDUCATIVAS DE VALORIZAÇÃO</b>	
APRESENTAÇÃO Aline Montenegro Magalhães	278
<b>HISTÓRIA E MEMÓRIA DA COLONIZAÇÃO PORTUGUESA:</b> O ACERVO DO CENTRO DE REFERÊNCIA LUSO-BRASILEIRA E NOVAS PERSPECTIVAS HISTORIOGRÁFICAS SOBRE A HISTÓRIA COLONIAL Maria Fernanda Bicalho	283
<b>BENS CULTURAIS E CIDADANIA, UMA PERSPECTIVA EDUCACIONAL</b> Ronaldo de Moraes Brilhante	303
<b>CULTURA POPULAR E RELAÇÕES DE PODER NAS COMEMORAÇÕES DO DIVINO ESPÍRITO SANTO NO RIO DE JANEIRO DO SÉCULO XIX</b> Martha Abreu	317
 <b>4º DOSSIÊ – CONSERVAÇÃO E RESTAURO.</b>	
UMA ABORDAGEM METODOLÓGICA E CONCEITUAL APRESENTAÇÃO Rafael Zamorano Bezerra	346
<b>A RESTAURAÇÃO COMO CAMPO DISCIPLINAR AUTÔNOMO</b> Beatriz Mugayar Kühl	351
<b>TEORIA E PRÁTICA DO TRATAMENTO DAS LACUNAS DA OBRA DE ARTE</b> Isabel Cristina Nóbrega	375

A PRÁTICA DA PRESERVAÇÃO, CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO E A TEORIA DE BRANDI  
Moema Nascimento Queiroz  
Soraya Coppola 391

SOBRE A AUTENTICIDADE DOS MONUMENTOS HISTÓRICOS  
Rafael Zamorano Bezerra 411

## 5º DOSSIÊ – ACERVOS

APRESENTAÇÃO  
Aline Montenegro Magalhães 432

AS CLASSIFICAÇÕES E AS ABORDAGENS DOS ACERVOS NO MUSEU HISTÓRICO  
NACIONAL DA REPÚBLICA ARGENTINA  
Andrea Roca 437

OS MARANGATU E AS DÍVINDADES MISSIONAIS: UM PROBLEMA DE CLASSIFICAÇÃO DO  
ACERVO DO MUSEU DAS MISSÕES  
Jean Baptista 457

A VIDA SOCIAL DA DILIGÊNCIA MAZEPPA  
Mário Chagas e Claudia Storino 477

MOEDAS DA CAMPANIA NA COLEÇÃO DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL DO RIO DE  
JANEIRO (EXCETO NEAPOLIS)  
Maricé Martins Magalhães 487

A MODA NO PERÍODO DE D. JOÃO  
MODA E MODOS  
Vera Lima 507

MEMÓRIA DA FACULDADE DE MEDICINA DO RIO DE JANEIRO – A PROPOSTA DO  
MUSEU VIRTUAL  
Elias da Silva Maia e Diana Maul de Carvalho 519

## RESERVA TÉCNICA DOS ANAIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

APRESENTAÇÃO  
Aline Montenegro Magalhães 538

A IMPERATRIZ DONA LEOPOLDINA  
SUA PRESENÇA NOS JORNAIS DE VIENA E A SUA RENÚNCIA À COROA IMPERIAL DA ÁUSTRIA  
Dom Carlos Tasso de Saxe-Coburgo e Bragança 543

# Apresentação

Vera Lúcia Bottrel Tostes\*



O ano de 2008 foi marcado por um significativo conjunto de celebrações centrado em acontecimentos históricos. O quarto centenário do nascimento do padre Antônio Vieira, o bicentenário da chegada da Corte Portuguesa ao Brasil, os centenários da imigração japonesa, da morte de Machado de Assis e do nascimento de Guimarães Rosa, os vinte anos da promulgação da Constituição Federal, os quarenta anos do movimento estudantil do *maio de 1968*, além do cinquentenário da Bossa Nova, são algumas das datas que marcaram o ano.

As comemorações colocam em pauta assuntos relacionados ao papel da memória como agente eficaz no desenvolvimento da democracia e da cidadania nas sociedades ocidentais contemporâneas. Os museus, como instituições de memória, ocupam lugar estratégico na contemporaneidade, pois assumem diferentes funções, que vão desde a afirmação das identidades locais e nacionais até a produção de conhecimento científico. Divulgar e estimular pesquisas na área do patrimônio e da História tem sido um dos propósitos das publicações anuais do MHN, como os Anais do Museu Histórico Nacional e os Livros dos Seminários Internacionais. Ambas publicações vêm ganhando, a cada ano, mais vigor e adequação aos padrões técnicos e éticos de divulgação científica. Ao buscar esse aperfeiçoamento, os Anais, a partir deste volume, passam a contar com um corpo de pareceristas que avaliam a qualidade técnica e conceitual dos artigos recebidos pela equipe editorial. Esse corpo é formado por pesquisadores e professores doutores de diversos campos do saber que se entrecruzam no universo multidisciplinar dos museus.

Assim sendo, o presente volume dos Anais conta com cinco dossiês. Dois foram organizados com trabalhos enviados por colaboradores que responderam a chamada de artigos divulgada na internet e no site do MHN. Os trabalhos avaliados positivamente pelos pareceristas formam o dossiê *Acervos*, organizado por Aline Montenegro, e o dossiê *Comemorações*, organizado pelo professor Marcelo Abreu. Cabe ressaltar que a qualidade intelectual dos artigos que compõem os dossiês confirmam a importância dos mecanismos de consulta e de avaliação da divulgação científica.

O volume deste ano é alusivo ao bicentenário da chegada da Corte Portuguesa ao Brasil. Acontecimento de grande importância para a história brasileira, cuja comemoração mobilizou boa parte de nossa mídia e instituições políticas, em especial na cidade do Rio de Janeiro. O artigo que alude ao tema é assinado pela historiadora Lúcia Garcia, que, com uma redação agradável, aborda diferentes aspectos e decisões políticas de d. João VI durante de permanência da Corte no Brasil.

Os outros três dossiês contam com textos de colaboradores convidados pelos editores do volume 40, e tratam dos seguintes temas: *Representação de negros em museus*, organizado por Nila Rodrigues e que traz um tema caro aos museus, principalmente aos museus de história. *Patrimônio Lusófono: ações educativas de valorização*, dossiê que apresenta as comunicações realizadas no Seminário Permanente do Centro de Referência Luso-Brasileira de 2007, organizado a partir dos três encontros ocorridos ao longo do ano passado. *Conservação e Restauro. Uma abordagem metodológica e conceitual*, organizado por Rafael Zamorano Bezerra, o dossiê é formado por artigos que articulam questões sobre teoria e prática nas intervenções de conservação/restauração em bens culturais.

Para finalizar apresentamos a *Reserva Técnica dos Anais do MHN*, espaço destinado à reedição e comentários sobre artigos publicados na primeira fase editorial da publicação, 1940 – 1975. Este ano a regra foi acertadamente quebrada e publicamos um artigo inédito de dom Carlos de Saxe-Coburgo, um dos nossos colaboradores mais antigos, com artigos publicados na década de 1960.

Esperamos que o leitor aprecie o presente volume, pensado e elaborado num ano rico de reflexões sobre a memória e o papel dos museus nas sociedades contemporâneas. Ao contribuir com a divulgação do conhecimento científico, o MHN almeja fortalecer uma das funções sociais que é característica a todos os museus: a produção de conhecimento. Boa leitura!

# D. João VI artífice da nova capital nos trópicos: a reinvenção da cidade do Rio de Janeiro\*

Lúcia Garcia\*\*

---

\*A 1ª versão desse artigo integra o livro *A Transferência da Família Real para o Brasil 1807-1808*. Lisboa: a Editora Tribuna da História, 2007.

\*\*Doutoranda e mestre em História Política pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Consultora da Comissão para as comemorações do bicentenário da chegada de d. João ao Rio de Janeiro / Prefeitura do Rio, é co-autora de *A Transferência da Família Real para o Brasil 1807-1808*. Lisboa: Editora Tribuna da História, 2007, com Kenneth Light, Lilia Schwarcz et ali. e de *Registros escravos: documentos oitocentistas na Biblioteca Nacional* (Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2006), com Lilia Schwarcz.

## Na cidade do Rio de Janeiro, as muitas criações do príncipe regente.

Esta cidade (...) conhecerá depois a sorte de sua seleção. Comunicada com todo o Brasil por mar e terra; centro do interesse geral de todos os Povos, célebre pela amplitude e segurança de seu porto ela não deverá tanto a estas vantagens naturais, quanto ao seu novo impulso, que lhe vem dar a presença de seu Legítimo Senhor. Ela será por suas novas relações (...) um dos mais famosos empórios, ou para dizer tudo, o maior dos Impérios do mundo (...).<sup>1</sup>

A presença do príncipe regente d. João alterou os hábitos dos fluminenses e o ritmo pausado da vida na cidade do Rio de Janeiro. A permanência da Família Real Portuguesa durante 13 anos trouxe benefícios materiais consideráveis à cidade, assim como permitiu a criação de inúmeras instituições político-administrativas e culturais.

O Rio de Janeiro tornou-se, em março de 1808, a nova sede da Corte portuguesa e, portanto, d. João devia dotar a cidade de uma infra-estrutura que refletisse, tanto de modo real quanto simbólico, a grandeza da monarquia européia.

A análise do *Código Brasiliense*,<sup>2</sup> que reúne a totalidade das cartas régias, decretos e alvarás mandados publicar pelo príncipe regente d. João quando de sua chegada à cidade, evidencia aquele propósito, qual seja, organizar e aparelhar a sede do Reino, agora transplantada para os trópicos.

A 28 de janeiro de 1808, ainda em Salvador, d. João assina a carta régia abrindo os portos do Brasil ao comércio estrangeiro com as nações consideradas amigas (o que excluía, por exemplo, a França). A 1º de abril de 1808, já na cidade do Rio de Janeiro, o príncipe regente assina o alvará régio revogando

toda a proibição que havia de fábricas e manufaturas no Brasil e domínios ultramarinos. Na mesma data, cria o Supremo Conselho Militar e de Justiça. Alguns dias depois, a 7 de abril, estabelece a criação do Real Arquivo Militar. Aos 22 dias do mês de abril, cria o Tribunal da Mesa do Desembargo do Paço e da Consciência e Ordens. A 10 de maio, regula a Casa de Suplicação do Brasil, dando outras providências a bem da administração da Justiça e, na mesma data, cria o lugar de Intendente Geral da Polícia do Estado do Brasil.

A 13 de maio, dia do natalício real, d. João cria a Impressão Régia e a Real Fábrica de Pólvora. Ao longo do ano de 1808, o príncipe regente eleva a Sé Catedral do Rio de Janeiro à condição de Capela Real, cria o Erário Régio, o Conselho de Fazenda do Brasil, a Real Junta do Comércio, Agricultura, Fábricas e Navegação, e o “banco nacional desta Corte” (Banco do Brasil). Isto, sem esquecer os numerosos cargos e ofícios criados para fazer funcionar a máquina administrativa do Estado Português.

Nos arquivos do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) há um manuscrito da autoria de Emílio Joaquim da Silva Maia (1808-1850), intelectual brasileiro de formação europeia, que enumera as principais criações empreendidas pelo príncipe regente d. João quando de seu estabelecimento no Brasil.<sup>3</sup>

O autor do manuscrito afirma que até mesmo o aspecto físico da capital da América Portuguesa tornou-se outro após a chegada da Corte. Em curto espaço de tempo empreenderam-se obras consideráveis; abriram-se estradas e ruas, executaram-se desmoronamentos e grandes aterros. Alterada a constituição física do território, a cidade ficou mais enxuta, cômoda, sadia e, segundo o autor, logo diminuíram as incidências de inchações elephantíacas, febres intermitentes, enfermidades do fígado, da pele e outras endemias.

Cabe ressaltar a significativa alteração da fisionomia do Rio de Janeiro ocasionada pela vinda da Corte. O aumento populacional, a abertura dos portos – que integrou a cidade ao mercado estrangeiro – e, posteriormente, o legado arquitetônico postulado pela Missão Artística Francesa, conferiram novo aspecto urbanístico à cidade, arejando os ares e os hábitos da população.

A esse respeito nos diz Evelyn Furquim Werneck:

A reboque do processo civilizatório desejado por d. João, o Rio de Janeiro experimentou então considerável surto de crescimento urbano. Calçaram-se ruas, repararam-se estradas, foram construídas muralhas à beira mar (...). Os arquivos revelam que, entre 1808 e 1818, foram construídos

cerca de 600 sobrados na área urbana, onde até então haviam predominado casas térreas. A instauração de uma Intendência capitaneada por Paulo Fernandes Viana introduziu uma nova legislação, acompanhada de posturas municipais em junho de 1809, com o nítido propósito de transformar a imagem da cidade colonial.<sup>4</sup>

É incontestável o legado urbanístico e arquitetônico impresso na cidade do Rio de Janeiro por d. João. Igualmente importante é a ampla contribuição cultural empreendida pelo príncipe regente e sua Corte. Novos hábitos, costumes e diversas instituições científicas e culturais passaram a integrar o até então pacato cotidiano do Rio de Janeiro.

D. João foi o artífice maior da constituição do Rio de Janeiro como a nova capital nos trópicos. Isto, não somente pelo gesto político de transferir para o Brasil a sede de seu Império no ultramar, mas, principalmente, por inserir na memória da cidade do Rio, representações e práticas políticas que permitiram sua inclusão no universo das Artes e das Ciências.

A vinda da Família Real para o Brasil conferiu novas condições à vida na colônia, afetando principalmente o Rio de Janeiro. Essa transferência implicava na adequação do espaço para atender às vicissitudes do contingente de pessoas recém-chegadas e às exigências da sede do governo metropolitano na qual se transformara o Rio de Janeiro.

A respeito das instituições estabelecidas para o melhor andamento dos negócios públicos – à semelhança de Lisboa – e retomando o manuscrito de Silva Maia, foi criada a cadeira de Ciência Econômica, instituída no Rio de Janeiro por decreto datado da Bahia em 23 de fevereiro de 1808, da qual seria o primeiro professor o baiano José da Silva Lisboa (mais tarde, Visconde de Cairú). Outras criações foram o Conselho Supremo Militar, por decreto firmado no Rio de Janeiro em 10 de abril de 1808, e o Arquivo Militar, que nascia conforme o decreto de 7 de abril de 1808, a fim de sistematicamente reunir e guardar mapas e cartas, sobretudo das costas e interior do Brasil.

Com o objetivo de formar novos quadros de pessoal no Brasil, o príncipe regente inaugurou uma série de escolas de ensino superior, entre as quais a Escola Médico-Cirúrgica da Bahia (em 18 de fevereiro de 1808); a Real Academia dos Guardas-Marinha (transferida de Lisboa para o Rio de Janeiro em maio de 1808); a Escola Anatômica, Cirúrgica e Médica do Rio de Janeiro (5

de novembro de 1808) e, finalmente, a Academia de Artilharia e Fortificações (4 de dezembro de 1810).

Emílio Joaquim da Silva Maia, além de analisar as instituições político-administrativas, dedica-se à criação dos estabelecimentos de natureza científico-cultural. A chegada do príncipe regente e a posterior instalação da Corte no Rio de Janeiro em 1808 trouxeram consigo além de uma complexa estrutura burocrática, o incremento das Ciências, Letras e Artes. Afinal, se a sede do Império instalava-se na colônia, fazia-se necessário “civilizar” os trópicos.

Com a inversão da metrópole foi intensa a produção de escritos no sentido de oficializar a nova sede do governo metropolitano. Inúmeros foram os documentos sobre legislação e diplomacia, além de todos os papéis produzidos pelas repartições do real serviço na ocasião da instalação da Corte em terras brasileiras.

Este é justamente o contexto no qual se inscreve a criação da imprensa no Brasil em 1808, sob iniciativa oficial. Segundo Paulo Berger<sup>5</sup> o estabelecimento da atividade gráfica só foi possível porque a Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, em Lisboa, comprara material e equipamentos para utilização na Impressão Régia portuguesa e, no momento da transferência da Corte para o Brasil, durante os preparativos da viagem em Lisboa, Antonio Araújo e Azevedo, futuro Conde da Barca e possuidor de uma importante biblioteca, mandara colocar no porão da nau Medusa<sup>6</sup> todo este material gráfico. Aportando no Brasil, Araújo e Azevedo fez com que o material tipográfico fosse instalado no andar térreo de sua residência no Rio de Janeiro, situada à rua do Passeio, número 44.

Para o funcionamento da tipografia foi expedido um decreto régio em 13 de maio de 1808. Além da obrigação de publicar a documentação oficial, a legislação previa a impressão de todas e quaisquer obras, sobretudo aquelas que fortalecessem a imagem da monarquia.

A Impressão Régia ficou subordinada a d. Rodrigo de Souza Coutinho, 1º conde de Linhares e ministro de Estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, responsável por elaborar as instruções para seu funcionamento. É preciso salientar, porém, os limites do Antigo Regime no mundo luso-brasileiro, que estipulava como uma das atribuições da junta diretora o exame de tudo o que se mandasse publicar e o pronto impedimento da impressão de papéis e livros cujo conteúdo ameaçasse o governo, a religião e a moral.

Retomando as primeiras atividades da Impressão Régia após a publicação de seu decreto de criação, imprimiu-se uma série de decretos, cartas régias e outros documentos administrativos que deveriam ser prontamente divulgados, haja vista a relação direta entre a Impressão Régia e a propaganda da Coroa.

A régia tipografia teve ainda um importante papel na divulgação das ciências que o príncipe d. João procurava estimular por meio dos estabelecimentos de ensino que então criara logo após a instalação da Corte no Rio de Janeiro. Eram necessários livros para os alunos e a Impressão tratou de publicar manuais de ensino com inspiração francesa versados em matemática, física, química, entre outras matérias, o que provou a competência da oficina relativamente a seus recursos tipográficos. Tais obras eram de grande interesse para os alunos da Real Academia Militar, criada pelo príncipe regente em 1810 no Rio de Janeiro.

Por ordem do príncipe ou absolvidas pela censura, a régia oficina tipográfica imprimiu pequenas brochuras, folhetos, opúsculos, sermões, prospectos, obras científicas, literárias, traduções de textos franceses, ingleses e espanhóis versando sobre agricultura, comércio, ciências naturais, matemática, história, economia política, medicina, filosofia, teatro, óperas e dramas, oratória sacra e poesia, entre outros gêneros. Imprimiu também a *Gazeta do Rio de Janeiro*, primeiro periódico impresso no Brasil, cujo número inaugural circulou a 1º de setembro de 1808. Além de publicar diversas notícias do estrangeiro, a *Gazeta* trazia em suas páginas diversos anúncios e avisos que revelavam o cotidiano e os costumes da época e, em certos casos, os hábitos de consumo da Corte recém-chegada à cidade do Rio de Janeiro.

Além da Impressão Régia, outra instituição ligada às Letras que merece destaque é a *Real Bibliotheca*, instalada no Rio de Janeiro logo após a chegada de d. João. Sobre a Livraria Real é preciso esclarecer um equívoco recorrente na historiografia, qual seja, que as Bibliotecas da Coroa e do Infantado partiram de Portugal juntamente com a esquadra que transportava o príncipe regente e a real família em novembro de 1807. Embora composta pelas coleções pertencentes à Coroa e ao Infantado, a *Real Bibliotheca* não partiu juntamente com a Corte em 1807. No interior da *Nau Meduza* foi transportada a expressiva Livraria do Conde da Barca, Antonio de Araújo e Azevedo.<sup>7</sup>

A *Real Bibliotheca* chegou ao Rio de Janeiro aos poucos. Foram necessárias três viagens: a primeira leva de caixotes chegou em princípios de 1810; a segunda, em março de 1811 acompanhada do bibliotecário Luís Joaquim dos Santos Marrocos e, a última remessa, em setembro de 1811. A coleção bibliográfica era de extraordinário valor e incluía uma preciosa iconografia, composta de estampas e gravuras das principais escolas européias, além de volumes da coleção de Guilherme Dugood – artista e ourives inglês contratado pelas cortes de d. Pedro II, d. João V e d. José I –, e do abade de São Adrião de Sever, Diogo Barbosa Machado. Cabe destacar a importância da instalação da livraria real no contexto da organização do aparelho de Estado, visto que os livros traziam consigo a erudição que se pretendia ilustrar e a *Real Bibliotheca*, portanto, legitimava o poder real.

No campo do desenvolvimento médico-científico é criada a Escola Anatômica, Cirúrgica e Médica estabelecida por decreto de 5 de novembro de 1808 no Hospital Militar da Corte. A arte de curar passa a merecer maior atenção e, pela ordem régia de 25 de janeiro de 1812, é criado o Laboratório Químico e Farmacêutico. No laboratório, que pertencera ao conde da Barca e que se achava instalado em sua própria casa em frente ao Passeio Público, realizaram-se análises químicas em muitas substâncias, quase sempre com o auxílio do próprio Araújo e Azevedo.<sup>8</sup>

A respeito das preocupações médico-sanitárias da Corte recém-instalada, são dignos de nota dois ensaios sobre saúde pública editados pela Impressão Régia. O primeiro livro intitula-se *Reflexões sobre alguns meios propostos por mais conducentes para melhorar o clima da cidade do Rio de Janeiro*, de autoria do Físico-Mor do Reino e médico da Real Câmara, Dr. Manoel Vieira da Silva. Obra de grande importância face à condição de primeiro trabalho médico de higiene pública editado no Brasil. Outro título do mesmo gênero, que revelou a preocupação em melhorar a salubridade do Rio de Janeiro nos Oitocentos, intitula-se *Memória sobre o enxugo desta cidade do Rio de Janeiro*, feita e apresentada a Sua Alteza Real o Príncipe Regente Nosso Senhor em 4 de março de 1811, do arquiteto José Joaquim Santana. Tais estudos refletiam a preocupação do príncipe regente com o saneamento da capital do Reino e indicavam soluções práticas para reduzir a insalubridade, grave fator de proliferações endêmicas por entre a população da cidade.

Outra iniciativa do então rei d. João VI foi a criação do Museu Real. Estabelecido por decreto régio de 6 de junho de 1818, transformou-se em um grande depósito de riquezas naturais especialmente destinado para difundir os conhecimentos e estudos das Ciências Naturais no Reino do Brasil, em benefício do comércio, da indústria e das artes.

Retomando o legado cultural do período joanino, destacamos, como iniciativa importante para a renovação do cotidiano da cidade Rio de Janeiro, a criação do Real Teatro São João, edificado na Praça do Rocio e inaugurado em 12 de outubro de 1813. Nele representavam-se comédias e tragédias, além de peças líricas, óperas – manifestação da civilização europeia –, servindo ainda de palco para representações que reforçassem o poder do príncipe. É interessante retomar o decreto de 28 de maio de 1810 em que d. João determina a criação do teatro que levaria seu nome:

Fazendo-se absolutamente necessário nesta Capital que se erija um teatro decente, e proporcionando à população e ao maior grau de elevação e grandeza em que se acha pela minha residência nela, e pela concorrência de estrangeiros e outras pessoas que vêm das extensas Províncias de todos os meus Estados, fui servido encarregar o doutor Paulo Fernandes Viana, do meu Conselho e Intendente de Polícia, do cuidado e diligência de promover todos os meios para ele se erigir.<sup>9</sup>

Além do papel que exerceu enquanto um lugar de sociabilidade da Corte e como um espaço privilegiado de manifestações políticas,<sup>10</sup> o teatro incrementou a vida cultural, proporcionando entretenimento à população da cidade. John Luccock, comerciante inglês que esteve no Rio de Janeiro durante o período joanino, destacou a renovação dos costumes propiciada pelas encenações realizadas no teatro:

Nas peças que se representavam, ridicularizavam-se as maneiras, vícios, dialeto e outras peculiaridades da colônia, o que corrigiu os gostos do público. Este por tal forma já progredira, que, embora sem grande confiança, ousava aplaudir, ao apreciar; mas não se fiava bastante em si mesmo para se atrever a exprimir seu desagrado.<sup>11</sup>

No Real Teatro São João foram representadas, a título de exemplo, as óperas “O Juramento dos Numes”, de Bernardo José de Souza Queiroz; “Axur, Rei de Ormuz”, de Salieri; “Merope”, de Marcos Portugal; e “La cenenterola”, de Rossini. Estas apresentações comprovam o interesse do príncipe regente

pela música, que desempenhou um importante papel ritual e simbólico na Corte joanina.

Além do Real Teatro São João, a Capela Real foi outro espaço privilegiado de sedimentação do cenário musical na cidade do Rio de Janeiro e, neste caso, muito contribuiu o músico mulato e padre José Maurício Nunes Garcia.

Padre José Maurício pontificou em todas as funções musicais, sacras e profanas até 1810, quando chega ao Rio de Janeiro o maestro Marcos Antonio Portugal, formado pela Escola Italiana e com larga experiência na regência da Orquestra de São Carlos, em Lisboa. Marcos Portugal participou de todas as grandes cerimônias públicas, entre 1810 e 1821, compondo óperas e músicas sacras e regendo o grupo de vocalistas e concertistas que trouxe consigo de Lisboa e que foi ampliado no Rio de Janeiro.

É interessante destacar o intenso calendário festivo estabelecido ao longo do período joanino, marcado por cerimônias de casamento, batizados, aniversários reais, datas religiosas, além das cerimônias relacionadas às exéquias da rainha, em 1816 e à aclamação de d. João VI, em 1818.<sup>12</sup>

Com a chegada da Família Real ao Rio de Janeiro, o Senado da Câmara e as camadas mais abastadas da população fluminense foram convocadas a participar de modo freqüente de inúmeras festividades. A presença da Coroa portuguesa na cidade, portanto, suscitava um número cada vez maior de ocasiões festivas.

Iara Lis Carvalho Souza afirma que “a transmigração da Corte intensificou no Rio de Janeiro um tempo festivo com as maiores celebrações que até então a cidade sediara, dada a condição de Corte que lhe conferia um estatuto novo e único dentro do Império”.<sup>13</sup>

O *Almanaque do Rio de Janeiro para o ano de 1817* nos oferece as Datas de Grande Gala da Corte, segundo as ordens de S.A.R.:<sup>14</sup>

- 6 de janeiro – Dia de Reis
- 7 de abril – Primeira Oitava de Páscoa
- 25 de abril – Dia do Nascimento da Rainha Nossa Senhora
- 13 de maio – Dia do Nascimento d'El Rei Nosso Senhor
- 11 de junho – Procissão de Corpus Christi na Capela Real
- 14 de junho – Dia do Nome d'El Rei Nosso Senhor
- 15 de julho – Dia do Nascimento da Sereníssima Senhora D. Maria Francisca Benedita, Princesa do Brasil

12 de outubro – Dia do Nascimento do Sereníssimo Senhor D. Pedro de Alcântara, Príncipe Real do Reino Unido de Portugal, do Brasil e Algarves.

4 de novembro – Dia do Nome da Rainha Nossa Senhora

8 de dezembro – Dia da Conceição da Santíssima Virgem Padroeira do Reino

25 de dezembro – Primeira Oitava de Natal

De acordo com o referido *Almanaque*, às datas acima relacionadas, somam-se outras 24 relativas aos dias de *Simples Gala*, cujas festividades encerravam-se em 31 de dezembro com um *Te Deum* na Capela Real.

A população da cidade do Rio de Janeiro, indistintamente, participava dos festejos que envolviam grandes preparativos e farta ornamentação.<sup>15</sup> Sobre a cerimônia da aclamação de d. João VI, por exemplo, nos diz Vieira Fazenda:

Na noite de 5 para 6 de fevereiro de 1818 ninguém dormiu nesta boa cidade do Rio de Janeiro. Velhos e moços, nobres e plebeus, ricos e pobres, sacerdotes e seculares, livres e escravos, soldados e paisanos ansiosos aguardavam todos o suspirado dia da aclamação, cuja cerimônia estava marcada para as quatro horas da tarde. Costureiras, alfaiates, barbeiros e cabeleireiros não tinham mãos a medir.

A gente da Polícia ao mando de Paulo Fernandes Vianna cobria as ruas de areia fina, juncando-a de flores e folhas aromáticas. Por toda a parte um movimento nunca visto: aqui, ao clarão de archotes, pregavam-se sanefas e colchas de damasco; ali davam-se os últimos retoques nos painéis alusivos, colocavam-se lustres e globos nos coretos, varandas e monumentos levantados no Largo do Paço; mais além fíncavam-se postes para bandeiras e galhardetes. Era, enfim, um fervor opus de esperanças e de públicas demonstrações de contentamento.<sup>16</sup>

Como legado paisagístico e de interesse científico, d. João criou o Real Horto, por decreto de 13 de junho de 1808, com a finalidade de cultivar e aclimatar plantas exóticas oriundas das Índias Orientais e de introduzir no solo tropical a cultura de outros vegetais úteis à agricultura, ao comércio e à indústria. Dois anos após a assinatura do decreto, o Real Jardim abrigava uma gama variada de espécies vegetais e especiarias: caneleira, cajá, abacateiro... No mesmo período chegavam de Macau as primeiras sementes de chá que, adaptadas ao clima e ao solo, germinaram e foram cultivadas com zelo

por imigrantes chineses trazidos por d. João especialmente para esta tarefa. Em 1819, através de outro decreto régio, o então rei d. João VI determina a ampliação do jardim e da variedade de espécies ali cultivadas.

A chegada da colônia de artistas franceses, em 1816, completou o esforço de reinvenção da cidade do Rio de Janeiro. Tendo como líder Joaquim Lebreton, desembarcaram no Rio de Janeiro, entre outros, Debret, Nicolas-Antoine Taunay, Grandjean de Montigny e Simon Pradier. A Corte logo identificou na presença desses artistas emigrados da França, a possibilidade de – através da representação pictórica e da arquitetura – oferecer à Coroa a altivez e o luxo que seus rituais sugeriam.<sup>17</sup>

Jean-Baptiste Debret pode ser considerado o artista que transpôs para sua obra, de modo mais criativo, os costumes, os tipos e as cenas do cotidiano do Rio de Janeiro. Grandjean de Montigny, por sua vez, deixou inúmeros projetos arquitetônicos, alguns executados como a Praça do Comércio, além de inúmeros riscos de decorações festivas – intituladas “arquiteturas efêmeras” –, a exemplo do Arco do Triunfo alegórico na rua Direita projetado para a chegada da princesa Leopoldina e das alegorias arquitetônicas contíguas à varanda projetada para a cerimônia da aclamação de d. João VI. Nicolas-Antoine Taunay chega ao Brasil como pintor de paisagens e é justamente nesse gênero que executa obras de grande qualidade, ao conjugar o academicismo francês à grandiosidade dos trópicos.

A entrada de artistas, cientistas e estudiosos europeus na cidade do Rio de Janeiro reforçava a política joanina de “civilizar” os trópicos e reinventar o espaço urbano e suas gentes. Entre os principais estrangeiros que aportaram no Rio de Janeiro, deixando-nos farta iconografia sobre o período joanino, temos o inglês Henry Chamberlain; o Barão de Langsdorf na companhia do pintor Johann Moritz Rugendas; o príncipe Maximiliano I da Baviera acompanhado de Freyreiss e Sellow; Charles Othon Frédéric Jean Baside – conde de Clarac e Auguste de Saint-Hilaire.

Os interesses naturalistas tinham caráter oficial como provam, por exemplo, as missões científicas que acompanharam a arquiduquesa Leopoldina ao Rio de Janeiro, quando de seu casamento com o príncipe d. Pedro, em 1817. Na companhia de d. Leopoldina viajaram ao Rio de Janeiro: naturalistas, pintores, zoólogos e botânicos, que vinham coletar informações geográficas, estatísticas, etnológicas e histórico-naturais.<sup>18</sup> Entre os membros das missões

científicas de 1817 estavam Thomas Ender, Johann Baptist Von Spix e Karl Friedrich Phillip Von Martius, Pohl, Raddi, Natterer e Mikan que, de modo sistemático, lançaram o olhar estrangeiro sobre o grande laboratório racial e natural que representava, ao fim e ao cabo, o Brasil de d. João.

### A presença da Corte portuguesa na cidade do Rio de Janeiro: diálogo de culturas e renovação dos costumes

Há sítios lindíssimos, muito perto da cidade e onde moram muitas pessoas da sociedade (...) o que chama Baía de Botafogo é, sem exageração, comparável aos mais belos sítios da Itália ou da Suíça. Falta gente branca (...) faltam muitas coisas que o tempo dará, mas não falta, como em Lisboa e seus arredores, água e verdura, pois mesmo nesta estação, a pior, temos tudo aqui tão verde como na Inglaterra.<sup>19</sup>

O incremento das funções da cidade do Rio de Janeiro, em consequência de sua nova condição de sede do Império Ultramarino Português, ocasionou um aumento populacional e a concentração de representantes estrangeiros, comerciantes e viajantes de diversas regiões da Europa.

A curiosidade sobre o viver dos trópicos, sua natureza exuberante e exótica atraía um grande número de estrangeiros, fato que reforçou o papel cosmopolita da cidade do Rio de Janeiro.<sup>20</sup> No dizer dos naturalistas bávaros Spix e Von Martius, havia na cidade “gente de todas as raças, múltiplas cores e costumes variadíssimos”.<sup>21</sup>

Essa intensa circulação de viajantes, atraídos pelo conhecimento da nova sede do Império Português, foi intitulada por Sérgio Buarque de Holanda como “um novo descobrimento do Brasil”.<sup>22</sup> Era a redescoberta do Brasil e a reinvenção da cidade do Rio de Janeiro.

Do ponto de vista institucional, o Rio havia se transformado em uma Corte nos trópicos: reunia os estabelecimentos políticos, econômicos e culturais, além de abrigar a centralização administrativa de todo um Império Ultramarino de tradição secular.

Em termos sócio-culturais, a população do Rio de Janeiro realiza uma espécie de releitura – após a chegada de d. João à cidade – dos hábitos de Corte, apropriação intitulada por Afonso Carlos Marques dos Santos de “projeto civilizatório”.<sup>23</sup>

Conta Luís Norton que, em 1817, quando do desembarque de d. Leopoldina no Rio de Janeiro, a cidade fazia lembrar, embora de modo distanciado, o aspecto de capital européia pelos costumes, pelas construções e pelo comércio, que exhibia diversos produtos estrangeiros.

Todavia, é preciso considerar que o estabelecimento da Corte portuguesa e a transposição de certos hábitos europeus ocorreram na cidade do Rio de Janeiro, constituída por aspectos sócio-culturais que caracterizavam de modo peculiar suas ruas e suas gentes no início dos Oitocentos. Os costumes portugueses transplantados tiveram de adequar-se, ao mesmo tempo modificando os arraigados hábitos coloniais.<sup>24</sup>

A cidade, na ocasião da chegada de d. João, não possuía serviços de limpeza e higiene vulgarizados. Não era limpa, por assim dizer. Lisboa, a rigor, também não era nesta mesma ocasião. A falta de asseio, porém, não era um hábito que a Corte portuguesa desejasse preservar. Prova disso eram os banhos de mar, com finalidade terapêutica, aconselhados no Rio de Janeiro a d. João e d. Carlota Joaquina. A prática, estendida à população, representou um significativo progresso nos hábitos de higiene e saúde adotados à época. O estrangeiro Henry Koster afirmou, após percorrer o nordeste brasileiro em 1810, que a população no Brasil era notavelmente cuidadosa com a limpeza do corpo e a proximidade de algum rio ou mar era um critério importante na escolha do local de moradia.

O que se verifica no relato de viajantes e nas descrições sobre o Rio de Janeiro do período joanino é a progressiva entrada do luxo na Corte carioca, a exemplo das modas importadas da Inglaterra e França, e a variedade do comércio.

Luiz Edmundo<sup>25</sup> dá notícia que os comerciantes franceses invadiram o mercado durante o período, indo fixar-se, sobretudo, nas ruas do Ouvidor e dos Ourives, inaugurando lojas que eram – pelo asseio e pelo *chic* – verdadeiras novidades. O comércio estrangeiro penetrava no Rio de Janeiro permitindo à sua população conhecer o que era moda, elegância e boas maneiras européias. Da Inglaterra vinham móveis; da Holanda, carruagens. E acrescenta o cronista: “pela porta que se abria ao comércio no mundo, entrava a civilização que nos faltava”.<sup>26</sup>

Os viajantes prussianos Leithold e Von Rango, que no Rio de Janeiro estiveram em 1817, surpreenderam-se com o luxo à européia na capital do Império Português:

Há relativamente muito mais luxo aqui do que nas mais importantes cidades da Europa. Com dinheiro compram-se artigos de moda, franceses e ingleses; em suma, tudo. O mundo elegante veste-se, como entre nós, segundo os últimos modelos de Paris. Os homens, apesar do grande calor, usam casaco e capas das mais finas telas e meias francesas de seda. (...) O luxo das mulheres é indescritível. Jamais encontrei reunidas tantas pedras preciosas e pérolas de extraordinária beleza quanto nos beija-mãos de gala e no teatro, por certo as duas únicas ocasiões em que elas se exibem e dão asas à sua faceirice. Seguem o gosto francês, ousadamente decotadas.<sup>27</sup>

Após a chegada de d. João ao Rio de Janeiro, passam a trafegar pelas ruas da cidade carruagens de modelo europeu, puxadas por cavalos, com assentos almofadados, paredes e coberturas decoradas e janelas à frente e atrás. No ano de 1815, a mordomia da Casa Real recebera alguns carros de grande luxo, de origem espanhola, italiana e francesa, que apresentavam todas as características dos veículos principescos do século XVIII, no intuito de tornar ainda mais grandiosas as festividades pela elevação do Brasil a Reino Unido.

A sociabilidade vai sendo ampliada no período joanino e alguns nobres e membros da esfera política abrem, vez em quando, os portões de suas ricas propriedades para receber seus pares em festas, saraus e assembléias. O conde da Barca, com sua vasta biblioteca, o visconde do Rio Seco e o intendente de polícia Paulo Fernandes Viana, por exemplo, costumavam oferecer seus solares e palacetes para acolher a elite política e cultural da Corte joanina, conforme os padrões de civilidade europeus.

Durante o período de permanência de d. João no Rio de Janeiro, entre as classes favorecidas foram mantidas as tradições gastronômicas setecentistas. É digno de nota o livro *Arte de Cozinha*,<sup>28</sup> de Domingos Rodrigues, exemplo primoroso do que era a alta culinária em Portugal no final do século XVIII. O livro, além de ensinar a confecção dos pratos, reúne uma série de ensinamentos sobre a forma de bem comer e a arte de bem receber, princípios que, em compasso com os gostos e paladares mais nobres, transmigraram para o Rio de Janeiro junto com a Corte portuguesa e aqui fincaram raízes.

Exemplos dos costumes e luxo da Corte européia poderiam ser observados na cidade do Rio de Janeiro a partir do Largo do Paço consagrado, no período joanino, como centro do poder e da vida cortesã, militar, mercantil e até mesmo popular da cidade.

Imagine-se que em março de 1808, exatamente no Largo do Paço, teriam desembarcado, além da rainha d. Maria I, o príncipe regente d. João e d. Carlota Joaquina; d. Maria Benedita, viúva do príncipe d. José; os infantes d. Pedro e d. Miguel; as infantas d. Maria Thereza, d. Maria Izabel, d. Maria Francisca, d. Izabel Maria, d. Maria Assunção e d. Ana de Jesus Maria, a mais jovem, contando 2 anos de idade. Vinham acompanhados de uma numerosa criadagem: camareiras, damas de honra, açafatas, moças de lavar, moços de quarto, mordomo-mor, estribeiro-mor, veadores, confesores reais, guarda-roupas, guarda-jóias, servidores de toalha, entre inúmeros outros funcionários imprescindíveis à Corte. Estima-se em cerca de 700 pessoas os integrantes da criadagem real desembarcados no Rio de Janeiro. Para além da Real Família e sua criadagem, inúmeros membros e nobres titulares da fidalguia portuguesa aqui chegaram transmigrados de Lisboa, nos tempos de d. João.

O Largo do Paço, que abrigava o Palácio Real e a Real Capela, era o cenário privilegiado de circulação dos fidalgos que se estabeleceram junto ao trono, de trânsito dos membros do corpo diplomático, lugar por excelência das paradas militares, festas palacianas, cerimônias reais e procissões religiosas. Aquele era um espaço bastante representativo, do ponto de vista simbólico, do impacto da chegada da família real portuguesa à cidade. No Largo do Paço se podia verificar tanto o luxo e os costumes europeus transplantados para os trópicos, quanto alguns elementos marcantes do passado colonial da cidade, ainda presentes no cotidiano do Rio de Janeiro. Era possível observar claramente os hábitos variados e as múltiplas cores e matizes da população da cidade que, a partir de 1808, adquiriu nova personalidade com a absorção de costumes europeus.

Nas ruas barulhentas e já calçadas do Rio de Janeiro de d. João circulavam, lado a lado, mulheres brancas vestidas de sedas e tafetás negras cobertas de tecidos grosseiros de lã em cor preta; membros do corpo diplomático e carregadores negros transportando suas mercadorias em varas ou cestos; religiosos de alta hierarquia e barbeiros, carros de bois e carregadores negros arrastando fardos nos mais exóticos transportes. De fato, a riqueza cultural verificada no

Rio de d. João não excluía a coexistência e convivência de hábitos e gentes tão distintas. .

A chegada da Corte garantiu a introdução de elementos da civilidade europeia no cotidiano do Rio e Janeiro que – inseridos em um ambiente climático e culturalmente distinto – permitiram a formação de uma nova personalidade e a emancipação intelectual da Capital do Império Português, influenciada tanto por aqueles trazidos para o Brasil pela Corte, quanto pelas instituições de Ciência e Saber criadas no Rio de Janeiro por iniciativa de S.A.R..

A respeito desse diálogo de culturas que se estabeleceu na cidade do Rio com a chegada da Corte portuguesa, diz Luís Norton, em interessante passagem de seu texto:

O Brasil sentia, mediante sua nova estrutura político-social, uma personalidade de sentimento coletivo e de ação; emancipava-se; progredia moral e materialmente e declarava a sua maioridade, com a respectiva capacidade para a livre regência de seus destinos (...). O Brasil definia sua autonomia com valores reais da melhor nobreza rural portuguesa, da melhor aristocracia cultural portuguesa que, pelo clima e pelo longo tempo de permanência neste país, se assimilara francamente à brasilidade, formando o melhor escol da nova nacionalidade. (...) Essa cultura dos portugueses-brasileiros, boa e corajosa cultura, criou um sentimento novo no Brasil, sob a ação de um ambiente climático distinto na sua gigantesca individualidade geográfica, como diverso na sua americana humanidade criadora. A esse sentimento ativo, absorvente de ideologias, criador de uma mentalidade brasiliana superior, chamam os pensadores de 'brasilidade'. Essa brasilidade (...) abriu em florão sobre todo o território brasileiro quando d. João chegou ao Brasil e nele se fez aclamar rei. <sup>29</sup>

É inegável considerar que a transferência de d. João e da Família Real Portuguesa para o Brasil constituiu-se em episódio de grande amplitude e singularidade.

O incremento das Artes e Ciências verificado no Rio de Janeiro a partir de 1808 correspondeu à formação de uma Corte nos trópicos, transformando a cidade no centro político de um Império secular e multicontinental.

A transmigração da Família Real para o Brasil permitiu ao príncipe regente construir uma nova capital nos trópicos. O Rio de Janeiro reinventado por d. João e sua Corte foi, entre 1808 e 1821, o terreno fértil onde foram lançadas as

sementes da nacionalidade brasileira, fruto do diálogo de culturas verificado ao longo dos 13 anos de permanência da Corte portuguesa no Brasil.

O príncipe regente d. João, um dia aclamado rei na América Portuguesa, ao transferir para a cidade do Rio de Janeiro o aparelho de Estado que garantia o controle de seu Império no ultramar, permitiu o estabelecimento de inúmeras instituições que, em pleno e rigoroso funcionamento, testemunharam a evolução política da História brasileira nos últimos 200 anos.

As raízes da emancipação científica, artística, cultural e política do Brasil estão fincadas na figura de d. João e no importante gesto político da transferência da sede do governo metropolitano para os trópicos. O Rio de Janeiro deve igualmente a d. João as inúmeras instituições político-científicas estabelecidas, a renovação ampla dos costumes citadinos acompanhada da criação de novos valores culturais e, finalmente, a evolução contínua de seu espaço urbano, desde a chegada da Corte em 1808 até os nossos dias, portanto, há exatos 200 anos.

## Notas

1. SÃO PAIO, Duarte Mendes de. *Oração de ação de graças pelo feliz trânsito de S.A.R. e Sua Sereníssima Família da Europa Portuguesa para os seus Estados do Brasil, foi recitada na Santa Igreja Catedral do Rio de Janeiro estando presente o mesmo Senhor*. Rio de Janeiro: Na Impressão Régia, 1808. p. 14-15.
2. Cf. *Código Brasiliense ou Coleção das leis, alvarás, decretos, cartas régias, etc. promulgadas no Brasil desde a feliz chegada do Príncipe Regente Nosso Senhor a estes Estados com um índice cronológico*. Rio de Janeiro: Impressão Régia, Tipografia Imperial e Nacional, 1811-1838. 15 volumes.
3. MAIA, Emilio Joaquim da Silva. *Estudo oitavo*. O Brasil recebe benefícios consideráveis. Progresso material no Rio de Janeiro; alteração física de sua atmosfera; estabelecimento de tribunais e outras muitas criações úteis. Outros importantes melhoramentos nas províncias da Bahia, Minas Gerais, Espírito Santo, São Paulo, Santa Catarina e Goiás. Manuscrito. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.
4. WERNECK, Evelyn Furquim. Uma herança cultural no cenário carioca: arquitetura de d. João VI. *Anais do Seminário Internacional Dom João VI: Um rei aclamado na América*. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 2000, p. 306.
5. Cf. BERGER, Paulo. *A Tipografia no Rio de Janeiro. Impressores Bibliográficos, 1800-1900*. Rio de Janeiro: Cia. Industrial de Papel Pirahy, 1989, p. 8.
6. Rubens Borba de Moraes sinaliza para um aspecto importante relativo a este episódio. Diz ele em nota: "O fato de não se ter esquecido dos caixões contendo a tipografia parece-nos uma prova

- adicional do planejamento da mudança da Corte para o Brasil e não de uma fuga desordenada". Cf. MORAIS, Rubens Borba de. *Livros e Bibliotecas no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979, p. 99, nota 1.
7. SCHWARCZ, Lilia Moritz, AZEVEDO, Paulo César de e COSTA, Angela Marques da. *A longa viagem da biblioteca dos reis – do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
  8. MAIA, Emílio Joaquim da Silva. *op. cit.*
  9. SOUZA, J. Galante. *O Teatro no Brasil*. Rio de Janeiro, 1960.
  10. MALERBA, Jurandir. *A corte no exílio: Civilização e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808-1821)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.93-99.
  11. LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975, p.163.
  12. SOUZA, Iara Lis Carvalho. D. João VI no Rio de Janeiro: entre festas e representações. *Anais do Seminário Internacional Dom João VI: Um rei aclamado na América*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2000, p.50-63.
  13. Idem. p. 51.
  14. Almanaque do Rio de Janeiro para o ano de 1817. Rio de Janeiro: Na Impressão Régia, 1817. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1966, volume 270, p. 211-230.
  15. "A aclamação de d. João VI, ocorrida no Rio de Janeiro em 1818, apresenta-se como um fato singular na história das colonizações européias nas Américas. Não só a Coroa portuguesa havia anteriormente transmigrado para o Rio de Janeiro em 1808, mas também o Brasil havia sido alçado à condição de Reino Unido de Portugal e Algarves em dezembro de 1815. A aclamação surgia, assim, como o ápice de um processo no qual o Brasil vinha sendo progressivamente reconhecido com um dos centros institucionalmente mais importantes do império português". Cf. GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. O Senado da Câmara do Rio de Janeiro no contexto das cerimônias de aclamação de d. João VI. In: *Anais do Seminário Internacional Dom João VI: Um rei aclamado na América*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2000, p. 246.
  16. FAZENDA, José Vieira. *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Tomo 89, volume 143, p. 319-320.
  17. SCHWARCZ, Lilia. *O Sol do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
  18. SCHWARCZ, Lilia. *op. cit.* p. 333-334.
  19. Carta do Conde de Palmela para a Condessa, sua mulher, datada do Rio de Janeiro em 22 de janeiro de 1821. FBN/MSS.
  20. CARVALHO, Marieta Pinheiro de. *Uma idéia de Cidade Ilustrada: as transformações da nova Corte portuguesa (1808-1821)*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

21. NORTON, Luís. *A Corte de Portugal no Brasil*. São Paulo: Editora Nacional/ Brasília INL, 1979, p. 86.
22. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *A herança colonial: sua desagregação. História geral da civilização brasileira. O Brasil monárquico. O processo de emancipação*. 4. ed. São Paulo: Difel, 1976. Tomo II, v. 1, p.12.
23. SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. A fundação de uma Europa possível. *Anais do Seminário Internacional Dom João VI: Um rei aclamado na América*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2000. p. 9-17.
24. NORTON, Luís. *op. cit.* p. 93.
25. Cf. EDMUNDO, Luiz. *A Corte de d. João no Rio de Janeiro (1808-1821)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1939-40, v. II, p.431-432.
26. EDMUNDO, Luiz. *op. cit.* p. 432.
27. LEITHOLD, T. Von e RANGO, L. Von. *O Rio de Janeiro visto por dois prussianos em 1819*. Traduzido por Joaquim de Sousa Leão Filho. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966. p. 29.
28. RODRIGUES, Domingos. *Arte de Cozinha dividida em três partes: a primeira trata de cozinhar vários guisados de todo o gênero de carnes, conservas, tortas, empadas, e pasteis. A segunda de peixes, mariscos, frutas, ervas, ovos, laticínios, doces, conservas do mesmo gênero. A terceira de preparar mesas em todo o tempo do ano para hospedar Príncipes e Embaixadores. Obra útil e necessária para todos os que regem e governam Casa*. Por RODRIGUES, Domingos. Mestre de Cozinha de Sua Majestade. Lisboa: Na Officina de Jose Antonio Reis, 1794. 8a edição.
29. NORTON, Luís. *op. cit.* p. 106 – 107.

# 1º DOSSIÊ

---

## COMEMORAÇÕES

### Apresentação

Além do 9 de Julho: as comemorações da Revolução Constitucionalista de 1932, as ritualizações da história e a escrita nacional da história

A festa das crianças e dos adultos: celebração à princesa Isabel, libertadora dos escravos

A Exposição Nacional de 1908 e a produção da identidade nacional brasileira

A Exposição Internacional de 1922: nação e modernidade

Saudades do povo: a questão do folclore nos escritos de Gustavo Barroso



# Apresentação


Marcelo Abreu\*

---

\* Universidade Federal de Uberlândia. Professor assistente de história da Faculdade de Ciências Integradas do Pontal (UFU/FACIP). Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ.

*Calco sob os pés sórdidos o mito  
que os céus segura – e sob um caos me assento.*

(Ferreira Gullar, *A luta corporal*)

 estudo das comemorações indica uma resposta da escrita da história à crise de futuro que toma conta das sociedades contemporâneas. Nesse movimento, a disciplina questiona a verdade do passado reduzido, como na visão do anjo da história de Walter Benjamin<sup>1</sup>, a escombros sobre os quais parece impossível recompor identidades sociais porque a direção do vento que nos impulsiona é desconhecida. É, pois, sob o signo da incerteza que a investigação das formas que a memória social assume torna-se objeto da história.<sup>2</sup> No caso das comemorações, a linha de continuidade entre passado e futuro, que parecia tão clara aos autores destas ritualizações da história, se impõe à nossa sensibilidade e razão como objeto a ser questionado.

Em poucas palavras, a confiança no progresso, que instaurou as práticas comemorativas – exposições, datas e rituais cívicos – desde o século XIX, tornou-se impossível nesse presente marcado pela instabilidade das relações sociais que sustentavam o horizonte. Mas é justamente sobre esta impossibilidade de escrever uma história confiante nas promessas de futuro que a disciplina pode construir um conhecimento reflexivo e realizar a crítica da sociedade que constitui seu projeto desde o século passado. A história das comemorações contribui nesse movimento ao questionar um elemento subjacente ao discurso historiográfico que, de certa forma, limitava seu projeto crítico: as demarcações nacionais da escrita da história.

Investigar as comemorações implica, como se afirma em um dos artigos reunidos nesse volume, realizar a história de forma comparativa, assumindo o caráter heteróclito das formas rituais utilizadas na composição de novas celebrações, formas que ultrapassam o tempo e os espaços nacionais. O estudo das comemorações sugere também o questionamento da instituição social de acontecimentos significativos, como o 13 de Maio, imediatamente transformado em história através da celebração da princesa Isabel na *Festa*

das creanças, organizada pelos professores das escolas da Corte em junho de 1888. O estudo deste evento também leva a pensar as contradições inerentes à memória pública constituída pela relação entre memórias oficiais e populares. Porque, ao ler o artigo sobre a *Festa das Creanças*, não é possível deixar de lembrar a maneira diversa de comemorar o mesmo acontecimento que até hoje se pratica entre os descendentes dos libertos. Pois, enquanto a memória oficial se instaura sobre práticas rituais rigorosas inspiradas na cultura cívica para estimular o patriotismo, a apreensão popular das datas cívicas se caracteriza pelo investimento no lazer e nas possibilidades de ganho comercial que cercam estas atividades.<sup>3</sup> Este segundo aspecto dos interesses contraditórios, que tecem a trama das comemorações, aparece nos usos da Exposição Nacional de 1908 e da Exposição Internacional de 1922 como momentos propícios à comercialização de produtos, mercadorias cuja aura ganhava outras camadas de sentido, representando a expressão do progresso da sociedade nacional em um século de abertura para o mundo.

Os estudos das comemorações levam ainda a pensar sobre as práticas do espaço<sup>4</sup> como leituras do passado inscrito no ambiente urbano. Nos artigos reunidos pode-se surpreender este sentido das comemorações na construção dos cenários e dos percursos que os visitantes nacionais e estrangeiros percorriam para chegar aos pavilhões erguidos na Urca e na esplanada do Castelo, caminhos que indicavam o sentido da evolução histórica do Brasil entre os tempos coloniais e o mundo moderno contemporâneo. O uso do espaço como leitura do passado também se realizara na celebração da assinatura da Lei Áurea quando as crianças percorreram a capital entre a praça da Constituição e o Teatro Imperial d. Pedro II. Desejava-se, assim, estabelecer a continuidade entre a emancipação política e a manumissão dos escravos, como se o caminho da liberdade iniciado com o gesto de d. Pedro I imortalizado na estátua eqüestre se completasse com o acontecimento contemporâneo aos atores daquela encenação.

As investigações sobre as comemorações presentes nesse volume indicam também as possibilidades de questionar a contemporaneidade do retorno do fato. No mundo contemporâneo, o acontecimento ganha dimensões diversas e atrai o interesse dos historiadores. O acontecimento-massa não serviria a uma história política por conta de seus efeitos evidentes, mas por causa de

seus efeitos inesperados, das leituras diversas que suscita, das camadas de sentido que ganha enquanto ecoa.<sup>5</sup> É possível perguntar se o espetacular nas comemorações seria o primeiro movimento desta nova história dos acontecimentos. A história das duas exposições reunidas nesse dossiê parecem indicar que, bem antes dos *mass media*, sobretudo da televisão, o eco dos acontecimentos celebrados e a própria celebração como novo fato apontavam a emergência de um tempo em aceleração. E, nos casos estudados, se admitirmos que as comemorações são complexos rituais,<sup>6</sup> pode-se supor que elas ultrapassam muitas vezes os limites do espaço físico e também acontecem na sala de estar senhorial onde alguém lê o jornal sentado em uma poltrona de veludo verde.

Estas são algumas das questões que a leitura dos artigos aqui reunidos pode provocar. Espera-se que outras leituras se estabeleçam e sustentem outros horizontes de investigação, pois não se pretendeu nesta apresentação expor um programa porque o horizonte nunca é o mesmo. O que pode nos servir de conforto para a continuidade da reflexão é a existência de instituições como o Museu Histórico Nacional, lugar comprometido com a preservação do patrimônio e a investigação do passado. Nesse sentido, gostaria de agradecer à diretora do museu, professora Vera Tostes, e aos editores deste volume Aline Montenegro e Rafael Zamorano pelo convite. Sem este estímulo, ainda estaríamos desconfortavelmente assentados sobre escombros.

## Notas

1. Cf. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Walter Benjamin: obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. São Paulo, Brasiliense, 1987. v. 1. p. 222-232.
2. Cf. HARTOG, François. *Régimes d'historicité: presentisme et expérience du temps*. Paris, Seuil, 2003.
3. Cf. BODNAR, John. *Remaking America: public memory, commemoration and patriotism in the Twentieth Century*. Princeton, Princeton University Press, 1992. p. 18.
4. Cf. CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano – I; artes de fazer – 3ª ed.* – Petrópolis, Vozes, 1998.
5. Cf. NORA, Pierre. O retorno do fato. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p. 179-193.
6. Cf. TURNER, Victor. *O processo ritual; estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

**Além do 9 de Julho: as comemorações da  
Revolução Constitucionalista de 1932,  
as ritualizações da história  
e a escrita nacional da história**

**Marcelo Abreu\***

## **RESUMO**

A partir das comemorações do 9 de Julho, o artigo discute a variedade de formas rituais e celebrativas acionadas na composição das ritualizações da história no mundo contemporâneo. Através deste exemplo busca-se questionar os limites nacionais da história e sua escrita.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Revolução Constitucionalista, comemorações, ritualizações da História, escrita da História.

## **ABSTRACT**

*Beyond the 9th of July: the Constitutionalist revolution commemorations, ritualization of history and the national writing of history.*

*This article aims to discuss the relationship between the Constitutionalist Revolution commemoration and other civic rituals in history. In doing so, the paper also discusses the variety of rituals and celebrative forms used in the ritualization of history in the contemporary world. This work questions the national limits of writing of history and history.*

## **KEYWORDS**

*Constitutionalist Revolution, commemorations, ritualizations of history, writing of history.*

## O 9 de Julho e o problema

Desde 1934, celebra-se, em São Paulo, a Revolução Constitucionalista de 1932<sup>1</sup> quando, segundo um dos textos que instituíram a comemoração, “São Paulo, sem partidos ou grupos, lutou pela constitucionalização, exigindo a volta da lei e o respeito à liberdade”.<sup>2</sup> A partir de 1934, com uma interrupção durante o Estado Novo,<sup>3</sup> as cerimônias cívicas em memória da “revolução” se espalhavam pela capital – nas ruas, nos clubes, nas instituições culturais como o IHGSP e associações civis como o Centro Acadêmico XI de Agosto – e no interior. Entre a capital e todo o estado, as cerimônias se concentravam em um lugar específico: os cemitérios desde novembro de 1932. Em 1934, por exemplo, o apelo para que as mulheres colhessem e depositassem flores nos túmulos dos mortos foi seguido. Desde o princípio, a “memória de 32” vinculava-se ao culto aos mortos durante a “guerra paulista”. Na capital, o principal evento era o desfile dos “veteranos” que atravessava a Avenida Paulista, passava pelo Trianon, onde havia um cenotáfio em torno do qual as autoridades e os mutilados de guerra se concentravam, descia a Avenida Brigadeiro Luis Antonio, alcançando finalmente o Largo de São Francisco, onde se situava a Faculdade de Direito, “berço civil da revolução”, momento em que os ex-combatentes que participavam do “desfile” se dispersavam.<sup>4</sup>

Em 1955, há uma mudança no rito. Os despojos de cinco “mártires” da revolução foram inumados no “monumento-mausoléu” que se erguia na entrada do parque do Ibirapuera desde a década de 40. O monumento situava-se ao final da Avenida 23 de Maio – data também alusiva ao movimento

---

\* Universidade Federal de Uberlândia. Professor assistente de história da Faculdade de Ciências Integradas do Pontal (UFU/FACIP). Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ.

constitucionalista, uma vez que os jovens estudantes da faculdade de direito foram mortos em um comício realizado na Praça da República naquele dia em 1932. Deste evento veio a sigla M.M.D.C (Martins, Miragaia, Drausio e Camargo), movimento organizado por estudantes, políticos e intelectuais que passaram a divulgar a “causa paulista”: a “constitucionalização do país”. Além dos quatro estudantes, em 1955, uma outra vítima da “ditadura” seria lembrada: Paulo Virgínio, o “obscuro caboclo cunhense” morto pelas tropas federais por se recusar a dar informações sobre as tropas “paulistas” em julho de 1932. Os cinco foram, em 9 de julho de 1955, 23º aniversário da revolução,<sup>5</sup> enterrados no novo mausoléu. Desde então, todos os anos, alguns dos ex-combatentes são exumados e sepultados na cripta embaixo do “obelisco” segundo o mesmo ritual.<sup>6</sup> Em 1982, além da inumação dos despojos de “heróis” da “revolução”, acionaram-se outras formas comemorativas para celebrar o evento em seu cinquentenário: publicações de obras relativas ao movimento, compilações de documentos, seminários para os professores da rede pública etc.<sup>7</sup> Durante todo este tempo, contudo, o dia 9 de julho não era feriado. Decretava-se apenas um ponto facultativo nas repartições estaduais e municipais desde 1934. Somente em 1997, durante o governo Mário Covas, que o dia 9 de julho tornou-se uma brecha no tempo veloz, um dia propício à comemoração.<sup>8</sup>

Esta breve descrição do culto aos “revolucionários” mortos em 1932 e da data cívica de São Paulo servem, no presente artigo, para discutir a relação entre as comemorações que ensejavam a construção da memória paulista e as formas de ritualização da história que instituíram a fidelidade a lugares imaginados como a nação e as regiões internas aos Estados Nacionais. O que se pretende neste artigo, portanto, é vislumbrar as possibilidades de constituição de comemorações cívicas como o 9 de Julho a partir da comparação com outras situações semelhantes no tempo e no espaço. Além disso, pretende-se afirmar que o estudo das comemorações cívicas só pode ser realizado nesta perspectiva comparativa. Em outras palavras, rituais como os que se desenvolvem no 9 de Julho só tomam forma a partir de um repertório de formas celebráveis que ultrapassam as fronteiras nacionais e do tempo.

## As comemorações no Brasil

A produção brasileira sobre as comemorações é relativamente recente se compararmos com sua principal referência conceitual e metodológica: a literatura histórica francesa sobre os “lugares de memória”, festivais revolucionários e produção de monumentos cívicos.<sup>9</sup> Dois livros publicados ao final da década de 70, *La fête révolutionnaire* (1976), de Mona Ozouf, e *Marianne au combat* (1979), de Maurice Agulhon, podem ser tomados como pontos iniciais de uma inflexão da historiografia no sentido de estudar as políticas da memória no caso francês.<sup>10</sup> Na década de 80, também na França, Pierre Nora dirigiu *Les lieux de mémoire* (1984-1992), obra monumental que se tornou uma referência obrigatória para as histórias da memória produzidas em seguida, principalmente a introdução de Nora na qual definia o lugar da memória no mundo contemporâneo.<sup>11</sup> Simultaneamente, Eric Hobsbawm e Terence Ranger organizaram uma coletânea de ensaios sobre as “tradições inventadas”, *The Invention of Tradition* (1983),<sup>12</sup> cuja introdução e o capítulo final também se tornaram referência para quase todos os estudos sobre memória social e história.

Pode-se dizer que há um descompasso relativo na produção brasileira sobre a história da memória e de suas formas. Afinal, a historiografia acadêmica passou a dedicar-se ao tema a partir do final da década de 80 e durante a década de 90. Talvez este relativo descompasso não se deva apenas à incorporação tardia destes problemas historiográficos à reflexão histórica, afinal, boa parte dos estudos sobre museus e história oral que se desenvolveram na década de 80 já havia incorporado estas referências. Acredito que o estudo das comemorações foi incorporado, na década de 90, por um fator de conjuntura diversa: em 1989, aconteceu timidamente a celebração da Proclamação da República, ofuscada, talvez, pelo bicentenário da Revolução Francesa;<sup>13</sup> em 1992, houve a comemoração do 4º centenário do descobrimento da América; e, mais importante para o caso brasileiro, as celebrações do descobrimento no ano 2000.<sup>14</sup>

Outra referência importante para os estudos das comemorações entre nós é o livro de Roberto DaMatta, *Carnavais, malandros e heróis*, 1978.<sup>15</sup> Neste livro, DaMatta procura definir o que chama de triângulo ritual brasileiro, composto por três formas rituais distintas: a procissão, o carnaval e a parada cívica. Cada uma delas corresponde estruturalmente a relações sociais cons-

tantes na vida brasileira e se constituem como ritos de suspensão, inversão e reforço da ordem hierárquica que caracterizaria a sociedade nacional em sua perspectiva. Importa dizer, neste momento, que a reflexão de Roberto DaMatta sobre o “dilema brasileiro” também marcou profundamente os estudos sobre comemorações e festas populares.

Há uma produção considerável sobre carnavais e festas populares na historiografia<sup>16</sup> mais recente que dialogam com a proposta de DaMatta sobre o carnaval como um rito de inversão da ordem social e com os trabalhos sobre cultura popular produzido pela história social inglesa e pela historiografia francesa na década de 80.<sup>17</sup> Se me refiro a estes estudos sobre festas populares e carnavais, é porque considero sua importância e me parece que há uma relação entre as cerimônias cívicas e as festas populares. No entanto, a discussão proposta atém-se aos trabalhos sobre comemorações, especificamente os estudos sobre a instituição de datas nacionais e rituais cívicos.

No ano em que se comemorava o centenário da República brasileira e o bicentenário da Revolução Francesa, Lúcia Lippi de Oliveira escreveu um artigo sobre a instituição do calendário cívico republicano como parte do esforço de consolidação do regime na década de 1890.<sup>18</sup> A autora analisa a configuração das novas datas cívicas no contexto das disputas que envolviam intelectuais republicanos e monarquistas em torno da avaliação do período Imperial e do caráter do regime inaugurado em 1889. No novo calendário proposto, além de duas datas já consagradas pelo regime anterior – o 7 de setembro e o 13 de maio – outras comemorações foram incluídas: o 21 de abril, tratado como dia dos precursores da Independência, 3 de maio, descobrimento do Brasil, 14 de julho, data da República, liberdade e independência dos povos americanos, 12 de outubro, descobrimento da América, e o 15 de novembro como comemoração da pátria brasileira. Além disso, o 13 de maio passava a ser conceituado como dia da fraternidade dos brasileiros. O dia 7 de setembro permanecia como o da Independência, mas procurava-se desfazer a relação do feito histórico com o primeiro imperador.<sup>19</sup> A criação do novo calendário, por um lado, era parte do esforço para marcar a ruptura com o regime anterior<sup>20</sup> e, por outro, integrava o desejo de identificar o Brasil a um conjunto de “países e/ou momentos visualizados como representantes do lema: liberdade, igualdade, fraternidade”.<sup>21</sup> O calendário propunha não só a distinção entre a cultura cívica republicana e monárquica, mas supos-

tamente integrava o país a um contexto celebrativo mais amplo: na França, o 14 de julho fora instituído no começo da III República,<sup>22</sup> e nos Estados Unidos, havia já um Columbus Day que rememorava o momento primordial da descoberta da América.

Há dois aspectos no estudo de Lúcia Lippi que interessam para esta reflexão. Ao se concentrar sobre a elaboração intelectual do calendário, sem preocupar-se com a prática do novo ano cívico e suas cerimônias, destaca como a instituição social destes dias de culto está referida à ação de grupos sociais restritos como os chamados “republicanos históricos” em seu embate com outros grupos, os monarquistas, na disputa pelo passado. Disputa que não é diretamente subordinada aos conflitos mais gerais em torno da direção política, embora esteja atravessada por estes. Outro aspecto interessante indicado no texto é que a invenção do novo calendário dialoga com diferentes tradições comemorativas – as que já estavam estabelecidas no Império e outras que ultrapassavam os limites das demarcações nacionais. Esta ultrapassagem do tempo e do espaço na configuração de novas liturgias cívicas é importante. Dois estudos relativos a temporalidades e lugares imaginados diversos servem de referência para discutir os limites nacionais das celebrações cívicas e, particularmente, do 9 de Julho.

Em *Pátria Coroada: o Brasil como corpo político autônomo (1780-1831)*, Iara Schiavinatto dedica-se às festas do imperador para compreender como “diversos discursos, práticas políticas e sociais converteram o Brasil num ser”,<sup>23</sup> invertendo a suposição comum ao tempo de que o Brasil pré-existia à sua conformação política. A autora evidencia como a construção da soberania nacional articulava-se através da construção da figura de d. Pedro I. As festas que se desenrolavam em torno da sua figura materializavam o contrato social entre o povo e o imperador como elemento que constituía o Brasil independente. Desde 1822, este contrato era celebrado cerimonialmente, como no cortejo da câmara do Rio de Janeiro em direção ao Paço, onde o príncipe aguardava a representação da câmara para celebrar sua permanência no Brasil depois das negociações que culminaram no dia do “Fico” em 9 de janeiro.<sup>24</sup> Em outras circunstâncias, ainda em 1822, durante as viagens de adesão, a entrada nas cidades visitadas era uma solenidade que marcava a sujeição da sociedade local ao príncipe e, por extensão, ao Brasil como corpo político que ia se constituindo através destas manifestações públicas.<sup>25</sup> Nestas

ocasiões, o cortejo assemelhava-se a uma procissão: d. Pedro tomava o lugar do santo padroeiro sob o pálio conduzido por representantes da câmara tendo a frente os religiosos mais graduados da cidade. Este cortejo terminava na igreja onde se realizava um *Te Deum*. Aqui, o rito religioso fornecia a forma para a cerimônia cívica, e pode-se dizer que esta era suficiente para garantir a sacralidade do poder que se concentrava na figura do príncipe.

As festas de aclamação e coroação posteriores ao “grito do Ipiranga” foram ocasiões para celebrar a adesão das províncias e localidades ao monarca. Além disso, estas festas marcavam a diferença com relação à monarquia portuguesa e instituíam a centralidade do poder imperial no Rio de Janeiro. A aclamação foi organizada no Rio de Janeiro, nas capitais das províncias e também deveria estender-se às vilas mais remotas. Era já uma tradição conhecida e estabelecida no império português quando um novo monarca subia ao trono. A coroação, ao contrário, seria um festejo exclusivo do Rio de Janeiro e marcava uma diferença com relação à liturgia portuguesa, uma vez que em Portugal não havia coroação do novo rei.<sup>26</sup> À imagem do contrato celebrado nas ruas entre o monarca e o povo que se aglomerava na praça, somava-se a imagem da separação definitiva de Portugal num rito inspirado na sagração de Napoleão.

O trabalho de Schiavinatto também é importante para o estudo das comemorações por ressaltar a relação das novas “festas” com tradições anteriores.<sup>27</sup> A autora também evidencia que as liturgias cívicas em torno de d. Pedro I inspiravam-se nos ritos religiosos. A imposição desta forma de celebrar a cultura cívica é, aliás, uma característica das cerimônias que se constituíram logo depois do período revolucionário ao final do século XVIII.<sup>28</sup> Além disso, há dois aspectos importantes que a autora não destaca, mas que me parecem relevantes para o estudo dos rituais do 9 de Julho. Assim como a instituição da soberania e da identificação do Brasil como corpo autônomo se objetivava através dos rituais baseados em fatos recentes, a ritualização do 9 de Julho também se construiu quase imediatamente após o fato. E, sem querer denegar a historicidade de cada cerimônia, há um segundo indício que permite comparações: o 9 de Julho também é um “festejo” que se espalhava por todo o estado, instituindo dessa forma a unidade em torno de um centro político demarcado. Nos primeiros momentos do Brasil independente, quando a própria definição das estruturas políticas formais ainda se encon-

trava em construção, a unidade consubstanciava-se na adesão ao monarca através das festas. Em um contexto completamente diferente, a unidade de São Paulo se materializava no culto aos seus mortos, personalidades muitas vezes anônimas que, segundo as fontes estudadas, teriam oferecido suas “vidas em holocausto” em favor de uma idéia superior identificada como o “ideal de São Paulo”: a volta à autonomia regional através da constitucionalização do país. É possível, portanto, afirmar que as tradições que inspiravam as cerimônias do 9 de Julho já eram bastante diferentes das comemorações imperiais no Brasil. Evoco as celebrações estudadas por Schiavinatto neste momento para, por um lado, ressaltar algumas constantes na elaboração dos ritos cívicos brasileiros – como o recurso às formas religiosas de ritualização – e, por outro, marcar a historicidade das formas comemorativas. Neste sentido, quais seriam as referências para a criação dos rituais do 9 de Julho?

Durante a Primeira República, a cidade do Rio de Janeiro assistiu a importantes ritos fúnebres de personalidades ilustres: Machado de Assis, em 1908; Afonso Pena e Euclides da Cunha, em 1909; Joaquim Nabuco, em 1910; Barão do Rio Branco, em 1912; Pinheiro Machado, em 1915; Osvaldo Cruz, em 1917; d. Pedro II e Rodrigues Alves, em 1921; e Rui Barbosa, em 1923. Estes funerais acompanham a onda de “romagens cívicas” que toma conta do mundo contemporâneo, sobretudo da Europa, a partir da segunda metade do século XIX e remetem a uma celebração pública da morte que ganhara força no mesmo contexto.<sup>29</sup> Como ritos de repetição, nos funerais dos homens ilustres brasileiros há algumas marcas constantes, como a rígida hierarquia manifesta nos cortejos que normalmente seguiam do lugar da morte para o espaço escolhido para o velório, e daí para o cemitério ou ponto de embarque do esquife que partia para o sepultamento em outras cidades. Durante o velório, o “povo” podia participar temporariamente do fausto de espaços normalmente circunscritos à elite. Nos velórios, os discursos, extensos e marcados pela grandiloquência das palavras incompreensíveis para a maioria, também acentuavam as diferenças entre o homenageado – e o grupo social a que pertencia – e o “povo”. Nos “ilustres mortos” corporificava-se, guardadas as diferenças entre os personagens e sua contribuição maior ou menor para a nacionalidade, a Pátria. A hipótese de João Felipe Gonçalves é que os funerais destas personalidades eram ritos de instituição, isto é, demarcavam as diferenças entre as categorias de pessoas – entre as pessoas

comuns, “os populares”, e os santos de um politeísmo cívico em cujos corpos jacentes a idéia superior de nação materializava-se.<sup>30</sup>

A constituição de um panteão nacional através da celebração de personagens ilustres, contudo, não é uma novidade republicana. Uma outra forma de heroificação que não o ritual fúnebre estabeleceu-se nos perfis biográficos das páginas da revista do IHGB e dicionários biográficos escritos na segunda metade do século XIX, analisados por Armelle Enders.<sup>31</sup> Além desta forma de celebrar, Armelle Enders também nota que desde o início da República as transformações do espaço urbano das grandes cidades se fizeram acompanhar pela estatuificação de personagens, fazendo das cidades um território demarcado pela presença de homens ilustres convertidos em heróis nacionais. O que era uma “mania” francesa a partir da III República desenvolveu-se tardiamente no Brasil, menos porque não havia condições materiais para a produção desta forma comemorativa do que pelas condições políticas até então marcadas pelo imaginário monárquico. Deste culto monárquico fazia parte a estátua eqüestre de d. Pedro I inaugurada em 1862 no Rio de Janeiro. É diferente o caso da produção das estátuas de Osório e Caxias ao final do século XIX, já no período republicano, e outras esculturas públicas inauguradas nos anos seguintes, como o monumento a Floriano Peixoto, analisado por José Murilo de Carvalho, que também é parte de um esforço de instituição do imaginário cívico republicano. De qualquer forma, nos ritos fúnebres como o de Rui Barbosa ou na estatuamania<sup>32</sup> republicana há um traço comum com a tradição comemorativa do século XIX: tratava-se de sacralizar personagens ilustres destacando sua exemplaridade para o conjunto da nação. As duas formas de celebração do passado através do culto a personalidades ilustres – os perfis biográficos e a estatuamania – encontravam-se entre as ações dos sobreviventes de 1932 para cultuar seus mortos. O livro idealizado pela campanha Pró-Monumento-Mausoléu ao Soldado Constitucionalista de 1932, Cruzes Paulistas, trazia os perfis biográficos dos mortos que seriam sepultados no monumento.<sup>33</sup> Mas os homenageados eram personagens anônimos mortos em uma guerra civil, muito diferente, portanto, dos ilustres biografados e próceres da nação monumentalizados desde o século XIX.

Onde, então, encontrar as referências para o culto aos mortos, anônimos ou não, no esforço de guerra que São Paulo travou em 1932? A única

experiência de guerra significativa no Brasil era já distante no tempo, a Guerra do Paraguai, e nunca houve ao que parece um culto aos mortos em combate semelhante ao que se estabeleceu, em São Paulo, a partir de 1934. Ao contrário, a memória da Guerra do Paraguai concentrava-se no culto aos heróis das batalhas do Tuiuti, Osório, e do Riachuelo, Almirante Barroso; e, durante o século XX, a mobilização em torno destas lembranças era mais um assunto do Exército e da Marinha, respectivamente, do que de outros grupos sociais.<sup>34</sup> A resposta a esta pergunta evidencia a contemporaneidade dos ritos cívicos do 9 de Julho, uma vez que é possível estabelecer relações entre aquela comemoração e o culto aos soldados mortos que se estabeleceu após a I Guerra Mundial.

### A guerra e os ritos fúnebres

A chamada “guerra paulista” teve um saldo de pouco mais de 600 mortos em combate entre os “revolucionários”.<sup>35</sup> O Estado de São Paulo contava, então, com pouco mais de sete milhões de habitantes. No curto período da guerra, entre julho e outubro de 1932, sobretudo na principal frente de batalha, o Vale do Paraíba, alguns episódios dramáticos, como o bombardeio e evacuação ou ocupação militar de pequenas cidades, marcaram a experiência daqueles que viveram direta ou indiretamente os combates. Há indícios de que a mobilização da sociedade paulista para a guerra foi generalizada. Mas é possível que as tensões internas tenham sido silenciadas, num exemplo de como o trabalho da memória social – na constituição dos arquivos, nas celebrações, nos livros etc –, se não determina, ao menos limita as análises críticas que se seguem aos fatos.<sup>36</sup> De qualquer forma, esta imagem de coesão social é veiculada reiteradamente pela imprensa e interessam mais as disputas em torno da memória do acontecimento do que os conflitos que o constituíram, embora não se possa dissociar, pelo menos para 1934, uma coisa da outra. Há mesmo, naquele momento inicial, uma disputa entre “perrepistas” e “constitucionalistas” – os dois grupos que então disputavam o controle da política regional representados, respectivamente, em *O Correio Paulistano* e *O Estado de São Paulo* – pelo papel de liderança que desempenharam em 1932. De todo modo, na perspectiva dos atores que criaram as cerimônias de 1934, a memória da guerra exigia uma forma de culto aos mortos desconhecida no Brasil.

Não se tratava de cultuar heróis exemplares como na tradição já estabelecida das cerimônias cívicas existentes, mas de evidenciar o esforço coletivo na luta pela autonomia estadual e pela democracia. Os mais de 600 mortos representavam o sacrifício de São Paulo pelo Brasil. Sobre estes heróis anônimos recaiu a comemoração do acontecimento. Quatro deles já tinham um nome consagrado desde o início do movimento em maio de 1932: Martins, Miragaia, Drausio e Camargo, transformados na sigla M.M.D.C. que se espalhou pelo Estado nos cartazes em que um bandeirante com um arcabuz convocava os paulistas à mobilização.<sup>37</sup> No entanto, em vez de um monumento aos quatro estudantes, ou “mártires” segundo as fontes, o rito congregava os veteranos sobreviventes e suas famílias em uma parada cujo ponto central era o cenotáfio localizado no Trianon. Parada precedida ou sucedida pela visita aos cemitérios da cidade. Esta forma de lembrar, ainda que guardasse relação com o Dia de Finados, era uma maneira nova de estabelecer os cultos cívicos no Brasil.

As romarias a cemitérios militares e o culto ao soldado desconhecido através de cerimônias públicas em torno de um cenotáfio são formas celebrativas criadas no contexto posterior à I Guerra Mundial.<sup>38</sup> George Mosse mostra que estas cerimônias são também o desenvolvimento de uma longa história de celebração dos mortos em guerras que tomou conta da Europa e dos Estados Unidos a partir da década de 1880. Nas guerras contemporâneas, como a Guerra Civil americana e a Guerra Franco-Prussiana, a comemoração do soldado comum constituía uma novidade, uma vez que a tradição existente até então reservava aos generais ou aos monarcas a representação das vitórias dos exércitos de cidadãos mobilizados em nome da nação. A partir da década de 1880, nos dois lados do Atlântico, a criação de cemitérios especiais ou demarcação das sepulturas dos soldados mortos em nome da nação indica uma mudança de status do homem comum dentro dos estados-nação – seja nas monarquias de países recentemente unificados, como a Alemanha, ou nas democracias parlamentares francesa e americana. Em certa medida, o culto ao soldado raso também contribuiu para a formação e generalização da idéia segundo a qual a nação era constituída pelo conjunto dos cidadãos, dotados ou não de direitos políticos plenos.

O impacto dos milhões de mortos na I Guerra marca uma inflexão neste processo. O questionamento dos sacrifícios em nome da causa nacional

seria compensado pelo culto aos soldados mortos sem distinção de patente. Mesmo durante a guerra, todos os exércitos preocupavam-se com a marcação das sepulturas, constituindo serviços especializados no reconhecimento dos mortos em combate. Esta preocupação institucionalizada também se realizava informalmente muitas vezes quando os próprios companheiros se encarregavam de cavar e marcar a sepultura dos mortos quando era possível. Depois do conflito, contudo, esta intenção de prestar homenagem aos mortos continua com a criação de cemitérios nacionais. No caso inglês, a forma dos novos cemitérios próximos das antigas frentes de combate no continente evidenciava o sentido igualitário do novo culto nacional: todas as lápides eram iguais e continham apenas o nome do soldado morto. Diferenciações particulares reclamadas pelas famílias eram sistematicamente recusadas pelas autoridades competentes.<sup>39</sup>

Paralelamente a esta democratização e individualização do culto aos soldados mortos, cujos despojos igualmente guardados nos cemitérios militares de todos os países envolvidos no conflito manifestavam o esforço nacional compartilhado por todos os indivíduos durante a guerra, também se construiu a celebração do soldado desconhecido. No dia do armistício em 1920, em Londres e Paris, foi realizado o sepultamento do soldado previamente escolhido segundo um ritual que garantiu que a escolha desconsiderava a patente do soldado desconhecido. Em Paris, os despojos foram inumados sob o Arco do Triunfo, monumento que lembrava as vitórias francesas nas guerras napoleônicas, onde se encontravam inscritos os nomes dos generais vitoriosos. A nova celebração dialogava, portanto, com a memória das guerras anteriores e suas formas comemorativas. Em Londres, o soldado desconhecido foi enterrado na abadia de Westminster, o panteão nacional inglês. Contudo, à diferença do rito francês, em Londres um cenotáfio no meio da Avenida Whitehall foi desvelado pelo próprio rei. Dali, para explicitar a ligação entre o túmulo vazio e o túmulo construído para receber o soldado escolhido para simbolizar todos os corpos, o rei seguiu para Westminster atrás do carro que conduzia o corpo. O cenotáfio, no caso inglês, era uma forma de assegurar um espaço apropriado para celebrações e romarias cívicas. Além disso, esta forma ritual sustentava a idéia de que, após a guerra, emergiu uma era democrática, uma era de política de massas, na qual os símbolos nacionais deveriam atrair a atenção e o entusiasmo popular.<sup>40</sup> Nas

duas cerimônias, o culto disperso pelos cemitérios espalhados pelas antigas frentes de batalha concentrava-se em um dia e um lugar propício aos rituais que deveriam atrair as massas.

Parece-me que as cerimônias realizadas em São Paulo, a partir de 1934, têm como um de seus modelos o culto aos soldados mortos que se estabeleceu na Europa, particularmente na França e Inglaterra, depois da I Guerra. No caso de São Paulo, não havia cemitérios específicos para os mortos em combate, mas a celebração dos “extintos” espalhava-se por todo o Estado nos cemitérios locais desde o Dia de Finados em 1932.<sup>41</sup> O cenotáfio erguido, em 1934, no meio da Avenida Paulista em seu vazio representava todos os mortos, mas já expressava o projeto de se erguer um mausoléu para os soldados constitucionalista. Fato que somente se concretizaria em 1955. Neste ano, há uma mudança nas cerimônias:<sup>42</sup> os quatro estudantes de direito, mortos em um comício constitucionalista em 23 de maio de 1932, e um “obscuro caboclo cunhense”, morto por não revelar a posição das tropas paulistas às tropas federais em julho do mesmo ano, foram inumados no mausoléu. No interior, assim como na capital, prosseguiram as visitas aos cemitérios paralelamente à inumação dos corpos. Mas a cerimônia, organizada por uma comissão central composta pela Sociedade Veteranos de 32-MMDC, Sociedade Cívica Brasileira, Comissão Pró-Paulo Virgínio e Fundação Pró-Monumento-Mausoléu ao Soldado Constitucionalista com o apoio dos governos municipal e estadual, assegurava a existência de um centro cerimonial em que a unidade do Estado era celebrada através de cinco corpos individualizados, mas representativos do conjunto da sociedade regional – Martins, Drausio e Camargo eram paulistanos, Miragaia e Paulo Virgínio representavam os mortos do interior.

Pode ser tentativo e arriscado relacionar os rituais em torno dos mortos da Revolução Constitucionalista com as cerimônias e culto aos mortos que se realizavam na Europa. No entanto, alguns indícios apontam para a relevância dessa hipótese. Durante o conflito mundial, os documentários noticiosos sobre a guerra invadiam as telas dos cinemas: os acontecimentos do front eram acompanhados semanalmente pelos paulistanos que podiam freqüentar esse divertimento público nas décadas de 10 e 20.<sup>43</sup> Isto explica porque os testemunhos de “voluntários paulistas” e de personalidades políticas envolvidas na revolução, publicados na década de 30, estavam repletos

de referências a I Guerra Mundial.<sup>44</sup> E é preciso lembrar que muitos destes autores engajados na produção da memória do acontecimento participaram da formulação das cerimônias cívicas do 9 de Julho. O que se afirmava, então, com esta apropriação da cultura cívica europeia?

Pode-se supor que os atores envolvidos desejavam marcar a integração de São Paulo e do Brasil nos quadros da nova era democrática que se abria com o fim do conflito mundial; era democrática que, conforme já afirmei, o culto ao soldado anônimo colaborava para instituir. Esta suposição torna-se mais forte quando se considera a apreensão dos autores das comemorações com a crise da democracia liberal evidenciada pelo crescimento dos regimes autoritários na Europa.<sup>45</sup> Vale lembrar que em seus escritos e discursos durante as celebrações do 9 de Julho insistia-se na classificação negativa do Governo Provisório, tachado de “ditatorial”, e de seus protagonistas que levavam, no mínimo, a pecha de “autoritários”. Procurava-se, portanto, associar a memória do evento à construção da democracia de caráter liberal, processo que ultrapassava as fronteiras dos Estados nacionais naquele contexto. Para corroborar este argumento retomo o trabalho de Lúcia Lippi de Oliveira sobre o novo calendário cívico republicano instituído em 1890. Naquela circunstância, procurava-se vincular as novas datas nacionais a um universo político que ultrapassava os limites nacionais. Marcava-se igualmente a relação entre as comemorações brasileiras e celebrações características de outros estados-nação. A instituição do 9 de Julho como data cívica paulista e suas cerimônias é produto de um diálogo semelhante entre tempos e lugares imaginados diversos.

### **As comemorações além das fronteiras**

Pode-se afirmar que há, na elaboração das cerimônias cívicas, um diálogo entre tradições comemorativas diferentes no espaço e no tempo. O que explica a variedade de formas de ritualização da história<sup>46</sup> no mundo contemporâneo para além de qualquer tríade ritual tipicamente nacional. O 9 de Julho, assim como outras comemorações, também é um processo de elaboração constante a partir de referências múltiplas: o culto aos mortos do catolicismo e o culto cívico laico dos soldados-cidadãos; os ritos fúnebres de grandes personagens e os ritos políticos que reivindicam a centralidade dos governantes e da capital na construção da soberania sobre um território;

os calendários cívicos nacionais e suas cerimônias; a panteonização através das biografias e da produção de monumentos. Deste processo de criação participam grupos que concorrem pela definição do quê e como lembrar, numa disputa que não se subordina diretamente aos conflitos políticos pelas instituições sociais do poder.

O caráter heteróclito na composição das comemorações, formuladas a partir de um repertório variado de rituais cívicos e formas celebrativas, e sua autonomia relativa face à grande política levam a crítica da noção de tradições inventadas. A principal crítica que se fez a esta noção é que ela acentua a manipulação ideológica por trás das comemorações.<sup>47</sup> Em outras palavras, na vontade de surpreender a fratura das relações sociais nos usos políticos do passado, deixam-se de lado as formas através das quais a recordação estimula coesão social em torno de grupos, espaços e regimes políticos, fator sem o qual sua eficácia política seria diminuta. O repertório de emblemas, performances e palavras propiciatórias usadas na invenção de um rito da memória como o 9 de Julho têm de ser buscados em práticas culturais relativamente neutras, ou apaziguadas em termos políticos. No caso em questão, cabe a pergunta: quem não se emociona e não presta reverência diante de um morto? Nesse sentido, as comemorações da Revolução Constitucionalista propõem o deslocamento da análise para um universo que ultrapassa em muito os limites nacionais e da curta duração, pois fazem parte de uma história da morte muito mais longa e ampla.

No entanto, a historicidade dessa comemoração reside nos ritos fúnebres que indicam um processo de laicização da morte que remonta ao século XIX, momento em que todos os grupos políticos voltaram-se ao culto cívico dos mortos como forma de afirmar sua presença nos cenários nacionais.<sup>48</sup> Se estes ritos remetiam a uma gramática comum, porém heterogênea, as comemorações também encenavam maneiras diversas de pensar as unidades políticas de base territorial, particularmente a nação. Perceber a variedade destas concepções nas ritualizações da história implica questionar o papel da escrita historiadora na construção do nacional ou do regional. Porque a instituição social destes lugares imaginados realiza-se sempre na interação com 'outros' (tradições, estrangeiros, críticos) que não podem ser inteiramente apagados" e se inscreve sempre "em um contexto de relações que tornam impossível a pura identidade ou origens absolutas. Em poucas palavras, se

a tessitura das comemorações resulta no cruzamento de ritos variados, sua história só pode ser feita deslocando o quadro de referências que torna possível pensá-las para além dos ídolos das origens.

## Notas

1. Para uma descrição da Revolução Constitucionalista de 1932 vide: CAPELATO, Maria Helena Rolim. *O movimento de 32. A causa paulista*. São Paulo, Brasiliense, 1981. (Coleção Tudo é História); e HILTON, Stanley. *A guerra civil brasileira: história da Revolução Constitucionalista de 1932*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
2. Cf. Sessão cívica no Centro Acadêmico XI de Agosto. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 10 de julho de 1955. p. 23
3. Nas edições de 9 e 10 de julho de *O Estado de São Paulo*, em 1938, noticia-se apenas a realização de uma missa promovida pelo IHGSP e o Movimento de Arregimentação Feminina.
4. Para uma descrição dos rituais ver as edições de *O Estado de São Paulo* e *O Correio Paulistano* entre 1º e 10 de julho de 1934.
5. A coincidência entre o 23º aniversário e o 23 de maio era comentada nas fontes. v. São Paulo reverenciou a memória de seus heróis. *O Correio Paulistano*, São Paulo, 10 de julho de 1955. p. 8.
6. É assim que o Monumento-Mausoléu ao Soldado Constitucionalista de 1932 é conhecido pelos paulistanos.
7. SÃO PAULO (Estado). *Cinqüentenário da Revolução Constitucionalista de 1932*. São Paulo, Secretaria de Estado de Educação, 1982. E para uma análise da bibliografia produzida, ver: CERRI, L. F.. Narradores de 1932: bibliografia paulista de uma revolução. *Revista Resgate*, Campinas, Centro de Memória da UNICAMP, v. 10, p. 23-38.
8. Lei nº 9.497, de 5 de março de 1997 - Institui, como feriado civil, o dia 9 de julho, data magna do Estado de São Paulo.
9. Para uma avaliação da historiografia francesa e sua relação com a produção da memória social, ver: HUTTON, Patrik. *History as an Art of Memory*. Hanover-London, Univeristy Press of New England, 1993.
10. OZOUF, Mona. *La fête révolutionnaire; 1789-1799*. Paris, Gallimard, 1976; e AGULHON, Maurice. *Marianne au combat; l'imagerie et la symbolique republicaine de 1789 a 1880*. Paris, Flammarion, 1979.
11. NORA, Pierra. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, Revista de Estudos Pós Graduaodos em História, São Paulo, PUC, n. 10, p. 7-28, dezembro de 1993.
12. A edição brasileira é de 1984: HOBBSAWM, Eric. & RANGER, Terence. (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
13. Recordo que, no aterro do Flamengo, montaram um réplica da Torre Eiffel até e, confesso, não lembro de nada semelhante com referência à "nossa" comemoração.

14. OLIVEIRA, Lúcia Lippi de. Imaginário histórico e poder cultural: as comemorações do Descobrimento. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, 2000, p.183-202; e PEREIRA, Carlos Alberto Meseder; HERSCHMAN, Michael. E la nave va... As celebrações dos 500 anos no Brasil: afirmações e disputas no espaço simbólico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, 2000. p. 203-215; e OLIVEIRA, Lúcia Lippi de. *Americanos: as representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA*. Belo-Horizonte, UFMG.
15. DAMATTA, Roberto. *Camavais, malandros e heróis*; para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1978.
16. CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). *Camavais e outras frestas*; ensaios de história social da cultura. Campinas, Ed.UNICAMP-CECULT, 2002; SOIHET, R.. *A Subversão pelo riso*; estudos sobre o Carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998; e ABREU, M. C. *O Império do Divino*. Festas Religiosas e Cultura Popular no Rio de Janeiro, 1830-1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999; PRIORI, Mary Del. *Festas e utopias no Brasil Colonial*. São Paulo, Brasiliense, 1984; e SOUZA, Laura de Mello e. *Desclassificados do ouro*; a pobreza mineira no século XVIII. Rio de Janeiro, Graal, 1983.
17. Cf. CUNHA, Maria Clementina Pereira. Apresentação. In: CUNHA, Maria Clementina Pereira (org.). *op.cit.* p. 13.
18. Cf. OLIVEIRA, Lúcia Lippi de. As festas que a República manda guardar. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, 1989. p.172
19. Idem. p. 180.
20. Há também, nos primeiros tempos da República, um embate entre os diversos grupos republicanos – jaconinos, positivistas e liberais – pela definição dos símbolos do novo regime, ver CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.
21. Cf. OLIVEIRA, Lúcia Lippi de. *op. cit.* p. 185.
22. Cf. CATROGA, Fernando. *Nação, mito e rito*; religião civil e comemoracionismo. Fortaleza: NUDOC-UFC/Museu do Ceará, 2005. p. 99.
23. Cf. SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco. *Pátria coroada*; o Brasil como corpo político autônomo – 1780-1831. Campinas, IFCH-Departamento de História, 1997. (Doutorado). p. 2.
24. Idem. p. 302.
25. Ibidem. 319 e ss.
26. Idem ibidem. p. 343 e ss.
27. Schiavinatto refere-se sobretudo às cerimônias que cercavam a realeza portuguesa e que eram celebradas em todo o império, como os nascimentos dos príncipes, as exéquias e aclamações reais, cf., SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco. *op. cit.* p. 276-283.
28. Cf. CATROGA, Fernando. *op. cit.* Cap. I. p. 9 a 20; e GILLIS, John R. Introduction. In: GILLIS, John R. (ed.) *Commemorations*; the politics of national identity. Pinceton, Princeton University Press, 1994. p. 3-24.

29. Cf. CATROGA, Fernando. *O céu da memória*; cemitério romântico e culto cívico dos mortos. Coimbra, Livraria Minerva Editora, 1999. p. 172.
30. GONÇALVES, José Felipe. Os funerais de Rui Barbosa: um estudo de caso da construção fúnebre de heróis nacionais na Primeira República. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 25, v. 1, 2000. [http://www.cpdoc.fgv.br/revista/asp/dsp\\_edicao.asp?tp\\_edi=U](http://www.cpdoc.fgv.br/revista/asp/dsp_edicao.asp?tp_edi=U). Acesso em 7 nov. 2008.
31. ENDERS, Armelle. "O Plutarco brasileiro"; a produção dos vultos nacionais no Segundo Reinado. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.25, v. 1, 2000. [http://www.cpdoc.fgv.br/revista/asp/dsp\\_edicao.asp?tp\\_edi=U](http://www.cpdoc.fgv.br/revista/asp/dsp_edicao.asp?tp_edi=U). Acesso em 7 nov. 2008.
32. Sobre a produção de imagens urbanas no Brasil, ver KNAUSS, Paulo. *Imagens Urbanas e Poder Simbólico*; esculturas e monumentos públicos nas cidades do Rio de Janeiro e de Niterói. Niterói: UFF-PPGH, 1998 (Doutorado)
33. MONTENEGRO, Benedito. *Cruzes paulistas*; os que tombaram em 1932, pela glória de servir São Paulo. São Paulo, Empresa Gráfica Revista dos Tribunais, 1936.
34. CASTRO, Celso. Entre Caxias e Osório: a criação do culto ao patrono do Exército Brasileiro. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.25, v. 1, 2000. [http://www.cpdoc.fgv.br/revista/asp/dsp\\_edicao.asp?tp\\_edi=U](http://www.cpdoc.fgv.br/revista/asp/dsp_edicao.asp?tp_edi=U). Acesso em 7 nov. 2008.
35. MONTENEGRO, Benedito. *op.cit.*
36. Sobre este aspecto da operação historiográfica há uma vasta bibliografia, limito-me a indicar o artigo clássico de Jacques Le Goff. v. LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *História e Memória*. – 5ª ed. – Campinas: Ed. UNICAMP, 2003, p. 95-106.
37. ABUD, Kátia Maria. *O Sangue Itimorato e as nobilíssimas tradições*; a construção de um símbolo paulista: o bandeirante. Tese de Doutorado. São Paulo: USP-FFLCH-Departamento de História, 1985. ; e CERRI, Luis Fernando. *A ideologia da paulistanidade*. São Paulo: Cone Sul, 1997.
38. MOSSE, George L. *Fallen soldiers*; reshaping the memory of the World Wars. New York, Oxford University Press, 1990.
39. Cf. LAQUEUR, Thomas W. Memory and naming in the Great War. In: GILLIS, John R. (ed.) *Commemorations*. *op. cit.* p. 161.
40. Cf. MOSSE, George L. *op. cit.* p. 96.
41. Cf. Dia de Finados. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 de novembro de 1932. p. 3; Os despojos do voluntário paulista Benedito Sérgio. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 de novembro de 1932. p. 2; Comemorações. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 de novembro de 1933. p. 6. (NOTÍCIAS DIVERSAS); Finados. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 3 de novembro de 1933. p. 4. (NOTÍCIAS DO INTERIOR)
42. Para uma descrição dos rituais ver as edições de *O Estado de São Paulo* e *O Correio Paulistano* entre 1º e 10 de julho de 1955.
43. Cf. LOVE, Joseph. *A locomotiva*; São Paulo na federação brasileira (1889-1937). Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982. p. 131.

44. MELLO, Arnon de. *São Paulo venceu!* Rio de Janeiro: Flores e Mano, 1933, 4. ed.; LESSA, Orígenes. *Não há de ser nada*; notas de um repórter entre os "Voluntário de Piratininga". São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1933; e MONTENEGRO, Benedito. Cruzes paulistas; *op. cit.*
45. Cf. NITTI, Francesco. A democracia e as suas novas formas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 3 de novembro de 1932. p. 3.
46. Sobre o conceito de ritualização da história, ver CATROGA, Fernando. Ritualizações da história. In TORRAL, Luis Reis, MENDES, José Amado e CATROGA, Fernando. *História da história em Portugal, secs. XIX – XX*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1996. p. 547-671.
47. BANN, Stephen. *As invenções da História*; ensaios sobre a representação do passado. São Paulo, Ed. UNESP, 1994; e CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*, s.l./ Celta Editora, 1993. Cap. 2. p. 49-86.
48. Sobre a incorporação do culto cívico dos mortos e sua relação com a política v. CATROGA, Fernando. O céu da memória. *op.cit.* cap. V; p. 139-170; cap. V; p. 171-206; e REBÉRIOUX, Madeleine. Le mur des Fédérés. In: NORA, Pierre. (dir.) *Les Lieux de Mémoire: I – La République*. Paris, Gallimard. 1994.

**A festa das crianças e dos adultos:  
celebração à princesa Isabel, libertadora  
dos escravos**

**Rita de Cássia Azevedo Ferreira\***

## **RESUMO**

No ano em que se comemoram 120 anos da assinatura da Lei Áurea, apresento neste artigo uma grande festa em celebração à princesa Isabel e à lei nº 3.353. O livro é uma obra rara presente na biblioteca do Museu Histórico Nacional de título *A Festa das Crianças. Comemoração da Lei de 13 de Maio que aboliu a escravidão no Brasil*. A sua leitura nos remete a uma festividade organizada, com dedicação, pelos professores primários da Corte meses depois da assinatura da citada lei. O desejo deste grupo era celebrar a princesa, como redentora, e todos aqueles envolvidos na concretização desta lei. A partir de alguns livros biográficos da princesa será analisada a múltipla visão e perspectiva sobre a sua vida e seu papel abolicionista.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Princesa Isabel, Lei Áurea, imagem, heroína, professores.

## **ABSTRACT**

*The children and adult festivity: a celebration of Princess Isabel, liberator of the slaves.*

*In this paper we present the great festivity that took place to honor Princess Isabel and law number 3.353, celebrating the 120-year anniversary of the Lei Áurea being signed. The book is a rare work that can be found in the library of Museu Histórico Nacional, entitled *A Festa das Crianças. Comemoração da Lei de 13 de Maio que aboliu a escravidão no Brasil* (The Children's festivity. Celebrating the May 13th Law that abolished slavery in Brazil). The reading takes us to a festivity organized by primary school teachers of the Court months after the signing of the law in question. This group of people wished to honor and celebrate the Princess as a redeemer figure, as well as the others involved in the fulfillment of the law. Through some of the Princess' biographies we analyze the multiple visions and perspectives of her life and role as an abolitionist.*

## **KEYWORDS**

*Princess Isabel, Lei Áurea, image, heroine, teachers.*

Este artigo pretende apresentar um acontecimento singular ocorrido na cidade do Rio de Janeiro em comemoração à assinatura da Lei Áurea onde esteve presente a homenageada, princesa Isabel. Esta festa foi organizada pelo professorado público do ensino primário da Corte e concretizada no dia 10 junho de 1888 no Teatro Imperial D. Pedro II. Toda a sua organização e o momento da festa foram registrados em um livro intitulado de *As Festas das Crenças*. Comemoração da Lei de 13 de Maio que aboliu a escravidão no Brasil,<sup>1</sup> e publicado no mesmo ano da abolição. É esta obra que nos guiará para entender o processo de construção momentâneo da imagem de princesa salvadora dos escravos.

O livro é muito bonito, com capa verde, folhas douradas, título sugestivo para uma festa e conta com participações especiais como José do Patrocínio. Mas, como surgiu a idéia de realizar a festa? Quais as pessoas responsáveis pela sua organização? Quando e onde aconteceu? Como foi e quem esteve presente ao acontecimento? Como foi a sua divulgação? Qual a intenção dos organizadores com tal empreendimento? Estas e outras perguntas são facilmente respondidas com a leitura deste livro que inicia a sua narrativa no dia 14 de abril de 1888, momento em que foram realizadas duas reuniões no Salão do Liceu de Artes e Ofícios, a primeira para eleger a comissão executiva permanente do professorado público primário da Corte, e para aprovar o programa de comemoração pela libertação dos escravos.

Para a comissão de professorado era fundamental a comemoração de datas históricas vistas como exemplos a serem aprendidos e seguidos por seus alunos. Deixa claro o caráter pedagógico das comemorações das grandes

---

\* Historiadora, pós-graduanda em psicopedagogia na Universidade Iguazú. Professora da rede estadual de ensino do Rio de Janeiro, desde 2006.

datas da pátria “para não mais se extinguirem, os factos commemorativos de áurea Lei [...] narrando as futuras gerações as scenas alegres e edificantes em que foram principaes actores”.<sup>2</sup>

A leitura presente no livro é de uma história mestra da vida, exemplificadora e significativa para posteridade do que deve ou não ser seguido. Exalta-se e cria-se um conjunto simbólico de virtudes para as personagens envolvidas nos fatos, com muitos adjetivos, que legitima a prática de exaltação para com as mesmas. Apesar de esta prática histórica estar em segundo plano, na segunda metade do século XIX prevalece a história da ciência defendida pelos positivistas, onde muda a perspectiva em relação à história, agora científica.

A prática escolar que prevalece no ensino primário é da valorização dos grandes homens como exemplos de vida. Caberia aos professores ensinar as crianças a amar sua pátria e tornarem-se verdadeiros cidadãos pelas ações dos heróis nacionais.

Senhores [...] o professorado publico primario, se tem nella alguma parte, é a direcção, imperfeita necessariamente, por muitas considerações de grande valor, é a exemplo, é as das lições que imprimem no coração dos discipulos aproveitaveis as explanações históricas, as dissertações simples, mas concludentes e fructificadores sobre a vida dos que, ao deixar a existencia terrena, deixaram às gerações que lhes succederam um nome abençoado, porque foram justos, porque foram bons, porque foram patriotas, porque amarram o trabalho e a virtude.<sup>3</sup>

A Lei Áurea e a princesa Isabel são os dois ícones contemporâneos lidos como libertadores de almas que envergonhavam o país e impediam o seu progresso.

Imaginai, vós todos que tendes alma e coração, como vai tornar-se grande de hoje em diante a missão do educador; que reflexo da luz da liberdade vai aureolar as cabeças louras das creanças ou reflectir-se na pupilla do olhar do mestre na hora solemne da lição – oblação sagrada de Deus no altar da Pátria, solemne preparação de almas infantis para a communhão do Bem.<sup>4</sup>

Estes parágrafos fazem parte do discurso de abertura da matinê, pronunciado pelo professor Luiz dos Reis. Para ele e seu grupo de colegas, ser professor é ter uma missão pátria de levar o conhecimento para as crianças

que nada sabem, contribuindo para o progresso do país e de uma sociedade benevolente. Em nenhum momento do discurso foi mencionada a crueldade do trabalho escravo bem como dos responsáveis pelas tais ações escravagistas no país. Exalta-se a Lei Áurea ao mesmo tempo em que exime o governo e os donos de escravos de qualquer culpa.

A comissão era formada pelos seguintes professores: Gustavo José Alberto, Augusto Candido Xavier Cony, Luiz Augusto dos Reis, Felipe de Barros Vasconcellos e José da Silva Santos. O objetivo deste grupo era realizar uma grande festa de crianças para comemorar a lei que aboliu a escravidão no Brasil. Além da participação dos professores e alunos, a festa contaria com a presença ilustre da princesa Isabel e do conde D'Eu, dos membros do Gabinete 10 de março, o ministro do Império, o inspetor geral de Instrução Pública e a imprensa.

A festa chegou a ser adiada devido ao estado de doença do Imperador d. Pedro II, que estava na Europa, "somente quando a serenidade e calma apoderaram-se de todos os corações pela transmissão de mais animadoras notícias, tratou a comissão de realizar o compromisso que havia contrahido para com o publico".<sup>5</sup> No dia 7 de junho, a comissão de professores visitou a princesa e seu esposo para convidá-los à festa e marcarem uma data, que foi escolhida para o dia 10 de junho, um domingo. A mesma visita foi feita ao sr. ministro do Império, ao inspetor geral e ao ministro da República da Argentina, presente no Brasil.

Foram apenas três dias para a preparação do evento. Vários grupos participaram para a sua concretização. As despesas foram pagas pelo professorado primário da Corte, que também ensaiou os alunos para as apresentações. A imprensa divulgou o cronograma e fez felicitações à princesa Isabel. O Teatro Imperial foi confirmado como palco da programação, depois que pessoas influentes colaboraram para o cancelamento da apresentação do artista francês Constant Coquelin,<sup>6</sup> marcada para o mesmo dia.

Tratou-se de distribuir convites, ensaiar hymnos e marchas, recitações de poesias e exercicios de gymnastica, solicitar bandas de musica, guarda de honra para as continências devidas a Suas Altezas, bonds especiaes para a conducção de alumnos de escolas distanctes, bem como de rmeover as dificuldades, que se apresentaram á ultima hora, para a acquisicção do Theatro naquelle dia.<sup>7</sup>

As escolas participantes foram convidadas rapidamente tendo que organizar apenas dois ensaios, ambos na parte da tarde, para não atrapalhar os dias escolares, o primeiro na quarta e outro no sábado. Calcula-se que estiveram presentes aproximadamente 2.000 crianças, divididas em orquestras, exercícios de ginásticas, recitações de poesias e desfile. A festa começou às 10h, na praça da Constituição, saiu para a rua do Ouvidor em passeata cívica, ao som da banda de música marciais, com intuito de saudar a imprensa instalada na mesma, como o jornal cidade do Rio, e chegar enfim ao Teatro Imperial D. Pedro II instalado na antiga rua da Guarda Velha, número 56, atualmente rua Treze de Maio.<sup>8</sup>

Reunidos na praça da Constituição, conforme o programma publicado, desfilaram pelas ruas do itinerário; e na rua do Ouvidor parou o prestito em frente ás redacções das folhas diárias, saudando-as gentilmente.<sup>9</sup>

É simbólico o lugar marcado para o início da festa, ao lado da estátua eqüestre de d. Pedro I, aquele responsável pela criação de um país independente. A festa pátria começa a partir do seu fundador. Celebra-se a monarquia e seus feitos representados, neste momento, pela princesa Isabel, libertadora dos escravos e neta do libertador do Brasil. A continuidade dos Bragança na condução do país é celebrada, pelas pessoas presentes, como imprescindível para o progresso do mesmo.

Outro fator importante é a tradição do desfile escolar para comemoração de determinadas datas históricas. Lembramos, quando criança, de participar de inúmeros desfiles cívicos, com bandas e fanfarras, ensaiados na própria escola, para o dia 7 de setembro. Bandeiras diversas, meninas e meninos uniformizados ao passo da música para celebrar o patriotismo brasileiro. Essa ritualização é o que chamamos de tradição.<sup>10</sup> Ações e práticas inventadas que devem ser repetidas para estabelecer continuidade com o passado celebrado.

Aprendemos o Hino Nacional, as cores da bandeira, e os heróis nacionais na escola, lugar legitimado pela sociedade como de instrução e educação. Não poderia ser diferente para aquelas crianças de 1888, onde “a comissão não pretendeu fazer uma exhibição escolastica, apenas quis consorciar com a imponente epopéa da libertação as creanças, almas cândidas e puras, saudando o grande e santo principio da liberdade, da igualdade e da fraternidade humanas”.<sup>11</sup>

O Teatro Imperial D. Pedro II<sup>12</sup> foi o palco das apresentações infantis. Inaugurado em 20/6/1871, passou a homenagear o imperador a partir do despacho imperial do dia 3/9/1875, e após a proclamação da República tornou-se mais conhecido como Teatro Lírico. O teatro possuía duas tribunas nobres, 42 camarotes de primeira ordem, 42 camarotes de segunda ordem, 500 galerias numeradas, 426 cadeiras de platéia de primeira classe, 389 cadeiras de platéia de segunda classe e 220 cadeiras de varanda. No ano de 1889, Antônio Carlos Gomes também homenageou a princesa Isabel com a estréia da peça “O Escravo - Lo Schiavo”.<sup>13</sup> Em 1934 este teatro foi demolido por perder importância frente ao Teatro Municipal, inaugurado em 1909, na Avenida Rio Branco.

Ao chegar no teatro foram cantados quatro hinos, o Hino Treze de Maio, de Castro Lopes; Cantigo Patriótico, Hino a Escola, de Thomaz Ribeiro; e o Hino Abolicionista, de Luiz dos Reis. Depois foram apresentados exercícios de ginástica de corpo livre com bastonetes organizado pelo professor adjunto Pedro Manuel Borges, o único desta disciplina que tinha publicado um manual de ginástica, naquele momento. Em seguida apresentou-se o professor Luiz dos Reis que discursou, em exaltação à lei, recitações de poesias e depois José do Patrocínio. Mais poesias foram declamadas – o livro contém 40 poesias, mas nem todas foram recitadas. E, por fim o discurso final em agradecimento à princesa Isabel.

No primeiro discurso, o professor Luiz dos Reis utiliza a emoção para envolver o público ao falar de patriotismo, virtude, liberdade, obstinação, sublimação, redenção e júbilo. A Lei Áurea é a luz que garantirá um futuro deslumbrante e um reinado de paz, d. Pedro II representa um governo sólido e patriótico e a princesa Isabel, a grande redentora.

Que fortes, que acerosos desejos não irão pela alma do patriótico Monarca, que imensa e grande e pura e nobre aspiração de ver de perto, de contemplar no embevecimento de um pai extremoso a filha dilecta que, libertando uma raça, libertou o seu povo, redimiu a sua Pátria! [...]

E tudo isso foi feito por um coração, e esse coração aninha-se no peito de uma senhora, que é filha, que é esposa, que é mãe, reunindo as tres phases sublimes da mulher na humanidade!

Filha, quiz aureolar o reinado de seu pai; esposa, rehabilitou o lar domestico, rehabilitando o trabalho é a consolidação e moralização da família;

mãe, não quis que os seus filhos corassem algum dia ao lembrarem-se de que eram filhos de uma terra de escravos.<sup>14</sup>

O orador oficial da festa foi o jornalista e abolicionista José do Patrocínio, que substituiu o dr. Affonso Celso Junior. Nas primeiras frases, ele exprime a felicidade em presenciar tal comoção no país, em uma festa do futuro porque é das crianças. “É o grito de liberdade, que aqui vem soltar a infância de hoje, os homens de amanhã; e a infância, vós o sabes, não mente nem dissimula”.<sup>15</sup> Mais adiante, Patrocínio compara a princesa Isabel à Virgem. “E ao meu ver senhores, nesta festa da infância, a Excelsa Princeza Regente saudada pela revoada de creanças, recordo-me do bello e inspirado quadro de Murillo,<sup>16</sup> que representa a Virgem cercada de anjos e tendo os pés sobre as nuvens”.<sup>17</sup>

Isabel representa, nesta festa, o reinado de amor, liberdade e igualdade. A senhora que libertou um povo e por isso era digna de toda admiração e comemoração. Aquela que como uma santa era merecedora de um altar na casa de cada brasileiro. Para uma princesa católica nada mais feliz do que ser comparada à Virgem, mulher que em nome de sua fé destinou a vida a Deus e seu filho Jesus. É o exemplo no catolicismo de proteção, mãe, luta e dignidade. A princesa Isabel poderia, por alguns instantes, se deixar levar por esta comparação de Patrocínio, já que eram as crianças que lhe prestavam homenagem, como a grande mãe da pátria.

A poesia foi outra marca desta festividade, o livro apresenta 40 delas escritas por professores e recitadas pelos alunos. Seus títulos são favoráveis à criação da imagem de uma princesa libertadora e redentora, tais como: *A Redentora, Princesa Isabel, Isabel a Redentora, A Princesa, Ave Libertas!*. Outros são dedicados à exaltação da própria lei, como a *Lei Treze de Maio, Apoteose, Vitória do Bem, A Liberdade, Vitória!* e *Ressurreição*. E ainda, em homenagem a José do Patrocínio com o título *A José de Patrocínio, ao Sete de Setembro e ao Conselheiro João Alfredo*.

Assim, cabe citar alguns destes poemas para elucidar o sentimento presente naquele momento de celebração.

À Princesa – autoria de Artur de Azevedo, recitado por Cândida Samico.

“Archanjo da liberdade,

Da Pátria loura esperança,  
 Mimosa flôr de Bragança  
 Celeste nuncia de amor;  
 Tens visto que a sociedade  
 Até hoje distinguia  
 A cor do preto, sombria,  
 Da branca, de seu senhor..  
 Princeza, toda bondade,  
 Exemplo dos soberanos,  
 Vê que os corações humanos  
 Têm todos a mesma cor".<sup>18</sup>

A Redentora – recitado pela autora, professora Adelina Lopes Vieira.

"A penna é toda d'ouro, é precisa, mas vale mais que o ouro, a lei que  
 assigna: livres podes viver!  
 Quanta lagrima ardente e dolorosa transformastes em estrella peregrina,  
 no teu céu de mulher!  
 E´s mulher, mãe, esposa austera, amas, tens compaixão de alheias dores,  
 crês em fé viva em Deos; mulher, exulta, é vinda a primavera; mãe, são  
 teus filhos que hoje hymnos de amores mandam, por ti, aos céos!  
 Teu coração, de filha sangra, é certo, soffres... soffre comtigo um grande  
 povo que venera seu Rei!".<sup>19</sup>

Scenas da escravidão – escrito por Luiz Reis e recitado pelo aluno Fran-  
 cisco Lucio Franco.

"Reina triste silencio em torno da fazenda,  
 Vai alta a noite já, ao canto do telheiro,  
 Vê-se um vulto sentado no sórdido palheiro,  
 Tendo em frente, sombria, a casa da vivenda.  
 Pés mettidos no tronco e gargalheira horrenda  
 - Instrumentos cueis do negro captiveiro –  
 Tem junto a si um cão, - o seu leal rafeiro,  
 O amigo, o seu irmão na fúnebre legenda.  
 Ai! N`aquella existência immensa, dolorida,  
 Sem luz e sem amor, em toda a sua vida

Somente aquelle cão lhe dera um bom olhar.  
Humedecem o ferro as lagrimas do velho...  
- Doce como o perdão e a luz d`um Evangelho  
Desce, envolvendo o quadro, um raio de luar!...”.<sup>20</sup>

Nos dois primeiros poemas é evidente o papel de grande mãe dos libertos, atribuído à princesa Isabel, aquela que considera todas as pessoas iguais independente da cor, se preocupou em libertar um povo do sofrimento, deixando de lado a sua própria dor de filha – já que seu pai encontrava-se doente –, e mesmo sendo mulher confiou em Deus e lutou pela sua causa. Já no terceiro, destaca-se, como o título sugere, uma cena de castigo corporal contra um escravo já idoso, que preso num tronco observa a fazenda ao seu redor. Seu único companheiro é um cão. Sua tristeza, um cotidiano. Mas, a esperança é renovada, e a sombra dá lugar à luz.

Outro destaque foi a participação da imprensa, vista como fundamental para a realização da festa e propagação das idéias defendidas pelo professorado público primário da Corte carioca. Periódicos como *O Paiz*, *Gazeta de Noticias*, *Diário de Noticias*, *Jornal do Commercio*, *Novidades*, *Gazeta da Tarde* e *Cidade do Rio* começaram a divulgar no dia 8 de junho a festividade, convidando a participação popular e apresentando o cronograma da mesma. No dia 11 de junho, as reportagens faziam elogios ao acontecimento do dia anterior. Veja o que foi publicado neste dia pelo jornal *Novidades*. “Asisti hontem, no Theatro D. Pedro II, a uma festa devéras imponente: as creanças das escolas commemoravam a lei da abolição. Era o aplauso do futuro”.<sup>21</sup>

### Múltiplos olhares sobre a princesa Isabel

A leitura deste livro nos remete à imagem de uma princesa que lutou pelo ideal de liberdade, igualdade e pelo fim de uma forma de trabalho grotesca que envergonhava o país. A população em geral e os negros precisamente teriam uma representante no governo que olhava por eles. Ao buscar uma leitura complementar sobre a vida da princesa Isabel, pode-se encontrar biografias clássicas e trabalhos recentes de mestrado e doutorado que debruçam sobre a vida diferenciada vivida por esta mulher do século XIX.

Desde o momento da assinatura da Lei Áurea, foi criada a imagem da princesa redentora, com ações homenageando-a no Palácio Imperial ao ser

recebida por flores símbolo do abolicionismo – um buquê de camélias, a pena de ouro oferecida de presente pelos professores, e depois celebrada em diversas festas, como as que foram organizadas pela imprensa e pelos professores primários da Corte. O periódico *Gazeta da Tarde*, de 15 de maio de 1888, recorda o momento de chegada da princesa no Arsenal da Marinha, vinda de Petrópolis, para o importante acontecimento da assinatura desta lei.

Desde 1 hora da tarde de anteontem começou a afluir no Arsenal da Marinha da corte grande número de senhoras e cavalheiros que ali iam esperar a chegada de Sua Alteza a Princesa Imperial Regente.

As 2 horas e 3/4 da tarde chegou a galeota imperial trazendo a seu bordo Sua Alteza a Princesa Regente acompanhada de seu augusto esposo Sua Alteza o Sr. Conde d'Eu, general Miranda Reis, e chefe de divisão João Mendes Salgado e dos ministros de agricultura e império.

Sua Alteza trajava um vestido de seda cor de pérolas, guarneado de rendas valencianas. Ao saltar no Arsenal foi Sua Alteza vistoriada pelas senhoras que ali se achavam, erguendo-se vivas a Sua Alteza e a Sua Majestade o Imperador.

Às 2 1/2 horas da tarde já era difícil atravessar-se o perímetro compreendido nas proximidades do paço da cidade. Calculamos para mais de 10.000 o número de cidadãos, que ali aguardavam a chegada de Sua Alteza Princesa Regente. (...)

Pouco antes das 3 horas da tarde, anunciada a chegada de Sua Alteza por entusiasmáticos gritos do povo, que em delírio a aclamava, abrindo alas, ministério, camaristas e damas do paço vieram recebê-la à porta.

Acompanhada de seu augusto esposo, subiu a princesa, tendo formado alas na sacada grande número de senhoras que atiravam flores sobre a excelsa Regente. [...]

O povo que se aglomerava em frente do paço, ao saber que já estava sancionada a grande Lei chamou Sua Alteza, que aparecendo à janela, foi saudada por estrepitosos vivas. [...].<sup>22</sup>

Uma famosa biografia da princesa foi escrita pelo professor, político e biógrafo Pedro Calmon,<sup>23</sup> publicada em 1914 com o título *Princesa Isabel, a Redentora*. No seu trabalho de escritor também se dedicou à vida de d. João VI, d. Pedro I e II, publicados anos depois, na década de 30. Calmon descreve

uma princesa que vai ao encontro do ideal vivido pela “Festa das Creanças”, onde o romantismo dá o tom da vida da princesa heróica.

Em 1946, Paulo José Pires Brandão escreveu o folheto *Princesa D. Isabel a Redentora*,<sup>24</sup> onde relata a vida da princesa a partir do que ouviu de seu avô e padrinho Antônio Ferreira Vianna, que integrou o Gabinete 10 de março como ministro da Justiça a convite da própria princesa. A sua biografia faz referência a uma mulher sonhadora, idealizadora e justa. É mais um texto que a transforma em heroína. Acrescentam-se ainda duras críticas aos escravocratas que manchavam o Brasil no mapa da civilização e economicamente representavam prejuízo frente ao trabalho livre. O autor descreve a experiência que teve ao conhecer a princesa em Paris.

Deu-me Deus Nosso Senhor a fortuna de ainda conhecer a Princesa D. Isabel, a Redentora, beijar-lhe a mão e ouvi-lhe a voz. Foi em Cannes, no Hotel Beau-Sejour que meu avô me levou pelas mãos aos pés da Soberana. [...] Trago sempre comigo, e dela chamas me separo, uma pequena medalha de prata de N. S. dos Náufragos que a Redentora me deu, para me proteger na grande viagem de volta ao Brasil [...].<sup>25</sup>

E em seus últimos anos de vida a princesa é descrita ao lado dos netos, “..contando-lhes contos de fada, histórias da Carochinha e mais ainda para expandir sua saudade, contava como canta o sabiá, como fala o papagaio, como adejam as borboletas de tão lindas flores, e que perfume inebriantes têm os frutos do Brasil”.<sup>26</sup>

Outra biografia importante foi escrita pelo brasilianista Roderick Barman,<sup>27</sup> no livro *Princesa Isabel do Brasil: Gênero e poder no século XIX*. A proposta do autor é discutir o papel de Isabel a partir da questão de gênero e sua relação com o poder, colocando-a como exceção de papel dentro de um mundo patriarcal. A abordagem política e ideológica da princesa são deixadas de lado. Com uma educação rígida, reclusa no Palácio da Quinta e de Petrópolis, longe das questões políticas, fervorosa católica, Isabel prefere a família e a religião a se impor como futura imperatriz diante dos momentos em que assumiu como regente do Brasil, durante as viagens internacionais do imperador. Para o autor, a princesa não criou um estilo próprio de governo e sempre se colocou à sombra do pai. Permanecia, assim, indiferente ao poder.

O autor apresenta Isabel não como abolicionista convicta e sim aquela que concilia a prática da vida religiosa, que propunha boas ações e caridades, "...combinava as boas ações à oportunidade de ter vida social com seu círculo de amigos".<sup>28</sup> Essa atitude mudaria em breve e a escravidão passaria a ser ponto importante para Isabel. Em diversas solenidades como no seu próprio aniversário, 14 de março, era comum distribuir cartas de alforrias.

Na sua terceira regência, pressionava Cotegipe para uma tomada de decisão com relação ao fim da escravidão. Mais tarde, uma repressão ao movimento abolicionista faz com que este ministério caía. E é indicado um novo chefe de gabinete – João Alfredo Correia de Oliveira. Caberia a ele formar um novo ministério e colocar em pauta o desejo de Isabel "...de pôr fim total e imediatamente à escravidão".<sup>29</sup> Para o autor somente "no começo de 1888, a causa abolicionista despertara em d. Isabel um interesse sem precedentes nos negócios públicos e a determinação de governar".<sup>30</sup>

Já o livro *As camélias do Leblon e a Abolição da Escravatura: uma investigação de História cultural*, de Eduardo Silva,<sup>31</sup> descreve uma princesa atuante nas questões abolicionistas. Apesar de seu foco de trabalho ser uma análise do movimento abolicionista, precisamente o quilombo do Leblon, e não a vida da princesa, ela aparece em momentos significativos para este movimento.

A princesa, até então uma jovem senhora educada, religiosa, e discreta, manifestou-se abertamente abolicionista, cercou-se de gente abolicionista e rompeu com todas as conveniências política de neutralidade. Que ninguém se engane com aquele ar doce e maternal de certa iconografia, a jovem princesa tinha opiniões fortes.<sup>32</sup>

A revista *Nossa História*,<sup>33</sup> de número 31, possui como assunto principal uma carta de Isabel que "restabelecesse" sua imagem de abolicionista, diante das críticas sofridas por alguns trabalhos que a apresentavam como aproveitadora de um momento, por considerarem certa a abolição, diante das ações dos próprios escravos e/ou passiva religiosa. Esta carta data de 11 de agosto de 1889 e é endereçada ao sr. Visconde de Santa Victória. No seu escrito ao Visconde, a princesa idealiza indenizações aos escravos. Não se sabe de onde tais recursos sairiam, talvez pelas doações de monarquistas e abolicionistas ricos. Desejava também a reforma agrária e o sufrágio feminino.

Outros trabalhos que merecem destaque são do autor Robert Daibert Junior, que tem publicado um artigo e um livro,<sup>34</sup> e recentemente defendeu

sua tese de doutorado, na UFRJ, sobre a princesa Isabel. No artigo, *Isabel, a redentora*,<sup>35</sup> o processo de abolição dos escravos é apresentada como uma manobra política da Monarquia para viabilizar a “futura” imperatriz a uma imagem positiva, moderna e progressista. Dessa maneira, o próprio sistema teria encontrado a sua fórmula mágica para permanecer como sistema político e doutrina, mas com uma nova roupagem em vistas das transformações urbanas e capitais que se impunham ao mundo. O autor não leva em consideração as possibilidades de ações da princesa diante de suas convicções e a coloca no quadro político e “maquiavélico” de controle/disputa política frente ao avanço republicano.

Já em sua tese de doutorado, o autor tem seu olhar mais detalhado sobre a vida e ações da princesa – *Princesa Isabel (1846 – 1921): a política do coração entre o trono e o altar*.<sup>36</sup> A sua preocupação é analisar e entender as possibilidades apresentadas e escolhidas por Isabel dentro de seu próprio contexto político e religioso. A sua religiosidade de caráter ultramontano, ou seja, tradicional, é o que dará o tom das escolhas tomadas pela mesma. Com relação ao seu abolicionismo, o autor chama atenção para o que denominou de “política do coração” da princesa Isabel. Onde:

...o abolicionismo de D. Isabel não pode ser, de forma alguma, entendido fora do contexto de sua “política do coração”. Mais do que acolher e alimentar quatorze escravos, promover batalhas de flores ou aparecer em público portando camélias, ela investia em projetos de caridades ligados à resolução dos problemas inerentes à transição para o trabalho livre.<sup>37</sup>

### Considerações finais

Não se pode negar a importância da princesa Isabel para a história do Brasil, do século XIX e da Lei Áurea na finalização do trabalho escravo que desde o governo de d. Pedro I vinha sendo alvo de ferrenhas discussões políticas. A multiplicidade de olhares sobre Isabel já é um indicativo de sua significância, de outra forma já estaria esquecida pelo tempo. Anos depois esta mulher continua sendo motivo de celebração, como o que ocorreu no ano de 1996, por volta da comemoração de seu sesquicentenário<sup>38</sup> de nascimento, que contou com participação de inúmeras instituições culturais como o Museu Histórico Nacional, Arquivo Nacional, Museu Nacional de Belas Artes, Histórico dos Correios e IHGB.

Adorada pelo povo como redentora dos escravos, viu a possibilidade de reinar no Brasil perdida pelas ações de fazendeiros, descontentes pelo processo de abolição sem indenização, junto aos militares sem representatividade política na Monarquia. Talvez tenha chamado atenção na época, fins do século XIX, uma mulher tomando a frente de um assunto tão complicado para um país agrícola dependente de muita mão-de-obra. Em que alguns fazendeiros viam a possibilidade de perdê-la como um possível fracasso econômico, principalmente os do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Estes procuraram defender até o último momento a atividade escrava como lucrativa. A inclusão do trabalho imigrante aparece como inevitável para o momento em que viviam, apresentando-se como uma opção. Os únicos a perderem de fato com o processo abolicionista foram os Bragança, pois, ao defenderem uma medida de caráter popular, acabaram sem a base política dos donos da terra.<sup>39</sup> Meses depois instalou-se o novo regime político no Brasil – a República.

Não cabe aqui construir uma imagem positiva ou negativa a respeito da princesa Isabel e sim apresentar as possibilidades de representações e leituras sobre a mesma, uma vez que a escrita da história nunca construirá os fatos como realmente ocorreram, mas nos possibilitará a compreender e entender alguns de seus traços. O nosso interesse com este artigo foi justamente apresentar e analisar o momento de criação de uma simbologia para a princesa Isabel de Redentora, e as escritas históricas feitas a partir de então.

## Notas

1. A FESTA DAS CRIANÇAS. Comemoração da Lei 13 de Maio que aboliu a Escravidão no Brasil. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1888.
2. Idem. p. 12.
3. Idem. p. 33.
4. Idem. p. 31.
5. Idem. p. 13.
6. O ator francês Benoit Constant Coquelin esteve presente no Brasil pela primeira vez em 1888, retornando depois em 1905 e 1907. Disponível em [www.brasilcult.pro.br/teatro/painel03.htm](http://www.brasilcult.pro.br/teatro/painel03.htm). Acesso em: 1 de jul. de 2008.
7. A FESTA DAS CRIANÇAS. Comemoração da Lei 13 de Maio que aboliu a Escravidão no Brasil. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1888, p. 14.

8. No livro encontramos apenas três indicações de lugares – o começo da festa, na praça da Constituição, atual praça Tiradentes. O trajeto realizado na rua do Ouvidor para celebrar a imprensa carioca, e por fim o local da festa, no Teatro Imperial D. Pedro II, localizado na antiga rua da Guarda Velha, hoje rua Treze de Maio. As demais ruas percorridas até chegar ao teatro não foram encontradas nas fontes utilizadas.
9. O Paiz, 11 de junho de 1888. Biblioteca Nacional. Localização 4-377,03,15. Coleção 5(1276-1309,1311-1362).
10. O conceito de tradição como invenção aqui trabalhado vai de encontro com a perspectiva presente no livro de Eric Hobsbawm, onde seu propósito é analisar o processo de invenção das tradições pelos Estados-nação com intuito de criar e exaltar uma história nacional que deveria tornar-se um elo de identificação entre todos. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
11. A FESTA DAS CREENÇAS. *Commemoração da Lei 13 de Maio que aboliu a Escravidão no Brazil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1888, p. 19.
12. Estas informações sobre o Teatro Imperial D. Pedro II foram encontradas no site: <http://fotolog.terra.com.br/luizd:393>. Último acesso em 01 de julho de 2008.
13. A Biblioteca Nacional disponibiliza em seu site uma biografia sobre a vida e obra de Antônio Carlos Gomes. Ver site: <http://www.bn.br/fbn/musica/cgbiog.htm>. Último acesso em 01 de julho de 2008.
14. A FESTA DAS CREENÇAS. *Commemoração da Lei 13 de Maio que aboliu a Escravidão no Brazil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1888, p. 36.
15. Idem. p. 49.
16. O pintor espanhol Bartolomé Esteban Murillo viveu no século XVII, dedicou-se à arte cristã realizando trabalhos importantes para diversos conventos como: Convento de São Francisco em Sevilha e Convento de Santa Catalina de Cádiz. Morreu em 1682 por conta de uma queda enquanto trabalhava para este último convento. Disponível em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Bartolom%C3%A9\\_Esteban\\_Murillo](http://pt.wikipedia.org/wiki/Bartolom%C3%A9_Esteban_Murillo). Acesso em: 1 de jul. de 2008.
17. A FESTA DAS CREENÇAS. *Commemoração da Lei 13 de Maio que aboliu a Escravidão no Brazil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1888, p. 49.
17. Idem. p. 88.
19. Idem. p. 74.
20. Idem. p. 99.
21. Idem. p. 167.
22. Gazeta da Tarde, 15 de maio de 1888. O texto encontra-se disponível no site <http://www.algosobre.com.br/historia/lei-aurea.html>. Último acesso em 01 de julho de 2008.
23. CALMON, Pedro. *Princesa Isabel, A Redentora*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1941.
24. BRANDÃO, Paulo José P. *Princesa D. Isabel a Redentora*. Rio de Janeiro: Tipografia do Patronato, 1946.

25. Idem. p. 28-30.
26. Idem. p. 31-32.
27. BARMAN, Roderick J. *Princesa Isabel do Brasil: gênero e poder no século XIX*. Tradução de Luiz Antônio Oliveira Araújo. São Paulo: UNESP, 2005.
28. Idem. p. 237.
29. Idem. p. 248.
30. Idem. p. 244.
31. SILVA, Eduardo. *As Camélias do Leblon e a abolição da escravatura: uma investigação de história cultural*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
32. Idem. p. 36.
33. LEAL, Priscila. O lado rebelde da princesa Isabel. In: *Revista Nossa História*. São Paulo: Vera Cruz, ano, 3, n. 31, p. 68-74, maio 2006.
34. DAIBERT Jr., Robert. *Isabel, a Redentora dos escravos: uma história da princesa entre olhares negros e brancos (1846-1988)*. 1. ed. Bauru: Editora do Sagrado Coração - EDUSC, 2004. v. 1. 286 p.
35. DAIBERT Jr., Robert. Isabel, a "Redentora": a heroificação da princesa brasileira frente à crise monárquica e no advento da República. *Revista Eletrônica de História do Brasil*, Juiz de Fora, v. 2, n. 1, p. 90-108, 1998.
36. DAIBERT Jr., Robert. *Princesa Isabel (1846 – 1921): a política do coração "entre o trono e o altar"*. Tese de Doutorado em História. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
37. Idem. p. 195.
38. MELLO, Cláudio Prado de (org.). *Sesquicentenário do Nascimento da Princesa Isabel. Princesa Isabel – 150 anos: roteiro dos eventos comemorativos*. Rio de Janeiro: Departamento Geral de Imprensa Oficial, SMA do Rio de Janeiro, 1996.
39. Para melhor esclarecimento sobre a elite política do período monárquico brasileiro ver: José Murilo de Carvalho. *A Construção da Ordem / Teatro de Sombras*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

# A Exposição Nacional de 1908 e a produção da identidade nacional brasileira

Maria Eliza Linhares Borges\*

## **RESUMO**

Este artigo analisa a propaganda criada para a Exposição Nacional de 1908, com o objetivo de mostrar o seu papel na construção do novo discurso identitário nacional produzido pela República.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Exposição Nacional de 1908, Brasil-República; memória; identidade.

## **ABSTRACT**

*The 1908 National Exhibition and the production of a Brazilian National Identity*

*The article focuses on the propaganda created for the 1908 National Exhibition, and analyzes its role in spreading a Republican discourse on the Brazilian national identity.*

## **KEYWORDS**

*National Exhibition 1908, Brazil-Republic, memory; identity.*

*A história complica nosso conhecimento do passado; a comemoração a simplifica, já que seu objetivo mais freqüente é o de nos fornecer ídolos a venerar e inimigos a abominar. A primeira é sacrílega, a segunda, sacralizante.*

Tzvetan Todorov

Na manhã de 5 de julho de 1908, o Correio da Manhã satisfez uma das maiores curiosidades de seus leitores que, há quase um ano, acompanhavam as notícias sobre aquele que prometia ser o maior evento nacional preparado pela República. Dentre as matérias do Suplemento de domingo,<sup>1</sup> um mapa textual explicava como ficara o novo perfil do bairro da Urca. Escolhido para abrigar a Exposição Nacional de 1908, o local seria palco das celebrações do Primeiro Centenário da Abertura dos Portos Brasileiros às Nações Amigas, fruto do primeiro decreto assinado por d. João VI ao aportar em Salvador, em 28 de janeiro de 1808.<sup>2</sup>

A descrição do mapa da Exposição Nacional de 1908 era a maior evidência do ritmo acelerado das obras em curso na Praia Vermelha. Entre o Morro da Urca e o da Babilônia, cerca de 3.000 operários transformavam uma paisagem antes quase deserta em um cenário digno das Exposições Universais. Como elas, o evento prometia ser o *kairós* da República, já que seria o momento oportuno para “fazer o Brasil do progresso conhecido dos brasileiros e estrangeiros”.<sup>3</sup>

Sob o olhar atento de engenheiros, arquitetos, desenhistas, projetistas e mestres-de-obras, os trabalhadores executavam os planos traçados, ainda em 1906, no gabinete do ministro das Indústrias, Viação e Obras Públicas,<sup>4</sup> Miguel Calmon du Pin e Almeida, pela Comissão Diretora por ele instituída.

Não por acaso, o núcleo da referida Comissão foi montado com figuras e entidades de peso no cenário nacional. Dentre elas, estavam nomes há muito identificados com o paradigma urbanista em voga no chamado mundo moderno e civilizado. Este era o caso dos engenheiros Aarão Reis (diretor da

---

\* Professora do Departamento de História/UFMG

Comissão Construtora da Nova Capital de Minas Gerais, 1894-96) e Paulo de Frontin que há muito executava projetos urbanos na capital federal,<sup>5</sup> ambos pertencentes ao Clube de Engenharia do Rio de Janeiro. Além deles, a Comissão Diretora incluía representantes da Associação Commercial do Rio de Janeiro, da Sociedade Geográfica do Rio de Janeiro, da Sociedade Brasileira de Agricultura, do Centro das Indústrias do Rio de Janeiro, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e da Academia Nacional de Medicina. Figuras como Ruy Barbosa, o conde Candido Mendes e os poetas Coelho Neto e Olavo Bilac também abrilhantavam a Comissão Diretora.<sup>6</sup> Se é levado em conta a rede de relações de cada um de seus membros, pode-se supor que a concepção da Exposição Nacional de 1908 transcendeu os espaços dos interesses acima listados. Vale lembrar que a capital federal era o principal *locus* das discussões sobre o projeto modernizador do país em pauta desde meados da década de 1870.<sup>7</sup>

À tese sustentada pelo *staff* do governo de Afonso Pena e pela Comissão Diretora da Exposição de 1908, de que

as exposições representam, uma feição da política econômica nos tempos modernos, [onde] a exibição em conjunto de todos os nossos recursos é necessidade que se impõe periodicamente, tão grande como a do censo, acoplava-se outra que dizia ser aquele

um certame para realce de nosso nome e afirmação de nosso progresso, [além de] apresentar uma súpula de nossa evolução durante um século.<sup>8</sup>

Freqüentadoras que eram dos mercados externos, as elites dirigentes brasileiras sabiam dos resultados positivos dos crescentes investimentos em propaganda feitos principalmente nos países europeus. A participação de produtores e comerciantes nacionais nas exposições universais também evidenciava o quanto as premiações e menções honrosas recebidas se desdobravam em dividendos financeiros e acordos comerciais. Era preciso fazer do centenário da chegada da Corte Portuguesa a ocasião para mostrar que o *Brasil pitoresco*<sup>9</sup> – que realçava quase que somente o lado exótico do país – se desfazia com a mesma rapidez com que caminhava o *Brasil moderno*.

Para atingir os objetivos almejados, definiu-se que o Estado e as entidades de classe capitaneariam a publicização da nova identidade nacional que se queira atribuir ao país. Como se verá adiante, uma das principais expectativas

com relação à Exposição Nacional de 1908 era que ela pudesse, efetivamente, fazer com que estrangeiros e nacionais identificassem o Brasil como um país que, se ainda não estava no mesmo patamar das nações reconhecidas como civilizadas e modernas, já possuía evidências materiais que o colocavam nessa trilha. Portanto, ao eleger os indicadores urbano-industriais como prova da nova identidade brasileira, a Comissão Diretora do evento procurava sintonizar o país com o discurso identitário internacional que, desde fins do século XIX, definia o que era ser um país moderno. Nessa medida, os olhos se voltavam para as reformas urbanas, os trabalhos de modernização dos portos, a construção do sistema ferroviário e os hábitos cosmopolitas.

Para o sucesso desse empreendimento era fundamental contar com o poder persuasivo da propaganda visual disponível no período. Mais ainda: com o Estado capitaneando esse processo de difusão do *Brasil moderno*. Afinal, o país que os olhos estrangeiros e nacionais estavam acostumados a ver era feito de gente cordial e hospitaleira, mas também de paisagens urbanas desprovidas de infra-estrutura, e o que era pior: cheias de negros e negras de ganho transitando por ruas e esquinas desalinhadas e sujas, o que o identificava com o *Brasil pitoresco*.

No plano interno, frescas eram as lembranças negativas da história recente que incluía a guerra de Canudos, o “bota abaixo de Pereira Passos”, as críticas internacionais à situação dos imigrantes europeus no Brasil. Desanimador era o alto índice de mortes semanais provocado pelas epidemias que a equipe de Oswaldo Cruz não conseguia debelar; precárias eram as vias de comunicação que dificultavam a consolidação do mercado interno nacional. Vivas eram as clivagens entre e intra-elites regionais, acirradas em grande parte pela política protecionista do governo federal que favorecia o setor cafeeiro; enormes eram as desigualdades sociais nesse país de longa herança escravista.

Se não havia como negar tal realidade; podia-se, isso sim, destacar os indicadores dos “esforços” público e privado, destinados à superação dos obstáculos ao progresso nacional. Quem não reconheceria os desdobramentos da estabilidade econômica iniciada no governo Campos Sales e continuada nas administrações subseqüentes? Não era ela garantia do aumento da quilometragem das ferrovias nacionais; das reformas dos portos; do crescimento da economia de exportação; da vitalidade do comércio, visível na

capital federal e em outras cidades do país; do aumento das indústrias e das entradas de capital e mão-de-obra estrangeira? Por que não publicizar, de forma sistemática, os resultados positivos da reforma urbana e higienista do Rio de Janeiro, concluída na administração de Pereira Passos? Por que não mostrar os espaços cosmopolitas freqüentados pelo público *smart* ou *up to date* (como se dizia na época) daquela que já fora batizada como a Cidade Maravilhosa?

Este foi o conjunto de práticas escolhido para qualificar o novo discurso identitário nacional. Para celebrá-lo decidiu-se rememorar o ato de dom João VI que marcava o fim da clausura do território português na América e sua conseqüente abertura ao restante do mundo. E, para publicizá-lo, investiu-se no uso de diferentes tipos de comunicação visual. Cada um, segundo seu suporte e de acordo com o público a que se endereçava, destacava um ou outro componente da tese do *Brasil moderno*.

### A Comissão Diretora e a montagem do novo discurso identitário nacional

Numa Federação dominada por regionalismos e tensões entre e intra-regionais,<sup>10</sup> pensar o todo era o primeiro desafio a ser enfrentado. Ciente disso, o presidente da República fez com que a nomeação da Comissão Diretora se desse no gabinete do ministro das Indústrias, Viação e Obras Públicas. Além de fazer do governo federal o regente dos trabalhos que, conforme palavras do ministro Miguel Calmon, deveria “realçar o nosso nome e a afirmar nosso progresso”,<sup>11</sup> o simbolismo embutido no ritual de nomeação da Comissão Diretora indicava a necessidade de suspensão, ainda que temporária, das tensões e idiosincrasias regionais. Pressupunha a execução de uma pauta de trabalho sintonizada com os interesses nacionais.

O primeiro ato da Comissão foi a escolha do local da exposição. Após se debruçar sobre o mapa da capital federal e examinar cinco propostas saídas das diferentes entidades que a compunham, ela apresentou ao ministro das Indústrias, Viação e Obras Públicas as razões da escolha do bairro da Urca. Acessível por terra e mar, o local se inseria num

itinerário terrestre [localizado] dentro da zona mais bela da cidade e o marítimo, conhecido por limitado número de pessoas, apresentará encantos surpreendentes. (...) <sup>12</sup>

Conversações prévias indicavam o interesse do empresário carioca Otávio da Rocha Miranda em estabelecer parceria com o poder público municipal para viabilizar uma linha de “auto-ônibus” saindo da Praça Mauá e passando pelas áreas remodeladas da capital federal até chegar à Praia Vermelha. Por mar, os visitantes iriam do “cais Pharoux à Praia da Saudade”. E, como dito na época,

não era somente o trabalho de Deus que, discretamente aproveitado, poderia proporcionar ao visitante os maiores gozos estéticos: havia também o trabalho do homem – o trabalho de muitas gerações desde a época colonial: a velha fortaleza em parte transformada mais tarde na Escola Militar, permitindo que se mantivesse uma tradição através de três séculos e que agora se transmuda em Palácio da Indústria<sup>13</sup> (grifo nosso)

Uma vez definido o local da exposição, a Comissão Diretora tomou duas outras medidas para divulgar, dentro e fora do país, o potencial hídrico, agrícola e industrial brasileiro. Foi nesse contexto que se concretizou uma antiga demanda da Associação Commercial da capital federal: a criação do *Museu Commercial do Rio de Janeiro*. Ele não apenas integraria o Brasil no circuito dos *Musées Commerciaux* europeus, como também seria um espaço permanente de exposição dos produtos nacionais e ainda daria suporte à preparação da Exposição Nacional.<sup>14</sup>

Inicialmente instalado em uma sala da referida associação, em 9 de março de 1907, ele foi simbólica e “solenemente reinaugurado” em um palacete no nº 153 da principal artéria do Rio reformado: a Avenida Central. Entre 1907 e 1908, a direção do museu abriu suas salas para um ciclo de conferências sobre a economia e a vida cultural do país, proferido por intelectuais, diplomatas, políticos e exportadores brasileiros. Simultaneamente, reuniu e expôs, *in natura*, coleções de produtos agrícolas e industriais de diferentes estados do país. Suas salas também abrigaram diversas exposições fotográficas, onde a cultura dos Álbuns Fotográficos de Cidades se encarregou de mostrar as “modernidades” de capitais e cidades brasileiras. Em 14 de julho, a *Revista da Semana* noticiou a montagem de

uma bela exposição fotográfica, em trabalhos de ampliação, [feitos] pelo habilíssimo artista sr. Augusto Soucassau e destinados a figurar no pavilhão de Minas, na Exposição Nacional. São todos de assuntos mineiros, paisagens e costumes.<sup>15</sup>

É provável que essas imagens fizessem parte do *Álbum dos Municípios de Minas Gerais*, projetado pelo irmão de Augusto Soucassau, o empresário e fotógrafo Francisco Soucassau, falecido em Portugal em 1904.

Para o que nos interessa, importa destacar os ecos, fora da capital federal, da movimentação dos salões do Museu Commercial do Rio de Janeiro. Diariamente o jornal oficial do governo mineiro – o *Minas Gerais* – reproduzia as notícias dos eventos realizados nos salões do museu. Assim como nos demais estados da federação, o poder público mineiro e suas elites esforçavam-se para apresentar o lado moderno da terra mineira. A preparação de álbuns fotográficos, feitos por fotógrafos de renome no Estado, como Raimundo Alves Pinto e Olinto Belém, destacava o que havia de mais novo e moderno em seus “campos de cultura, em suas fábricas e cidades”. No campo das belas artes, as telas de pintores como Onório Esteves, sobre Ouro Preto e Juiz de Fora, eram expostas nos salões de Belo Horizonte antes de seguirem para o Museu Commercial e posteriormente para a Exposição Nacional. Pouco a pouco, o público mineiro ia sendo preparado para ver, crer e se sentir parte do *Brasil moderno*.

Em outubro de 1907, o governo federal e a Comissão Diretora da Exposição Nacional voltaram sua atenção para o público estrangeiro. Criou-se, nessa data, o Serviço de Propaganda e Expansão Econômica do Brasil no Estrangeiro, alocado em um escritório no *Boulevard d'Italiens* em Paris.<sup>16</sup> Em menos de um ano, esse *bureau* distribuiu 139.127 livros e opúsculos; 241.847 mapas diversos e mandou editar, em Paris, 1.814.337 cartões postais e pequenos reclames sobre os produtos brasileiros, assim organizados:

29.000 exemplares em francês, inglês, alemão, italiano, russo e polaco das Bases regulamentares para o serviço do povoamento do solo; 16.000 exemplares em francês, inglês, alemão e italiano da Carta geográfica do Brasil; 50.000, nos mesmos idiomas da Carta do Brasil com indicação das vias férreas e de navegação; 120.000, nos mesmos idiomas da Carta do Brasil com indicações das principais produções de cada Estado: (...) 1.605.000 cartões postais com vistas da capital federal e dos Estados; 100.000 cartões coloridos de propaganda do café; e 300.000 papeis mataborrão com reclames sobre o café brasileiro (...); além dessas publicações,

muitos milhares de exemplares de outras obras tais como: *Le Brésil et ses limites actuelles*, do Dr. Oliveira Lima; *Naturalizations des étrangers au Brésil*; *O Brazil: suas riquezas naturais e suas industrias*, editado pelo Centro Industrial do Brazil; *El Brazil*, de Bernades, *Amanak Moderno*, de Castro Moura etc.<sup>17</sup>

Se no exterior uma enxurrada de informações textuais e visuais era distribuída em lugares estratégicos para a economia brasileira, como as embaixadas, as firmas de importação e os *Musées Commerciaux*, por exemplo; internamente, durante meses e meses os membros da Comissão Diretora alimentaram a imprensa carioca para que ela publicizasse os trabalhos em curso no bairro da Urca e as atividades culturais realizadas no Museu Comercial do Rio de Janeiro.

Quando a Exposição Nacional de 1908 foi efetivamente inaugurada em 11 de agosto, os segmentos médios urbanos, sobretudo das capitais estaduais, estavam completamente mobilizados para participar daquela que diziam ser a maior demonstração “de nossa evolução durante um século”.<sup>18</sup>

Uma das melhores evidências de que a relação entre Brasil moderno e Exposição Nacional de 1908 tinha sido incorporada por seu público-alvo – os setores médios urbanos – está nas páginas de anúncios dos jornais de grande circulação da época. Apenas para exemplificar, escolhemos duas das tantas propagandas publicadas no *Correio da Manhã* entre maio e outubro de 1908.<sup>19</sup> À medida que se aproximava a data da inauguração da Exposição Nacional, o termo *Exposição* se afirmava como chamariz para os leitores, isto é, encabeçava a propaganda de inúmeros anúncios do comércio da capital federal. Em geral tinham o seguinte tom:

**EXPOSIÇÃO  
AMANHÃ  
GRANDE EXPOSIÇÃO  
DE  
BLUSAS  
E  
ROUPA BRANCA  
PARA SENHORAS  
PREÇOS DE OCCASIÃO**

**ÁGUIA DE OURO**  
Ouvidor, 135  
Entre Gonçalves Dias e Uruguaiana<sup>20</sup>

Após inaugurada, a Exposição Nacional continuou a inspirar e quem sabe a estimular as vendas do comércio carioca. Vejamos o anúncio que se segue.

**EXPOSIÇÃO NACIONAL  
COMPANHIA MANUFACTORA PROGRESSO**

*64 Rua da Assembléia 64*

**CIGARROS DA MARCA “ÁGUIA”**

Aos senhores fumantes dos saborosos e afamados cigarros Carmelitas, Turf, Dandy, Bandeirinhas, D. Carlos, Bonsack, Salutare, Morcege previne que em cada carteirinha ou maço se encontrará um aviso, que a apresentação de 50 destes avisos com carteirinha dá direito a um lindo alfinete comemorativo da atual exposição nacional

**CIGARROS D. CARLOS**

*No sorteio realizado no dia 31 de agosto, foram premiados os Srs... (seguia uma lista com os nomes dos premiados)<sup>21</sup>*

Em ambos “reclames” a expressão exposição vem em negrito, caixa alta e é disposta no centro do anúncio. No primeiro, o anunciante aliou a data

da inauguração da Exposição Nacional: 11 de agosto, com “os preços de ocasião” para venda de roupas para senhoras. Observe que o anúncio é de 9 de agosto. No segundo, foi usada outra estratégia para atrair a atenção dos leitores: era sorteado *um lindo alfinete comemorativo da atual exposição nacional*. Este anúncio, de setembro de 1908, corresponde ao período de maior afluxo de visitantes à Exposição Nacional. Ainda que diferente do primeiro anúncio, ele manteve o padrão da composição visual: uso das palavras-chave em negrito, caixa alta e devidamente centralizadas na página.

A divulgação do mapa do cenário da Praia Vermelha foi outra estratégia utilizada para garantir que o público da exposição pudesse assimilar os simbolismos nela contida.

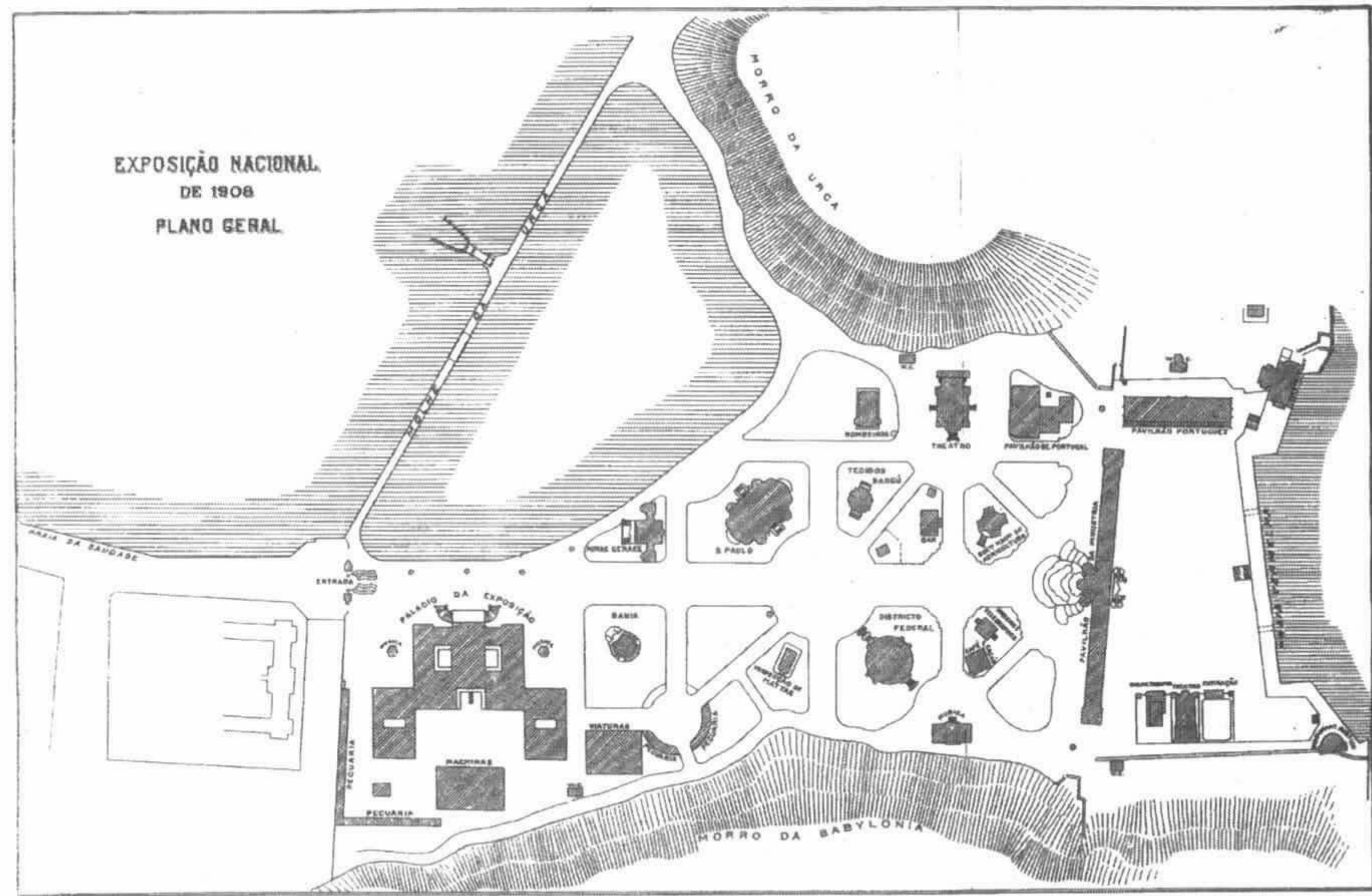


Fig 01 (mapa da exposição nacional de 1908)

## O mapa da Exposição Nacional de 1908: o passado que o presente criou

A partir do subtítulo *Denominações de avenidas, ruas e praças*, o suplemento ilustrado da edição de 5 de julho de 1908 do Correio da Manhã deu início à descrição da toponímia destinada a transportar o visitante da Exposição Nacional para uma viagem ordenada em dois tempos históricos: o da formação e o do desenvolvimento da identidade nacional brasileira.

Antes de entrar na Praia Vermelha era preciso apreender o significado do que se veria.

A seqüência de datas, que nomeavam praças, avenidas e ruas, conjugava as duas principais funções da cartografia histórica: orientar espacialmente o usuário e ensiná-lo a interpretar o espaço cartografado de acordo com os objetivos de seus organizadores.<sup>22</sup> Seguindo uma ordem de grandeza espacial, os idealizadores da nova paisagem da Praia Vermelha atribuíram aos morros da Urca e da Babilônia as datas que celebravam a descoberta da América e do Brasil, respectivamente. Simbolicamente protegida pela presença dos Impérios Coloniais Ibéricos no chamado Novo Mundo, a área interna da Exposição Nacional foi dividida em diferentes momentos celebrativos da formação da nação brasileira.

Vale lembrar que a viagem proposta começava fora do parque da exposição. De barco, bonde ou de automóvel, o visitante-viajante faria um trajeto dentro das áreas remodeladas da capital federal, passaria por uma Porta Monumental, inspirada no portão de entrada da última Exposição Universal de Paris e, finalmente, seus olhos se deparariam com o que havia de mais moderno na época.

Um guia a ser feito por Ruy Barbosa iria orientá-lo espacial e simbolicamente na viagem programada com todos os detalhes desde 1906. Vejamos. À exceção das praças João Caetano e Carlos Gomes, avenidas de até 50 metros de largura seriam cortadas por ruas também largas e retilíneas, bem ao estilo do paradigma urbanista iniciado por Haussmann. Seus nomes, no entanto, remeteriam o viajante para datas que traduziam momentos significativos da história nacional. Não por acaso, a narrativa iniciava-se na rua 26 de Janeiro que comemorava o triunfo português sobre o último reduto de seus inimigos holandeses, ocorrido em Campina da Taborda, local considerado um marco do movimento nativista brasileiro.

Seguindo a tradição da historiografia fundada por Francisco A. Varnhagem, o restante das avenidas e ruas completava a narrativa de uma história nacional cordial, fraterna e incruenta. Para tanto, celebravam-se datas como a da “libertação dos índios do Brasil, por Pombal”; da assinatura da Lei do Ventre Livre; do 13 de maio de 1888, então considerado “o dia da confraternização de todos os brasileiros”; do Dia do Fico, da independência, para então culminar no dia da Proclamação da República. Sem disputas nem

tensões, a cartografia do Primeiro Centenário da Abertura dos Portos Brasileiros às Nações Estrangeiras privilegiou a dimensão celebrativa memória. Ao simplificar o passado, ela o sacralizou.<sup>23</sup>

Na realidade, essa narrativa cartográfica traduzia o sentimento de pertencimento da Comissão Diretora às tradições de um mundo civilizado, branco e letrado. Mas atenção: o que a exposição oferecia era um aprimoramento dessas tradições. Além de ver de perto a diversidade da riqueza nacional, exposta *in natura* e em fotografia nos diferentes pavilhões, os visitantes teriam à sua disposição dois restaurantes, um edifício dos Correios e Telégrafos, uma Estação de Bonde; uma Inspetoria de Matas; um edifício destinado ao Corpo de Bombeiros e outro ao Jornal da Exposição; um Posto de Saúde; e salas para apresentação de peças teatrais, concertos, operetas e conferências, um cinematógrafo, áreas destinadas a jardins, exposição de animais, um parque infantil e um enorme *chateau d'eau* colocado ao final da Avenida Central, dentre outros atrativos. Os percursos das praças, avenidas e ruas repletas de novidade, e que rememoravam eventos do passado e apresentavam as conquistas do presente, podiam ser feitos a pé, de bonde, em “coches” puxados por animais ou sobre as rodas dos automóveis, quatro deles importados pelo governo federal especialmente para o traslado das autoridades.

À noite, fogos de artifícios reproduziriam os espetáculos pirotécnicos que haviam encantado os visitantes das Exposições Universais em Londres, Bruxelas, Paris e outras cidades da Europa. Uma sessão de fogos de artifícios, intitulada “Fogos Colossais” foi preparada para a noite da abertura. Nela,

“aparecerão os retratos de Don João VI e do Visconde de Cayrú, a quem devemos a abertura dos portos ao comercio internacional (...). Também será queimada uma peça de fogos representando o desembarque de Pedro Álvares Cabral em Porto Seguro, segundo o quadro de Victor Meirelles. No dia 15 de agosto, outra peça, também inspirada no quadro de Victor Meirelles, representaria a Primeira Missa”.<sup>24</sup>

Quando suas luzes cessassem, 15.000 lâmpadas elétricas, sendo 8.020 coloridas,<sup>25</sup> instaladas entre o Morro da Urca e da Babilônia, garantiriam a continuidade de uma festa orçada em 5.000 contos (que foi considerado uma fortuna para a época), prevista para durar cerca de 100 dias e receber em torno de 5.000 visitantes.<sup>26</sup>

Dentre as novidades ali expostas, um enorme volume, de cartões-postais, folhetos, envelopes, mapas, livretos etc, foi confeccionado especialmente para reafirmar a crença no *Brasil moderno*. De posse deles, os visitantes comunicavam, a amigos e parentes distantes, sua participação naquele espetáculo da modernidade brasileira.

### **A visualidade do parque da Exposição Nacional de 1908**

Em 1906, o ministro das Indústrias, Viação e Obras Públicas solicitara à Comissão Diretora que os expositores enviassem, “sempre que possível, fotografias de fábricas, usinas, campos de cultura etc”, para figurarem ao lado das exposições *in natura* dos produtos nacionais.<sup>27</sup> Suas palavras reconheciam a capacidade da linguagem fotográfica, para comunicar e, sobretudo, presentificar o Brasil disperso em seus 8.514.214 km<sup>2</sup>.

Entre 30 de agosto e 27 de setembro, o movimento do edifício dos Correios e Telégrafos da Exposição Nacional registrou o envio de 334 telegramas, 240 cartas, 2.837 cartões-postais e 104 impressos. Verdadeiros ou não, esses números, cuja variação desde 11 de agosto é pequena,<sup>28</sup> eram estampados nos jornais cariocas e depois reproduzidos na imprensa dos estados. Além de estimular o fluxo de visitantes, eles eram sistematicamente utilizados para desautorizar os argumentos da oposição que não deixava escapar sua preocupação com os altos custos de tão “efemero certamem” diante das enormes carências do país.<sup>29</sup>

Para cada pavilhão inaugurado, a imprensa noticiava a chegada do presidente da República e de sua comitiva. Nas páginas dos jornais e revistas cariocas eram montadas composições fotográficas com “flagrantes” do cotidiano das autoridades nacionais e internacionais no parque da exposição. Internamente, fotógrafos de diferentes lugares instalavam seus aparelhos para personalizarem a participação dos visitantes. A cada domingo, fotografias assinadas por Augusto Malta (o fotógrafo oficial da prefeitura do Rio de Janeiro), ou contendo a marca d’água da firma do fotógrafo Luis Musso, dentre outros, eram estampadas nas páginas do Suplemento Ilustrado do Correio da Manhã.



Fig. 02 (vista dos Pavilhões de Minas e de São Paulo, na Exposição Nacional)

Simultaneamente, os leitores cariocas acompanhavam as notícias sobre os almoços e *Five O'Clock Tea*, onde as elites se congratulavam, fechavam negócios e acordos políticos. Nessas ocasiões, a rotina do espetáculo, já incorporada pelos visitantes, levava-os a engrossar a multidão que via e aplaudia as rajadas de canhões, batalhas das flores, desfiles de carros; fogos de artifícios e competia por espaço nas “singelas salas” de apresentação de operetas e filmes sobre as riquezas regionais, exibidos no cinematógrafo da exposição.

Além dos espetáculos pirotécnicos, já mencionados, os rituais de inaugurações dos pavilhões de São Paulo, Minas Gerais, Distrito Federal, Bahia e Santa Catarina foram marcados pela distribuição de diversos produtos. O mesmo aconteceu no pavilhão dos Estados, onde se concentrava a exposição dos produtos dos demais estados. Em todos eles, os recursos publicitários mobilizavam a conexão entre olhos, ouvidos, boca e tato. Dito de outro modo: enquanto os olhos passeavam pela profusão de suportes contendo imagens dos produtos nacionais, alocadas nas paredes dos pavilhões, sabores e aromas distintos cativavam os visitantes que eram convidados a provar diferentes tipos de cafés, chás, doce de leite, queijos, dentre outras gulosei-

mas dos diferentes estados brasileiros. Em meio a essa festa, alguns estados seguiam o exemplo do Serviço de Propaganda e Expansão Econômica do Brasil no Estrangeiro, isto é, distribuía uma profusão de representações visuais aos visitantes de seus *stands*. Este foi, por exemplo, o caso da Bahia que, ao inaugurar seu pavilhão, disponibilizou 50.000 cartões postais com 40 vistas de cidades da Bahia, retratos de homens ilustres do Estado, memórias e mapas de municípios baianos.<sup>30</sup>

Embalados em envelopes que combinavam diferentes linguagens visuais, estes artefatos criavam uma rede de múltiplas linguagens destinada a “congregar as forças esparsas do país para fazê-lo conhecido dos brasileiros”.<sup>31</sup>

Uma parcela seleta do público da exposição foi presenteada com álbuns fotográficos, os Álbuns dos Estados, produzidos especialmente para a ocasião. Ainda que o espaço deste artigo não nos permita analisá-los, vale a pena lembrar: como um atlas que classifica, ordena e constrói representações miniaturizadas de um território, os álbuns dos estados narravam a saga das regiões retratadas. Em texto bilíngüe (português e francês) nas primeiras páginas, as fotografias, neles dispostas, dialogavam com a geografia enquanto documentavam as partes consideradas mais relevantes da economia dos estados. Hoje, nos acervos dos museus ou nas estantes privadas das famílias tradicionais dos estados, eles se transformam em semióforos, isto é, em artefatos resignificados.<sup>32</sup>

Para finalizarmos, cabe indagar: a que frações da população brasileira foi endereçado o novo discurso identitário nacional expresso nas diferentes atividades da Exposição Nacional de 1908?

Com os pavilhões abertos à visitação de 13h às 20h, a exposição mantinha sua área externa, bem como bares, cafés e restaurantes abertos de 10h à 1h da madrugada. O público que aí circulava pagava um ingresso



Fig 03 (capa do álbum da Exposição Nacional)

que variava entre 500 e 1.000 réis, sendo que no dia da inauguração, nas quintas-feiras, vésperas de feriado ou dia santo os bilhetes custavam 2.000 réis. Quatrocentos réis era o valor de um exemplar da revista *Fon Fon*; um paletó de alpaca listrada custava 6.000 réis, portanto, três vezes mais que o valor da entrada em dias especiais. Nas notícias do dia-a-dia da exposição, as seções especiais da imprensa local informavam aos leitores os dias, horários e os locais onde um percentual de ingressos era facultado aos estudantes do ensino superior da capital federal. Simultaneamente, o governo federal se responsabilizou pela redução dos preços das passagens da Central do Brasil e da Companhia Loyde Brasileiro para estimular o envio dos produtos estaduais para os pavilhões da Praia Vermelha. Estados como Minas Gerais, São Paulo e Bahia organizaram excursões de estudantes para o Rio de Janeiro. Notícias do *Correio da Manhã*, de 1º de julho de 1908, atestam a precariedade da rede hoteleira da capital federal que, embora interessada em receber os visitantes de outros estados, não dispunha de acomodações suficientes.

Em outubro de 1908, portanto dois meses depois da inauguração oficial do evento, uma notícia da revista *Fon Fon* chama a atenção para a dimensão excludente do evento quando diz: “falta porém uma coisa, uma ação de justiça que foi prometida, mas até agora não se realizou: a entrada franca aos operários do belo recinto da Praia Vermelha”.<sup>33</sup> Mas o ponto facultativo nas repartições públicas da capital é um forte indício de que o governo e a Comissão Diretora da Exposição Nacional entendia que o funcionalismo público precisava ver e crer no *Brasil moderno*.

Enquanto as celebrações aconteciam, não se podia negar uma série de evidências das margens da nação que fazia, apenas na capital federal, uma média de 231 óbitos por semana. Aliados dos rituais comemorativos, os operários da Light e da Companhia de Gás, no Rio de Janeiro, e os trabalhadores das Docas do porto de Santos convocavam seus companheiros para uma greve geral. Para controlá-los, o governo intermediava as negociações, ao mesmo tempo em que enviava tropas do exército para substituir os grevistas e impedir os piquetes. Aqui e ali, pequenas notas da imprensa indicavam as fragilidades do mercado interno nacional, consubstanciadas principalmente pela vias de comunicação férrea e rodoviária para ligar sertão e litoral, assim como pelas altas taxas para embarque e distribuição dos produtos nos principais portos de exportação.

Mesmo elegendo o urbano como *locus* privilegiado do progresso brasileiro, os idealizadores do *Brasil moderno* não puderam negar sua sustentação rural. Se as lentes de Augusto Malta, das firmas dos fotógrafos Luis Musso e J. Buscagli, de Valério Vieira, Olinto Belém, Raimundo Alves Pinto, Francisco Soucassau, dentre outros, se empenhavam em desmontar a memória visual do *Brasil pitoresco*, sua produção de

Chapéus de palha e feltro, gorros e bonés de lona, espartilhos, esporas, estribos, alpercatas de lona, sapatilhas de couro... (.....) borracha, acapú, angelin, araribá, cedro, cerejeira, jacarandá, jequitibá, páu brasil, pau rosa, pau setim, café em grão de varios tipos, feijão, farinhas diversas, cervejas, vinhos, algodão, conserva de frutas, produtos farmacêuticos, móveis, chocolate, pano crú, pano alvejado, seda animal, artefatos de ferro, schisto betuminoso, cimento,<sup>34</sup>

revela-nos um país fortemente agrícola, feito à mão; com grandes dificuldades para participar, vantajosamente, da nova divisão internacional do trabalho.

Em que pese tais evidências, é importante assinalar que, nos anos posteriores à Exposição Nacional, o comércio, sobretudo da capital federal, soube fazer render os prêmios recebidos durante o evento. Em 1923, a firma *Moinho de Ouro*, de propriedade de Adolpho Freire & Cia, instalada no número 2 da rua Luiz de Camões e fundada em 1899 no Rio de Janeiro, publicou um catálogo de seus produtos. Na capa e na contracapa, seu proprietário estampou a relação de prêmios e menções honrosas recebida: Diploma de Honra na Exposição Industrial Fluminense de 1900; Grande Prêmio na Exposição Nacional de 1908; Medalha de Ouro na Exposição Internacional de Hygiene de 1909; Diploma de Honra na Exposição Universal de Bruxelas de 1910 e outro na Exposição Internacional de Turim de 1911. Tudo indica que a menção a tais prêmios era, por si só, uma excelente propaganda de sua "fábrica a vapor destinada à produção de chocolate, café, canela pimenta, cacau solúvel e bombons (sic)".<sup>35</sup> Esta casa tinha representantes nos seguintes estados: Amazonas, Ceará, Maranhão, Pernambuco e Parayba do Norte, Minas, São Paulo e Rio Grande do Sul.

Além deste, outros impressos, produzidos pelo poder público e por particulares, direcionados ao público nacional e estrangeiro, foram confeccionados a partir da Exposição Nacional de 1908. Mas estes serão temas para outro artigo....

## Notas

1. EXPOSIÇÃO Nacional. Suplemento Ilustrado. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, Anno VIII, 5 de julho de 1908. p. 1.
2. De acordo com a documentação consultada, o referido evento ficou conhecido como *Exposição Nacional de 1908*, muito embora sua Comissão Diretora o chamasse de *Exposição Nacional celebrativa do Primeiro Centenário da Abertura dos Portos Brasileiros às Nações Amigas*. Optamos por usar a primeira expressão, pois foi assim que tal evento ficou conhecido no país e também porque não encontramos qualquer documento que a ele se referisse com a denominação usada por sua Comissão Diretora, nem mesmo na documentação do Ministério das Indústrias, Viação e Comércio.
3. Ibidem.
4. Em 30/12/1906 o governo sancionou a Lei n. 1617, que em seu artigo 35, parágrafo único, definia as bases para montagem da Exposição Nacional. Sobre isso, cf.: Center For Research Libraries. Brazilian Government Document Digitization Project. Ministerial Reports, 1821-1960. Ano 1908. p. XIV <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/hartness/minopen.html> (site visitado em out/2007)
5. TURAZZI, Maria Inez. Paisagem construída – fotografia e memória dos “melhoramentos urbanos” na cidade do Rio de Janeiro. Dossiê Fotografia e Cultura(s) Urbana. *Varia História*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em História/UFMG, 2006. p. 64-78.
6. EXPOSIÇÃO NACIONAL. *Correio da Manhã*. Anno VIII, Rio de Janeiro, 5 de julho de 1908.p. 1
7. Sobre essas questões, ver o estudo sobre a Livraria e o Almanaque Garnier em: DUTRA, Eliana R. de F. *Rebeldes Libertários da República – história e identidade nacional no Almanaque Brasileiro Garnier, 1903-1914*. Belo Horizonte: Ed. da UFMF, 2005.
8. Idem para ambas citações. Cabe informar que, por solicitação do Museu Histórico Nacional, a grafia de todas as citações referentes aos textos de época foi atualizada.
9. Cabe destacar que o modelo de identidade nacional proposto pelas elites republicanas se contrapunha àquela construída ao longo do século XIX e que devia muito à visão dos viajantes estrangeiros que aqui estiveram. Sobre as representações do Brasil pitoresco, ver o belo trabalho de SEGALA, L. Victor Frond et le projet photographique du Brésil Pittoresque. Colloque International “Voyageurs et images du Brésil”. MSH-Paris. 2003. Table: Missions Artistiques et expéditions scientifiques. XIX – début de XX<sup>e</sup> siècle. Disponível em: <http://www.chairesergiobuarque.msh-paris.fr/pdf-voyageurs/interv3.pdf>. Acesso em: maio/jun. 2007.
10. Sobre essas questões, ver: VISCARDI, Claudia Maria R. *O Teatro das Oligarquias: uma revisão da política do café com leite*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001
11. Center For Research Libraries. Brazilian Government Document Digitization Project. Ministerial Reports, 1821-1960. Ano 1908. p. XIV. Disponível em: <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/hartness/minopen.html>. Acesso em: out. 2007.

12. VANTAGENS do Local escolhido. *Correio da Manhã*. Anno VIII, n.2547. Domingo, 5 de julho de 1908.
13. VANTAGENS do local escolhido. *Correio da Manhã*. Anno VIII, Suplemento de Domingo, 5 de julho de 1908. p. 1 e 2.
14. Sobre os Musées Commerciaux europeus e o Museu Commercial do Rio de Janeiro, ver: BORGES, Maria Eliza L. Representações do Brasil Moderno para ler, ver e ouvir no circuito dos *Museus Comerciais Europeus*, 1906 a 1908. *História – Revista do Programa de Pós-Graduação em História*. Franca/ São Paulo: UNESP, v.26.n. 2, p. 92-177
15. EXPOSIÇÃO fotografica. *Revista da Semana*. 14 de julho de 1908. p. 13.
16. Decreto-lei n. 6688, de 3 de outubro de 1907.Center For Research Libraries. Brazilian Government Document Digitization Project. Ministerial Reports, 1821-1960. Ano 1908. p. XIV e 1909-1 p. 76.
17. Ibidem. p. 181-184.
18. Ibidem.
19. Nossa pesquisa no *Minas Gerais*, jornal do poder público do estado de Minas Gerais, indica que suas matérias eram, em grande parte, uma reedição do *Correio da Manhã*. Provavelmente, o mesmo acontecia com a imprensa de caráter mais oficial em outros estados do país.
20. CORREIO da Manhã. Anno VIII. Rio de Janeiro. Domingo, 9 de agosto de 1908. p. 11.
21. CORREIO da Manhã. Anno VIII, Rio de Janeiro, 27 de setembro de 1908. p. 12.
22. Todo mapa é datado, portanto, histórico. Contudo, cabe esclarecer que os estudiosos da História da Cartografia usam o termo *cartografia histórica* para identificar a produção de mapas que, além de orientar o usuário, tinha valor simbólico. Sobre estas questões, ver: BLACK, Jeremy. *Mapas e História, construindo imagens do passado*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.
23. TODOROV, Tzvetan. *Memória do mal. Tentações do bem – indagações sobre o século XX*. São Paulo: ARX, 2002.
24. OS QUINZE fogos colossaes. *Correio da Manhã*. Anno VIII. Rio de Janeiro, 9 de agosto de 1908. p. 3
25. EXPOSIÇÃO Nacional. *Correio da Manhã*. Anno VIII, Rio de Janeiro, 7 de julho de 1908. p.2.
26. A EXPOSIÇÃO. *Correio da Manhã*. Anno VIII, Rio de Janeiro, 9 de agosto de 1908. p.1.
27. Center For Research Libraries. Brazilian Government Document Digitization Project. Ministerial Reports, 1821-1960. BASES para a organização de uma Exposição Nacional em 1908. p.27.
28. A soma destes dados foram extraídos de diferentes matérias do *Correio da Manhã*.
29. Sobre essas questões, ver as matérias do *Correio da Manhã* de 5 de julho a 30 de setembro de 1908.
30. A EXPOSIÇÃO Nacional. *Correio da Manhã*, Anno VIII, 15 de setembro de 1908. p. 2
31. A EXPOSIÇÃO Nacional. *Correio da Manhã*, Anno VIII, 9 de agosto de 1908. p.1.
32. POMIAN, Krzystof. História cultural, história de los semióforos. In: RIOUX, Jean-Pierre e SRINELLI, Jean-François. *Para uma história cultural*. México: Taurus, 1999. p. 79-108.

33. EXPOSIÇÃO Nacional. *Revista Fon-Fon*, semanário alegre, político e crítico. Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1908. p. 3.
34. Esta relação foi construída a partir das listas de produtos *in natura*, expostos no Museu Commercial do Rio de Janeiro, e das fotografias dos álbuns do Estado do Rio de Janeiro e do Estado do Rio Grande do Sul, ambos pertencentes ao Acervo Iconográfico do Museu Histórico Nacional, mais especificamente da Coleção Miguel Calmon du Pin e Almeida.
35. CATÁLOGO do Moinho de Ouro. Rio de Janeiro, s/e, 1923. 94 páginas; 19,5cm/12,2cm. Arquivo pessoal da pesquisadora.

# A Exposição Internacional de 1922: nação e modernidade<sup>1</sup>

Thais Rezende da S. de Sant'Ana\*

## **RESUMO**

A Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, realizada no Rio de Janeiro em 1922, foi a maior comemoração republicana do início do século XX. Visitantes e autoridades de todo o país e do mundo foram atraídos a essa primeira exposição internacional brasileira, que visava exibir os avanços da nação bem como afirmar a identidade da nação no ano em que era comemorada a emancipação política brasileira. Por muitos anos, a historiografia oficial tendeu a associar a manifestação da modernidade no Brasil à cidade de São Paulo e à Semana de 1922, reduzindo esse complexo e contraditório movimento a apenas uma de suas manifestações. A Exposição de 1922 é apresentada neste artigo como a própria materialização da efemeridade modernista de seu tempo; cenário onde estavam dispostas imagens e ideais que caracterizavam aqueles agitados anos do início da década de 20 no Brasil.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Modernidade, Nação, República Velha, Rio de Janeiro, Exposição Internacional do Centenário.

## **ABSTRACT**

### ***The 1922 International Exhibition: Nation and Modernity***

*The 1922 Rio de Janeiro International Centennial Exhibition, was the largest celebration of the Brazilian republic in the beginning of the 20th century. Visitors came from across the nation and around the world to witness Brazil's first international exhibition. The event was organized to demonstrate the advancements of the nation as well as to ratify the nation's identity one year Brazil celebrated (political emancipation). For many years in the official historiography, the Semana de 1922 (organized in Sao Paulo) overshadowed the Rio de Janeiro exhibition as being the major source of influencing modernity in Brazil in the 1920's. The complex and contradictory movement towards modernity in Brazil has been reduced to only one of its manifestations as a result of this misconception. The 1922 International Exhibition is presented in this article as the actual materialization of the modernist ephemerality of its time. The setting of this exhibition displayed a series of images and ideals that characterized the turbulent years of Brazil in the 1920's.*

## **KEYWORDS**

*Modernity, Nation, Old Republic Rio de Janeiro, International Centennial Exhibition.*

**M**os primeiros anos da década de 20, sob a área aterrada com o que sobrou do Morro do Castelo, pavilhões e palácios nacionais e estrangeiros cercados por largas ruas, quiosques, espaços para mostras e um grande parque de diversões foram levantados no recém-remodelado centro urbano da cidade do Rio de Janeiro.

Adquiria corpo a *Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil*, evento organizado pelo governo republicano para celebrar o centenário da emancipação política do Brasil. O certame, um dos maiores – se não o maior – do início do século passado, trouxe à tona representações e visões da modernidade brasileira daquele momento. A grandiosidade e alcance do evento reforçavam a convicção de seus contemporâneos: a *Exposição Internacional do Centenário* teria lugar de destaque na história do país. Entretanto, o que se observou nas décadas seguintes foi a sedimentação de certos “cânones historiográficos”, no que diz respeito ao ambiente e aos acontecimentos do início dos anos 20 no Brasil, e a *Exposição do Centenário* praticamente caiu no esquecimento.

### Propostas para um Brasil Independente

A expansão da “modernidade européia” no século XIX favoreceu a dissipação de valores e princípios (democracia, república, ciência, nação, *laissez faire*) assimilados por uma boa parcela das elites de países não-europeus industrializados ou em processo de industrialização. Os valores da era individualista contribuem com a progressiva emancipação do indivíduo, ao mesmo tempo em que acentuam a dominação das instituições sobre as sociedades.<sup>2</sup>

---

\* Graduada em Turismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Graduada em História pela Universidade Estadual de Campinas. Mestre em História pela Universidade Estadual de Campinas

As grandes feiras mundiais, produto e representação desta modernidade, revelam-se espaços extremamente úteis e atraentes para a exibição e “universalização” dos novos dogmas. Benjamin concebe as grandes exposições do XIX como “universo das mercadorias”,<sup>3</sup> feiras industriais de caráter universal realizadas para promover o culto à mercadoria onde, inebriado por visões da modernidade, o observador se rende à veneração do efêmero. O presente, representado nos eventos, evoca elementos do passado – com seus pontos de ruptura bem demarcados, a fim de ratificar a existência de progresso – e se desfaz frente às perspectivas de novidades e melhorias futuras. A modernidade dos certames celebrados no século XIX manifesta-se no fetichismo da mercadoria e se perpetua através da fé no progresso.

Revelando traços de monocultura, latifúndio e mão-de-obra escrava, até o início do século XIX a economia brasileira não havia aberto muitas portas para o desenvolvimento tecnológico e científico nacional. Apesar dos esforços em parecer uma nação progressista,<sup>4</sup> os estereótipos europeus em relação ao Brasil permaneciam iguais. Nas Exposições Universais do século XIX, as atividades agro-pastoris e o exotismo brasileiro atraíam mais do que quaisquer demonstrações do potencial industrial do país.

Com a instauração da República, a premissa de progresso torna-se, então, questão de honra. O novo governo levantar-se-ia em favor da construção de uma nova sociedade orientada por ideais nacionalistas, tecnocratas e modernistas. Não há, entretanto, a destruição total das concepções conservadoras do governo anterior. É produzida uma curiosa mescla com estas últimas. As transformações culturais e políticas no Rio de Janeiro levam à convivência idéias da velha e da nova ordem, dentro do governo e através de toda a sociedade. O complexo projeto de modernidade republicano é institucionalizado como discurso governamental e utilizado para beneficiar poucos segmentos da população.

Os ideais das elites representadas pelos membros da Comissão Executiva do Centenário e Comissão Organizadora da Exposição de 1922 se revelam logo na etapa de planejamento da Exposição do Centenário. O certame fora imaginado como grande representação deste ambiente “emancipador” e “renovador” da modernidade – permeado pela tradição – e como parte do processo de “alteração de modelos” desencadeado no Brasil no início do século XX.

Em discurso sobre o evento de 1922, Gustavo Pena, da comissão geral de Minas Gerais, ressalta:

(...) na grande revista do progresso brasileiro, depois de um século de vida independente, (...) vão se desenrolar aos olhos de tantos milhares de visitantes, todos os lados melhores da nossa pátria, na sua agricultura, nas suas indústrias, na opulência do reino mineral, na viação fluvial e férrea, no progresso da escola primária, no desenvolvimento da sua vida literária e artística, em suma, todos os ramos da atividade humana (...) A exposição vai ter, entre tantas outras coisas, uma parte que julgo muito interessante, porque visa mostrar o nosso passado, os nossos costumes antigos, o viver das outras gerações.<sup>5</sup>

Era latente a preocupação para com imagem do Brasil no “mundo civilizado”. A ocasião do Centenário da Independência do Brasil favoreceu a instauração de um ambiente de autocrítica no Rio de Janeiro. Representantes de diversos segmentos debatiam e questionavam permanências e transformações na economia, cultura, sociedade e política do país. Entretanto, além de fomentar a análise do passado e do presente, o momento exigiu também o mapeamento do “moderno”, responsável por indiciar quaisquer evidências de auto-superação da nação. As idéias fruto destes questionamentos repercutiram no processo de desenvolvimento das representações exibidas no certame de 1922.

Dezesseis dias após a inauguração oficial da Exposição Internacional, quando da inauguração do Pavilhão da Administração (Pavilhão do Distrito Federal), o prefeito Carlos Sampaio fez a seguinte declaração:

O que, porém, provoca essa manifestação é sem dúvida o esforço imenso que o Brasil, especialmente em sua capital federal, fez para demonstrar ao mundo civilizado que o nosso progresso é real, que a nossa cultura não é inferior à das outras nações, que a nossa capacidade de trabalho é a prova prática da injustiça, que nos faziam, de ser a indolência um característico da nossa raça, como se os climas tropicais não justificassem a quebra das forças e do trabalho contínuo e, portanto, a diminuição da energia, em sua acepção científica, essencial à produção do trabalho.<sup>6</sup>

Progresso, cultura e trabalho. Nestes três elementos está a chave do projeto da Exposição Internacional do Centenário. De modo semelhante aos eventos do XIX, o certame carioca tinha como base a valorização do

trabalho e do progresso técnico-industrial. Deste contexto, emanaria a nova nação brasileira.

O imaginário de progresso na Exposição de 1922 se manifesta não apenas pela natureza e quantidade de produtos expostos, mas especialmente pela presença dos variados ramos de atividade humana considerados o “expoente máximo da cultura coletiva, em que os gregos da Antigüidade e os romanos nos legaram proveitosos ensinamentos, sem possuírem as invenções da mecânica moderna”.<sup>7</sup> A fantasmagoria capitalista aflui nesta materialização do esforço pela criação de riquezas artísticas, científicas, tecnológicas; tudo o que existe é a instabilidade, o anseio pelo que há de vir e a recordação do que não existe mais, a “transformação dos produtos da atividade humana em mercadorias, ‘novidades’, sempre prestes a virar sucata”.<sup>8</sup>

Bebedouros higiênicos (para evitar tuberculose), cinema, imprensa, telefones e autofalantes foram algumas das ‘novidades’ nacionais apresentadas na Exposição do Centenário. A elas se somaram os maquinários e avançados processos industriais internacionais. O confronto entre o conjunto da produção nacional – ainda primordialmente agro-pastoril – e o conjunto da produção de cada país convidado evidenciou as dependências brasileiras:

O que os mostruários estão exibindo é apenas o potencial das nossas indústrias ainda não de todo emancipadas da dependência estrangeira, mas ainda sim, eles patentearão o esforço que fazemos para a completa emancipação e a incomparável aptidão do nosso operário. Mostramos a terra com todas as suas produções e mostramos como os seus produtos já são por nós transformados em artefatos. A falta da indústria do ferro ainda não nos libertou da mecânica estrangeira, mas a alvorada dessa emancipação já vem raiando do mesmo lado de onde partiu o grito de ‘Independência ou Morte’.<sup>9</sup>

O trecho exhibe indícios da veemente crença das elites brasileiras no progresso técnico, como processo de “aperfeiçoamento” capaz de trazer independência e liberdade. Ao lançar seu olhar sobre a crítica benjaminiana da modernidade, Gagnebin questiona a assimilação do progresso da humanidade ao progresso técnico, “como se a técnica, enquanto tal, independentemente do seu uso, significasse já um caminho da libertação”.<sup>10</sup> Baudelaire diria: “Essa presunção é o diagnóstico de uma decadência demasiado visível”.<sup>11</sup>

Na comemoração do centenário da emancipação política do país, almejava-se a emancipação econômica e industrial. A Exposição de 1922 explorou demasiadamente a necessidade de fomentar o progresso técnico nacional – o qual extremamente cobiçado no contexto republicano, pois supostamente traria o respaldo necessário para que os brasileiros viessem figurar entre as nações “honradas, civilizadas e independentes do ocidente”<sup>12</sup> – ignorando, entretanto, a decadência que o progresso poderia significar, a exemplo da Primeira Guerra Mundial. Ainda de acordo com Baudelaire, “o progresso indefinido seria sua mais engenhosa e cruel tortura”.<sup>13</sup>

A modernidade que exprime esperança, através da tecnologia e desenvolvimento, gera ansiedade em se tratando de suas conseqüências políticas e sociais. A “hesitação ante os artefatos da modernidade acaba por configurar-se (...) como marca dos tempos novos em que se vivia”.<sup>14</sup> Tempos de antagonismos.

Aquele contexto do Rio de Janeiro do início dos anos 20 trouxe à tona planos, imagens, ideais, muitos dos quais efetivamente concretizados ou reforçados somente nas décadas seguintes. O processo de transformação em direção à “nova nação”, entretanto, ainda que sob a tutela do Estado, necessariamente passava por ali; “ou se tornará independente ou vai confessar o seu irremediável fracasso”.<sup>15</sup>

### Um pé nas raízes e os olhos no futuro

Os liberais consideravam o 7 de abril – dia da abdicação de d. Pedro, nove anos após a Independência – a data mais adequada para a comemoração da nacionalidade brasileira, pois marcava a retirada definitiva dos representantes do império português; entretanto, o imaginário do 7 de setembro – dia de celebração instaurado pela monarquia em 1853 – estava profundamente arraigado àquela sociedade e permaneceu, portanto, sendo comemorado após 1889, sob o estigma de festa monarquista. Na ocasião do Centenário da Independência do Brasil, caberia aos republicanos tentar evidenciar o novo governo, ressignificando, de certa forma, a celebração. O discurso construído pelas mostras da Exposição do Internacional, inaugurada no dia 7 de setembro de 1922, visava representar a nação brasileira como nação moderna.

De acordo com Gellner, a “nação” só é possível no contexto obediente aos moldes da sociedade industrial. O estudioso atribui à divisão do traba-

lho, ao estabelecimento de uma cultura comum, aos meios de comunicação e à proteção de um Estado mantenedor – características intrínsecas à sociedade industrial – da constituição da nação.<sup>16</sup> A consciência nacional estaria, então, atrelada à consciência política e social. No Rio de Janeiro, a necessidade de exibir crescimento e evolução ajustou a expressão republicana de nacionalismo a um ideal de civilização possível a partir da disciplina e da transformação do comportamento da população urbana.<sup>17</sup> O Estado tomou para si a função de “educar”.

Em artigo sobre o Rio de Janeiro do final do século XIX, Ribeiro, Chalhoub e Esteves apontam: “Aos imigrantes era associada a modernização do país. Aos nacionais, ‘braços ociosos’ e ‘refratários ao trabalho’, cabia a repressão ou a intervenção do Estado no sentido de moralizá-los e regenerá-los de acordo com o bom princípio do trabalho”.<sup>18</sup>

O trabalhador ideal, afirmam os citados autores, seria aquele que “já saísse de casa com os hábitos da rotina doméstica, com as responsabilidades do lar e sem vícios”.<sup>19</sup> As obrigações da vida privada ajudariam a modelar o indivíduo para a disciplina do trabalho e adequariam este mesmo indivíduo às práticas sociais cotidianas associadas aos preceitos do “bom comportamento”. Tudo em prol do progresso almejado pelos republicanos.<sup>20</sup> Porém, de que forma seria possível implementar esse progresso se problemas antigos como as epidemias, resultantes das más condições de vida e de trabalho, ainda ameaçavam o então Distrito Federal?<sup>21</sup> Pechman e Fritsch destacam que a situação obrigou médicos, engenheiros e autoridades a se unirem em busca de saídas para a questão da saúde pública.

O combate aos hábitos anti-higiênicos e aos vícios veio como uma das estratégias do Estado enquanto agente “disciplinador” da população – função exercida pela instituição com ainda mais afinco a partir dos primeiros anos do século XX. O higienismo e a disciplina dos “bons costumes” tornam-se alicerces para a implantação do plano de “nação civilizada” livre do estereótipo “roceiro” e livre das pestes e doenças que aturdiavam a antiga sociedade imperial.

Através de cartazes e exposição de objetos, os visitantes brasileiros frequentadores das festas do centenário eram instruídos e os visitantes estrangeiros poderiam observar a imagem de uma nação pretensamente educada. O teor e conteúdo de cada painel demonstravam o tipo de influência exercida

pelo Estado sobre o comportamento, em especial, das classes mais populares no início do século XX. Gostos e práticas se deslocam da esfera privada para a coletiva.<sup>22</sup> O comportamento individual passa a ser de interesse público. Existe um grande esforço, portanto, por parte das instituições, em tentar moldar, civilizar e limitar os hábitos particulares daqueles pertencentes às classes alvo da ação “educativa”.

A nação moderna apresentada na Exposição do Centenário fora adequada aos valores das elites republicanas, porém também exibia elementos derivados das relações estabelecidas entre as camadas mais populares da capital federal.<sup>23</sup> A exposição contou com diversas representações da cultura popular tais como: o choro, o malandro, as mulatas, os batuques, o samba, a música sertaneja. Apesar de estar fora de seu lugar de origem, este conjunto de elementos veio auxiliar na reprodução de uma suposta cultura comum, livre das limitações impostas pelo processo civilizador, espontânea, brasileira, à qual representantes dos diferentes estratos sociais se consideravam vinculados. O sentimento de “unidade cultural” colaboraria com o aumento da popularidade do Estado, especialmente dentre as camadas inferiores daquela sociedade, e incitaria demonstrações explícitas de orgulho nacional e patriotismo. Alguns inflamados órgãos da imprensa chegaram a tratar o certame como “a festa da raça”,<sup>24</sup> dispondo a palavra “raça”<sup>25</sup> como sinônimo de “nação”. A nação assume então, por diversas vezes, um caráter étnico, genético único, que aparentemente minimiza as contradições sociais e a latente impossibilidade das três raças formarem um povo: aquela era a festa da raça brasileira em todos os seus pormenores.<sup>26</sup>

Era preciso identificar nas raízes históricas e culturais brasileiras elementos para construir a exposição do imaginário nacional. Símbolos, mitos e personalidades imperiais não foram poupados na celebração do centenário, entretanto a eles se somaram símbolos, episódios e valores republicanos.

Uma das imagens mais utilizadas na comemoração do centenário de 1922 foi a da obra de Pedro Américo, “O grito do Ipiranga” (1888). A tela, originalmente encomendada pelo governo imperial um ano antes da proclamação da república, apresenta dom Pedro I empunhando a espada no ato de proclamação da Independência do Brasil. Para criar o painel, o artista teria estudado as vestimentas, os animais e os objetos da época buscando impregnar à cena toda a “veracidade” possível, especialmente nos detalhes, como

se retratasse o acontecimento tal qual estivesse lá. Cecília Oliveira aponta que Pedro Américo almejava atribuir, através da materialização artística do evento idealizado, novos sentidos à figura do príncipe, bem como ao seu gesto histórico. De acordo com a autora, *“o ato da proclamação não exprimia uma decisão propriamente pessoal e não se limitava a um confronto de cunho colonial, mas se constituía manifestação particularizada de um processo revolucionário presidido pelas leis universais, incontornáveis e naturais do ‘progresso’ social”*.<sup>27</sup> A ampla aceitação e o reconhecimento da obra pelas elites, já na ocasião da primeira apresentação do painel, são duas razões consideradas relevantes por Cecília Oliveira para justificar a existência desse mito marcante da História do Brasil.

Tomando Barthes como base de sua reflexão, Naxara atribui a importância e eficácia dos mitos *“à sua capacidade de falar das coisas, dar-lhes um sentido de constatação, de modo que a sua existência pareça ser decorrente da própria natureza”*.<sup>28</sup> A historiadora concebe o mito como um *“simplificador da realidade, abolindo toda a complexidade nela existente e por conseguinte, também, qualquer questionamento a seu respeito. Ele simplesmente constata e é nessa simples constatação que está a sua eficácia”*.<sup>29</sup>

Os mitos fundadores foram extremamente relevantes para a representação da nação na comemoração de 1922. No contexto urbano – de modernidade, de incertezas – eles mostram-se grandes responsáveis pela preservação de idéias e reforçam o sentimento que liga o indivíduo à coletividade.<sup>30</sup> Hewison associa o impulso em preservar o passado à consolidação da identidade individual e coletiva: *“Sem saber onde estivemos, é difícil saber para onde estamos indo (...) objetos do passado são a fonte da significação como símbolos culturais. O impulso nostálgico é um importante agente do ajuste à crise, é o seu emoliente social, reforçando a identidade nacional quando a confiança enfraquece ou é ameaçada”*.<sup>31</sup>

Sem os resquícios do passado, não há a idéia de nação. A nação existe no imaginário daqueles que se identificam como parte dela, isto requer a criação de uma cultura da qual se espera que todos tenham acesso. Símbolos, preceitos e personalidades históricas vêm legitimar, portanto, o imaginário de nação e a formação da consciência nacional.<sup>32</sup> Diversos impressos, lembranças e até o bônus da Independência exibiram referências ou reproduções da tela de Pedro Américo.

A presença portuguesa na exposição também colaborou para respaldar as “origens” da nação brasileira. Portugal participou do certame brasileiro ocupando dois pavilhões, ambos na Avenida das Nações, sendo um deles “de honra”. Tal participação se mostrou, no mínimo, interessante. Era como se o Brasil estivesse nascido junto com a colonização portuguesa:

Nobres e fortes, Portugal e Brasil, pai e filho, eram um só. Unidos sob o mesmo espectro, viviam sob o mesmo governo, tinham as mesmas leis, guiavam-se pelo mesmo leme. Um dia, as contingências, as necessidades separaram esse todo, tornando-o em dois, como o Oceano e as lagoas. E daí em diante, como estes divididos pela terra, ficaram os dois separados pelo Atlântico, mas chamando-se eternamente um ao outro, nos gritos do sonho e do sangue (...). Portugal era, então, o atleta fatigado, que não podia ter mais nos braços o filho que a idade robustecera. Para que lho não roubassem, deixou então, que este fosse por si mesmo, antes que os inimigos lho arrebatassem, escravizando-o. E foi com olhos de pai que o viu crescer, desenvolver-se, robustecendo-se dia-a-dia, até que o tornou seu companheiro, seu amigo, seu irmão (...). Percorrendo, no pavilhão português, as coleções soberbas, em todos os ramos em que se desdobraram florindo e frutificando, a sua cultura e seu gênio, todos nós sentimos o orgulho de ser, na terra, um rebento daquela árvore maravilhosa. É seu o nosso porvir. O seu passado é nosso.<sup>33</sup>

O trecho em destaque acima, publicado na revista *Exposição de 1922*, confere afetividade às relações entre Brasil e Portugal. Não há nenhum indício da imagem de metrópole exploradora ou da colônia oprimida; tem-se a descrição de Portugal como o “pai protetor” que, ao ver seu filho forte e robusto, opta por deixá-lo crescer sozinho. Como afirmado no trecho, a História de Portugal fora assumida como parte da História do Brasil na Exposição do Centenário. Tal fato dá indícios de que o Brasil de 1922, independente e descolonizado, permanecia fortemente influenciado pelos valores europeus e seus paradigmas.

Outro importante evento do centenário, também fortemente caracterizado pela representação do nacional, foi A Semana de Arte Moderna, realizada na capital paulista, em 1922, por um grupo de artistas e intelectuais pertencentes ao movimento modernista. Mário de Andrade, um de seus principais representantes, lecionou:

A transformação do mundo com o gradativo enfraquecimento dos grandes impérios, com a prática européia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e uma outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação da Inteligência Nacional. Isto foi o movimento modernista de que a Semana de Arte Moderna ficou sendo o brado coletivo principal.<sup>34</sup>

São Paulo surge como espaço do individualismo<sup>35</sup> onde o desenvolvimento do moderno na arte e cultura se encontra em ascensão no início dos anos 20 devido, principalmente, ao crescimento econômico-industrial por que passava a cidade. Artistas e intelectuais, brasileiros e estrangeiros, desfrutavam de grande interação; era notável a efervescência cultural. Tal contexto, de acordo com Pinheiro, fora favorecido pelo aumento do investimento da elite paulistana em arte – inclui-se aí arquitetura – e cultura. Segue o depoimento do pintor J. B. Paula Fonseca elogiando o ambiente artístico que se configurava em São Paulo:

São Paulo é hoje, no meu conceito, quer queira ou não, a vaidade carioca, a verdadeira capital artística do Brasil. (...) A sociedade paulista é culta e gosta de arte. Os homens de dinheiro interessam-se verdadeiramente pelas coisas que despertam sensações de inteligência e aprimoramento de cultura. A residência paulista é feita para receber quadros, 'plas-fonds', estátuas e baixos relevos, todas as modalidades das artes plásticas.<sup>36</sup>

Para Motta, no início dos anos 20 havia um movimento de valorização de São Paulo – como espaço onde seria produzida a nova identidade nacional – e desqualificação do Rio de Janeiro como “cabeça da nação”. De acordo com a pesquisadora, diversos intelectuais e artistas associavam a então capital republicana ao ultrapassado e ao decadente,<sup>37</sup> já São Paulo era tido por eles como o espelho da nova nação progressista, berço de novos ideais.

A atmosfera do 7 de setembro veio assinalar a disputa entre paulistas e cariocas “*pela primazia e pela autenticidade do novo projeto de nação brasileira, a luta para dar corpo ao Brasil moderno e genuíno das artes e das letras*”, afirma Kessel.<sup>38</sup> O pesquisador aponta que a arquitetura apresentada na Semana da Arte Moderna não repercutiu na imprensa especializada carioca. Jornais e revistas do Rio de Janeiro praticamente desprezaram o que se passava em

São Paulo, demonstrando sempre grande envolvimento com a cobertura dos preparativos para o grande certame de 1922. O contrário, porém, sucedeu. A festa realizada no Rio de Janeiro ganhou elogios e páginas em periódicos paulistas, com destaque para a arquitetura dos pavilhões do certame.<sup>39</sup>

O ideal modernista brasileiro de atualização técnico-estética se manifestou na exposição do Rio de Janeiro especialmente através da arquitetura – tida como expressão da nação e da modernidade, demonstração prática da capacidade de trabalho e do engenho brasileiros. Se por um lado, os anos 20 proclamavam o triunfo da razão instrumental e sua ideologia do progresso, por outro eles colocaram em movimento a desconfiança nessa razão e a necessidade de desmascarar seu caráter destruidor e universalizante, tornando necessário nacionalizá-lo.<sup>40</sup> O processo de nacionalização da arquitetura, como arte, evidencia as ruínas dissimuladas por detrás de uma aparente racionalidade e harmonia. Sob este olhar são levantadas as construções do certame de 1922.

Existiu a premissa de que os projetos enviados para a comissão responsável pela construção dos portões e pavilhões deixassem transparecer um estilo ligado às tradições e ao ambiente brasileiro. Tal expectativa resultou na publicação de uma série de matérias no periódico *Arquitetura no Brasil* expressando a posição de arquitetos como Gastão Bahiana, Archimedes Memória, Raphael Galvão, Roberto Magno de Carvalho, Mario Maia, Morales de Los Rios Filho, Armando de Oliveira, Francisque Cuchet, entre outros, a respeito do estilo arquitetônico que cada um considerava adequado para se ter como o “nacional”. Decidiu-se, pois, pelo neocolonial como o estilo arquitetônico a ser adotado em boa parte dos pavilhões nacionais.<sup>41</sup>

Em São Paulo, Mário de Andrade reafirma o neocolonial como estilo nacional:

Mas o que há de mais glorioso para nós é o novo estilo neocolonial (...) Não me consta que já tenha havido no Brasil uma tentativa de nacionalizar a arquitetura, estilizando e aproveitando os motivos que nos apresenta o nosso pequeno passado artístico e formando construções mais adaptadas ao meio (...) O neocolonial que por aqui se discute é (...) um estilo nosso, bem mais grato ao nosso olhar, hereditariamente saudoso de linhas anciãs e próprio ao nosso clima e ao nosso passado.<sup>42</sup>

Como uma reação aos modelos neoclássicos tradicionais, a modernização da arquitetura apresentada na exposição carioca consagrou o neocolonial brasileiro. Apreciado pelos republicanos, o estilo ganhou força e projeção no Rio de Janeiro em decorrência da sua presença no evento de 1922.<sup>43</sup> Das construções estrangeiras, o Pavilhão dos Estados Unidos e o Pavilhão do México foram as mais elogiadas, com destaque para o pavilhão mexicano que também exibiu uma “releitura” do colonial mexicano. Os estilos neocoloniais, síntese das diversas tendências nacionais sob as diretrizes espanholas e portuguesas, representavam, ainda, os primeiros passos para o surgimento de uma nova raça capaz de transcender os limites da nacionalidade entre os povos latino-americanos.<sup>44</sup>

A presença do antigo no projeto de modernidade revelado pela Exposição do Centenário é o testemunho da superação. No modernismo brasileiro valorizou-se o colonial como símbolo idealizado do passado, ao qual país pertenceu, tornou-se herdeiro, mas conseguiu superar.

A República abriu uma nova fase para a nacionalidade designando à inteligência brasileira a responsabilidade de emancipar a “*educação, a arte e os conhecimentos necessários para a evolução racional e moral da nação*”.<sup>45</sup> O certame de 1922 carregou a responsabilidade de tornar evidentes mudanças e descontinuidades capazes de elevar o Brasil a uma posição privilegiada no contexto econômico internacional, mas trouxe consigo um painel da nação exibindo valores, crenças e símbolos tidos como formadores da identidade nacional brasileira. Ao discursar sobre a Exposição do Centenário, Marques Pinheiro afirma:

A Exposição que se levanta no trecho que vai do mercado novo até o extremo da Avenida Rio Branco, e que se ergue nessa faixa de terra que se debruça sobre as águas do (sic) Guanabara maravilhosa, é a representação do Brasil, na plenitude de suas características. Todas as virtudes, que como povo possuímos, lá estão em soberbos testemunhos. Todos os defeitos que temos lá estão patentes. O remate vertiginoso dado aos nossos pavilhões é o testemunho da raça latina que herdamos (...). *Do que somos, do que podemos ser, a Exposição é a síntese mais completa.*<sup>46</sup>

Cassiano Ricardo, no ambiente modernista paulistano, em texto intitulado *A Semana de Arte Moderna*, corrobora: “*Ser alguém brasileiro (...) é ter*

*confiança em si mesmo, é aceitar e compreender defeitos e virtudes que identificam, com grande coragem de sermos aquilo que somos, a nossa fisionomia moral*".<sup>47</sup>

O discurso carioca atribui à Exposição do Centenário, como representação do Brasil, o mesmo caráter de autenticidade que o discurso paulista associa ao "brasileiro", ao "nacional" naquele momento.

O projeto da Exposição Internacional de 1922 transita por etapas e temporalidades de diferentes conjunturas políticas e emocionais do Brasil. Essa pluralidade evidencia as vozes portadoras de um discurso comum que – apesar de todas as contradições – oferece respaldo à expansão da economia industrial e urbana; ao crescimento da classe média; à organização do proletariado; à ampliação dos segmentos profissionais de qualificação técnica e acadêmica e da intelectualidade. Como que buscando responder aos estigmas e questionamentos referentes à identidade do país, tão presentes naquele contexto da segunda década do século XX, tanto as permanências quanto uma série de visões inacabadas e superáveis são diluídas na tradição reavivada pelo imaginário do moderno que é exibido na Exposição do Centenário. O evento converte-se em "síntese" do presente brasileiro e em amostra efêmera de um possível porvir.

## Notas

1. Este artigo foi baseado no segundo capítulo da dissertação de mestrado da autora, "A Exposição Internacional do Centenário da Independência: Modernidade e Política no Rio de Janeiro dos anos 1920". Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas, 2008. A autora agradece o apoio financeiro da agência CAPES.
2. LIPOVETSKY, G. *O Império do Efêmero*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.104.
3. KOTHE, F. *Walter Benjamin – Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985, p.36.
4. "Sincronizar-se, desde as regiões mais atrasadas tecnologicamente, com este movimento universal já sob o compasso do maquinismo significa, de toda sorte, congregar-se no concerto das nações mediante os cânones da ideologia do progresso" (FOOT HARDMAN, F. *Trem Fantasma. A modernidade na selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.63).
5. PENA, Gustavo. *Pela representação de Minas Gerais na Exposição Comemorativa do Centenário da Independência*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1921, p. 6.
6. *Homenagem prestada pelos servidores da municipalidade ao Prefeito Exmo. Sr. Dr. Carlos Sampaio, no dia da inauguração do Pavilhão do Distrito Federal a 20 de setembro de 1922*, Rio de Janeiro: Typ do Jornal do Comércio, 1922. p.19.
7. Revista *A Exposição de 1922*. Órgão da comissão organizadora, nº 12, 1922.

8. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. SP: Perspectiva: Fapesp: Campinas: Editora da Unicamp, 1994, p. 59.
9. PINHEIRO, Marques. "Brasil Artístico, Brasil Industrial". *A Exposição de 1922*. Órgão da comissão organizadora, n. 12, 1922.
10. GAGNEBIN, J.M. *Walter Benjamin*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 18.
11. BAUDELAIRE, C. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p.36.
12. CAULFIELD, S. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918 – 1940)*. Campinas: EdUnicamp, 2000, p. 124.
13. BAUDELAIRE, C. *op. cit.* p. 37.
14. FOOT HARDMAN, 1988. *op. cit.* p. 95.
15. CARDOSO, V. (org). *A margem da história da República*. Recife: FUNDAJ: Editora Massangana, 1990, p. 240.
16. GELLNER, E. *Nações e Nacionalismo*. Lisboa: Gradiva, 1993. p.204.
17. De acordo com Choay, na  
 "nova cidade onde o espaço se urbaniza, o espaço público deixa de ser o lugar onde se forja a cultura e se transforma em puro espaço de circulação (...) Público e privado são desenhados pelo imaginário como estando drasticamente separados e passam a definir os novos padrões da conduta na cidade" (CHOAY, F., "A História e o Método em Urbanismo", Apud: BRESCIANI, S. (org). *Imagens da cidade. Séculos XIX e XX*. São Paulo: Marcozero/Fapesp, 1994, p.33).
18. RIBEIRO, G., CHALHOUB, S., ESTEVES, M. "Trabalho escravo e trabalho livre na cidade do Rio: vivências de libertos, 'galegos' e 'mulheres pobres'". In: *Cultura e cidades. Revista Brasileira de História*. n.8- 9, São Paulo: Marco Zero/ANPUH, 1984/85 , p.97.
19. RIBEIRO, G., CHALHOUB, S., ESTEVES, M. *op. cit.* p.105.
20. Idem
21. PECHMAN, S. e FRITSCH, L. "A reforma urbana e seu avesso", In: *Cultura e cidades. Revista Brasileira de História*. n.8- 9, SP: Marco Zero/ANPUH, 1984/85 ,p.141
22. DE LUCA, T. R. *A Revista do Brasil: Um Diagnóstico Para a (N)ação*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999, p.161.
23. *A Noite*. Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1923, p.6.
24. "A FESTA da raça". *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 27 de setembro de 1921, p.1.
25. De acordo com Sela,  
 "nas primeiras décadas do século XIX o conceito de 'raça' (...) já havia consolidado significados que associavam uma origem geográfica a atributos físicos dos povos humanos. No dicionário da Academia Francesa de 1835, a primeira definição para 'raça', diferentemente do que se encontra nas edições setecentistas do mesmo compêndio, é: 'uma multidão de homens que são originários do mesmo país, e se assemelham pelos traços do rosto, pela conformação exterior. A raça caucasiana, a raça mongólica, a raça malaia'" (SELA, Eneida Maria Mercadante, "A África carioca em

- lentes européias: corpos, sinais e expressões". *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 26, n. 52, 2006, p. 193-225).
26. HOBBSBAWM, E. *Nações e Nacionalismo desde 1870*. São Paulo: Paz e Terra, 1991, p.132.
  27. OLIVEIRA, C. H., "Museu Paulista: Espaço Celebrativo e Memória da Independência", In: BRESCIANI, M. S e NAXARA, M. (org). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Ed da Unicamp, 2001, p. 209.
  28. NAXARA, M. *Estrangeiro em sua própria terra: o trabalhador nacional, 1870-1920*. Dissertação de mestrado, IFCH/ Unicamp, 1991, p.214-215.
  29. Idem.
  30. HARVEY, D. *A condição pós-moderna - uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 1993, p.84.
  31. HEWISON,1987, apud HARVEY, D. *Op. cit*, p.85.
  32. ANDERSON, B. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989, p.14.
  33. *A Exposição de 1922*, Órgão da comissão organizadora, nº18, 1922.
  34. ANDRADE, M. *Aspectos da literatura brasileira*. 6 ed., São Paulo: Martins, 1978, p.231.
  35. CARDOSO, V. *op. cit*. p.221.
  36. PINHEIRO, Maria Lucia Bressam. *Neocolonial, Modernismo e Preservação do Patrimônio no Debate Cultural dos anos 1920 no Brasil*. textos para a realização do concurso de livre-docência, SP, FAU/ USP, 2005, p.47.
  37. Motta afirma: "o Rio de Janeiro seria a síntese dos males nacionais, 'estupidez letrada de semi-colônia', na incisiva avaliação de Oswald de Andrade" (MOTTA, Marly. *A Nação faz 100 anos – a questão Nacional no Cenário da Independência*. Rio de Janeiro:FGV/CPDOC,1992, p.73)
  38. KESSEL,C. *Entre o pastiche e o moderno: arquitetura neocolonial no Brasil*. Tese de doutorado, Depto de História/UFRJ, 2002, p. 96.
  39. KESSEL,C. *op. cit*. p. 107.
  40. Mário de Andrade afirma: "só sendo brasileiro é que nos universalizaremos" (ver carta de Mário de Andrade a Joaquim Inojosa em *O movimento modernista em Pernambuco* 2º volume, 1925, p.341-32).
  41. Como se observa no trecho:
 

"(...) o Palácio das Indústrias, de A. Memória e F. Cuchet, e o Palácio das Pequenas Indústrias, de Nestor de Figueiredo e C.S. San Juan, foram concebidos nitidamente no estilo neocolonial(...).Porta Monumental do lado Norte, de Raphael Galvão (...) apresenta um vocabulário todo ligado ao neocolonial (beiral, volutas, azulejos, esferas armilares, etc).(...).Já a Porta Monumental da Exposição, projeto de M. Fertin e Edgar P. Vianna, não tem um estilo definido, embora possamos distinguir elementos vinculados ao neocolonial, como as entradas laterais e seus frontões curvos (...). O Palácio das Festas, de A. Memória e F. Cuchet, foi projetado no estilo neoclássico monumental (...) Ao que parece, o neocolonial, neste edifício, ficou restrito a um tipo de 'capitel modernizado',

- idealizado para as colunatas laterais do edifício(...)" (RAMALHO, Maria Lucia Pinheiro. *Da Beux-Arts ao Bungalow: uma Amostragem da Arquitetura Eclética no Rio de Janeiro e em São Paulo*. Dissertação de mestrado, FAU/USP, 1989, p.136 – 137).
42. ANDRADE, Mário de. "De São Paulo", In: *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, nº 6, 1921.
43. PINHEIRO, M. L. B., 2005, *op. cit.* p.52.
44. TRILLO, M. *Artifugio de la nación moderna- México em las exposiciones universales, 1880 – 1930*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1998, p. 280.
45. CANCLINI, N. *op. cit.* p.31.
46. PINHEIRO, Marques. "O Brasil Artístico – O Brasil Industrial". *A Exposição de 1922*. Órgão da Comissão Organizadora, nº 12-13, 1922. *Grifo meu*.
47. RICARDO, Cassiano. *O Brasil no Original*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1937, p.156.

# Saudades do povo: a questão do folclore nos escritos de Gustavo Barroso<sup>1</sup>

Afonsina Maria Augusto Moreira\*

## **RESUMO**

A intenção foi de desenvolver algumas reflexões a partir, principalmente, da “temática do folclore” em Gustavo Barroso. Compreender o modo como o autor definiu o “folclore” e pensou seus métodos de abordagem. Observando que essa atividade escrita foi marcada por embates, algumas polêmicas e aproximações. Ao passo em que defendeu o caráter científico do “estudo do folclore”, enfatizou a inspiração na saudade como aspecto legitimador de sua produção escrita.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Gustavo Barroso, saudade, memória, folclore.

## **ABSTRACT**

*The people's saudades (longing): the folkloric question on Gustavo Barroso's writings*

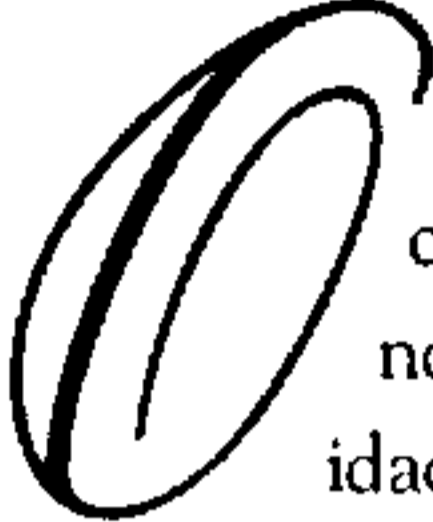
*This text seeks to understand how Gustavo Barroso defined folklore and his methods to study popular culture. His work is marked by controversy and disagreements. Eventhough Gustavo Barroso defended a scientific approach to studying folklore he also elected saudades (longing) as the main idea of his writings.*

## **KEYWORDS**

Gustavo Barroso, saudade, memory, folklore.

*Foi no sertão que aprendi a amar o folclore  
para mais tarde escrever sobre ele.*

Gustavo Barroso<sup>2</sup>

 cearense Gustavo Barroso (1888-1959) é autor de uma bibliografia com mais de 100 livros. Compôs parte considerável de sua obra no Rio de Janeiro, capital do país, onde foi morar aos 22 anos de idade, portanto em 1910. Enveredou por temas e caminhos diversos: romance, contos, crônicas, poesias, ensaios, museologia, biografias, obras didáticas infantis, filologia, arqueologia, política, sociologia, história, folclore e memória. O traço polígrafo foi algo característico entre escritores seus contemporâneos, com produções textuais abundantes e diversificadas em jornais, revistas e livros. Publicadas principalmente no eixo Rio e São Paulo, as primeiras obras de Barroso foram classificadas, no período de lançamento, como “estudos do folclore” e “sociologia sertaneja”. Dentre elas destacam-se: *Terra de Sol: Natureza e Costumes do Norte* (1912), *Heróis e Bandidos: o Cangaceiros do Nordeste* (1917), *Ao Som da Viola (Folk-lore)* (1921), *O Sertão e o Mundo* (1923), *Através dos Folk-Lores* (1927), *Almas de Lama e de Aço* (Lam-

---

\* Licenciada em História pela Universidade Federal do Ceará - UFC. Doutora em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, com a tese *No Norte da Saudade: esquecimento e memória em Gustavo Barroso*, defendida e aprovada em 19 de junho de 2006. Principais publicações: *Juventude da Pátria A(r)mada: O Centro Estudantal Cearense em Fortaleza, 1931-1945*. Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, 2006. (Coleção Outras Histórias, 46). *Terra de Sol: entre Deus e o Diabo*. In: *Trajetos*. Revista do Programa de Pós-Graduação em História Social e do Departamento de História da UFC. v. 4, n. 8. Fortaleza: Departamento de História da UFC, 2006. (Dossiê Religiosidade). *Gustavo Barroso e a Religiosidade na Terra de Sol*. In: CAMPOS, Adriana Pereira. et. al. (Org.). *Anais Eletrônicos do Congresso Internacional UFES/Université de Paris-Est (Marne-la-Vallée) / XVI Simpósio de História da UFES IMPÉRIOS, RELIGIOSIDADES E ETNIAS*. Vitória: UFES, PPGHis, GM Editora, 2007. Atualmente, desenvolve atividades de ensino e pesquisa no Departamento de História da Universidade Federal Ceará. (DCR/FUNCAP/CNPQ).

*pião e outros cangaceiros*) (1930) e *As Colunas do Templo: Erudição, Folclore, História, Crítica, Filologia* (1932).<sup>3</sup>

Nos “estudos de folclore” e “sociologia sertaneja” Gustavo Barroso desenhou os procedimentos e métodos de análise do exercício de escritor da cultura popular, enaltecendo o caráter científico de seus trabalhos em consonância com uma escrita memorialística. Para ele, a relação familiar com o povo era tida como um fator de positividade na demarcação de seu lugar como estudioso do folclore, como se essa proximidade desse credibilidade à sua coleta e classificação. O estilo memorialístico marca sua bibliografia, e esse traço demarcou o desejo do autor de ser lembrado como telúrico intelectual, saudoso do Ceará, do seu norte da saudade. Essa familiaridade também foi expressa em sua trilogia de memórias: *Coração de Menino*, com primeira edição no ano de 1939; *Liceu do Ceará*, de 1940, e *O Consulado da China*, editado pela primeira vez em 1941. Nos três livros, enfocou, sobretudo, o período de sua vida de menino e jovem em Fortaleza e no sertão cearense.<sup>4</sup> Essas narrativas foram publicadas no Rio de Janeiro, quando o autor nessa cidade residia há 29 anos e contava com 51 anos de idade. Porém, a persistente intenção de Barroso de aproximação com o tema estudado foi consolidada a partir de distinções e separações, pois foi ele quem escreveu sobre a vida popular, inclusive transpondo, muitas vezes, a experiência oral a partir de regras de uma linguagem escrita, culta e formal. Como afirma Geneviève Bollème: “A questão do povo, da cultura popular, é quase sempre, com efeito, um discurso sobre o povo, para o povo, voltado para o povo, pronunciado sempre por pessoas instruídas”.<sup>5</sup>

Gustavo Barroso citou escritores estudiosos das manifestações populares. Além de ser uma demonstração das fontes bibliográficas utilizadas, isso pode ser pensado como uma das estratégias de consolidar um lastro intelectual. Assim, fez alusão a escritores brasileiros, que teriam contribuído para o aprofundamento de seus “estudos folcloristas”: considerou João Ribeiro “o maior mestre do folclore nacional”, por sua bibliografia e dedicação.<sup>6</sup> Comentando a obra *O Folk-Lore no Brasil*, de Basílio de Magalhães, classificou-a como o trabalho mais completo a respeito da “gênese, a evolução e a riqueza desse estudo entre nós, apreciado dum ponto de vista geral, elevado e completo”.<sup>7</sup> Mencionou Silvio Romero como o primeiro estudioso do folclore que sentiu a “necessidade da sistematização dos estudos feitos e a fazer”.<sup>8</sup>

A recorrência de Barroso a esses autores, além de ter se constituído em demonstrativo de seu universo de leitura, foi também, uma demonstração das particularidades de suas análises, fosse pelo ineditismo de temas, fosse pelo o que ele tratou como pioneirismo no método. Em *Ao Som da Viola* (1921), escreveu: “Fiel ao nosso programma de não darmos neste volume o que já tenha sido publicado, estamparemos alguns desafios inteiramente ineditos, para completa elucidação do character dessa feição admiravel da poesia popular sertaneja”.<sup>9</sup> Em diversas páginas, lembrou a premissa desse estudo, de registrar as manifestações inéditas do “estudo do folclore” no Brasil. Afirmou que ao registrar um tema já investigado teria feito a devida referência bibliográfica.

Na consecução de sua obra, Gustavo Barroso demarcou os procedimentos metodológicos:

No decurso de minhas variadas e constantes leituras, tenho notado que nenhum povo possui crenças ou superstições proprias e todos têm variantes de crenças e superstições geraes, que se originaram talvez duma fonte commum, mysteriosa e antiquissima, de onde certamente irradiaram as suas primeiras fórmas, salvo se identicas condições e circumstancias produzem aqui ou alli identicas manifestações da arte popular.

Dahi não existir no sertão do nordeste, que com tanto carinho, posso dizer, sempre tenho estudado, uma unica crendice popular que não tenha sua correspondente ou irmã na vida de outros povos inteiramente afastados de seu convivio actual e aos quaes só se liga por uma recuada e intrincada ascendencia.

Varias vezes tenho mostrado essas similitudes folk-loristicas, de maneira que as minhas idéas sobre o assumpto são conhecidas...<sup>10</sup>

Com freqüência, Barroso mencionou a *ancestralidade folclórica* usando termos como: possíveis origens, fonte comum, antiga e misteriosa. Ao tratar a “fonte folclórica” como algo comum em tantas sociedades, o seu estudo foi elaborado a partir do reconhecimento das similitudes de maior longevidade possível. Esse método de *rastreamento da ancestralidade* em outros lugares e em períodos recuados foi um recurso de variados escritores.<sup>11</sup>

Gustavo Barroso escreveu, repetidas vezes, que os temas verificados no sertão do Nordeste tinham seus correspondentes alhures: “Tudo é muito

velho no mundo e às às vezes a novidade consiste em procurar a velhice das coisas (...).”<sup>12</sup> Argumentou que desde épocas antigas havia a produção de obras inspiradas na tradição popular, oral, mas a sistematização dos estudos, com a observação da ascendência era algo recente.

Na constatação das *similitudes ancestrais* escreveu:

No continente europeu, essas aproximações e analogias já teem sido feitas por especialistas francêses, alemães, ingleses, espanhóis, eslavos e outros. Muitos teem mesmo rastreado as manifestações das musas populares entre os mais antigos povos e ido de indagação em indagação até remotas fontes orientais, de onde quasi todas dimanam. (...) O mesmo se póde fazer no Brasil, onde se encontra, por exemplo, um conto sertanejo em que um petiz atêa fogo á casa do padrasto, usa de metáforas no modo de falar e declara chamar-se *ninguém*, astúcia que, no poema homerico, Ulisses empregou contra Polifemo.<sup>13</sup>

Em acordo com a busca de parentescos longínquos, dos traços universais, a recorrência a analogias visou identificar particularidades. Barroso considerou que “o estudo das analogias é o mais interessante no folclore”.<sup>14</sup> E o seu livro *O Sertão e o Mundo* (1923) pelo próprio título já indica a importância do procedimento das comparações. Teceu uma série de analogias entre episódios do sertão, concernentes a festas, danças, crenças, parlendas, lendas, fábulas, cantos, poesias, simpatias, histórias contadas a ele e recordadas, e episódios de vários lugares como a Sérvia, a China, enfim, ao “oriente longinquo e misterioso”, citado com freqüência. Do capítulo *O Oriente e o Sertão*, contou um episódio anotado como bem comum no sertão. Em resumo, o conto diz respeito a um vaqueiro em busca de um animal perdido. Em suas andanças indagou a outro vaqueiro por notícias do sumido animal, e assim foi desenvolvido e apresentado o diálogo, quando a resposta foi dada: “– Ah! Já sei o que anda procurando. É uma bêsta (egua) castanha escura, torta (cega) do olho direito, de saia (rabo) comprida.” E então o primeiro vaqueiro indagou: “– Vio o animal? – Não, retorquiu o outro, mas está pastando ali, ao pé daquelle serrote, sem duvida. Póde ir buscal-o lá.”<sup>15</sup> Uma terceira pessoa que ouviu o diálogo indagou como o sertanejo sabia do paradeiro do animal sem tê-lo visto, tendo obtido a seguinte resposta:

– Andando de tarde pela catinga, vi rastos dum animal de fóra do pasto. Espiei-os com atenção e reparei que o pasto da vereda por onde seguiam

estava comido sómente do lado esquerdo, o que mostrava que era torto do olho direito, e nas tiriricas rasteiras estavam enganchados muitos fios de cabelo castanho-escuros, logo o rabo era comprido e o animal dessa côr.<sup>16</sup>

Ao contar essa história de astuta observação de um personagem do sertão, Barroso rastreou sua ascendência, também como um astuto observador:

À cata da verdadeira fonte oriental do conto, fui parar no Extremo Oriente e dar nas paginas celeberrimas do *Tripitaka* chinês, collecção dos apólogos e narrações feitas pelo Budha aos seus discípulos. Comparando as varias edições do *Tripitaka*, a chinesa, a coreana e a de Tokio, o sr. Eduardo Chavannes, professor do Collegio de França e membro do Instituto, traduziu os *quinhentos contos e apólogos* e francez, com judiciosos commentarios. Nessa obra notavel, está o conto em questão, sob duas formas tambem. (*Cinq cents contes et apologues, extraits du Tripitaka Chinois*, Paris, Leroux, 1910, 3 vols.) (...) Desta maneira se está vendo, claramente, como são muito mais profundas do que parecem á primeira vista as raizes do folk-lore brasileiro.<sup>17</sup>

Eis um exemplo dos tantos estudos de Gustavo Barroso a respeito da enfatizada ancestralidade de contos, lendas, fábulas atinentes ao sertão do Nordeste brasileiro.<sup>18</sup> Fez alusão, em sua “antologia do folclore”, *Ao Som da Viola*, às “Trovas de Amor e de Amigo” e às Emboladas compondo o “folk-lore repentista”. Das “Trovas de Amor e de Amigo” do sertão nordestino coligiu 100 quadras, apontadas como inéditas: “(...)Ellas não estão na grande obra de Sylvio Romero, no ‘Cancioneiro’ interessante de Rodrigues de Carvalho, nos trabalhos de Koseritz, nas ‘Mil Trovas’ de C. Góes nem nas ‘Trovas Populares’ de Afranio Peixoto”.<sup>19</sup> Veja-se uma dessas “Trovas de Amor”:

Arrenego de quem diz  
Que nosso amor se acabou.  
Elle agora está mais firme  
Do que quando começou.<sup>20</sup>

Na parte em que registrou essas Quadras, nomeou o poeta do sertão de “rude rapsodo” comparando a sua expressão poética com a poesia dos menestrais e trovadores. Desse modo, refez o percurso da *ancestralidade folclórica*, método comum no estudo dessa temática desde a criação de sua alcunha

no século XIX, na Inglaterra, até os dias de hoje, com especificidades de abordagem. Ele construiu essa trajetória regressa passando pelos menestréis e trovadores medievais, chegando até aos rapsodos da Grécia Antiga, personagens, às vezes compositores, que cantavam e/o recitavam poesias. Também classificando as Quadras poéticas do sertão com o título de “Trovas de Amor e de Amigo”. A analogia entre experiências poéticas do sertão nordestino, do medievo e da antiguidade, foi e é comumente refeita.<sup>21</sup>

Além de utilizar como fonte os trabalhos de autores estrangeiros e brasileiros estudiosos mais diretos da cultura popular, Barroso recorreu a autores assinalados como renomados, a exemplo de Voltaire. Mas, sobretudo se valeu das fontes orais recolhidas do sertão. Algumas apontadas constantemente como decorrentes de sua vivência nesses lugares. Foi com persistência que comentou essa sua familiaridade com os “temas do folclore”, argumentando ter sido a “saúde” daquelas vivências, a inspiração maior para a consecução de sua “obra folclorista”. Essa familiaridade tanto foi explicitada nos “estudos de folclore” e “sociologia sertaneja”, quanto em sua trilogia de memórias.

O autor definiu o folclore, e no caso os poemas coligidos no sertão, como manifestações espontâneas e anônimas. Ao se reportar ao caráter de autoria coletiva, ele expôs uma tendência comum aos “estudiosos do folclore” de sua ambiência e de debates posteriores, como os realizados no movimento folclorista da década de 1950 no Brasil.<sup>22</sup>

A defesa de Barroso, quanto ao anonimato e coletividade dessas manifestações poéticas, se relacionou com um outro aspecto concernente à cultura popular: a tradição oral como meio e modo de transmissão desses fatos. O autor identificou essa tradição como o veículo principal de difusão da poesia sertaneja, podendo impossibilitar a identificação autoral. Mesmo propondo a autoria em algumas canções e em alguns desafios, destacou o caráter autoral coletivo, impessoal e anônimo. Segundo Barroso, a característica de ancestralidade fortaleceu a idéia do anonimato. Mas, a depender do tipo de “manifestação folclórica”, indicou autoria. Às vezes, nos desafios apontava o nome do poeta. Noutras vezes, o reconhecimento autoral foi explicitado na própria poesia, quando o poeta citava seu nome nos versos.

A sistematização dos “temas do folclore” foi observada pelo autor a partir do próprio sentido e origem inglesa do termo *folk-lore*, escrito, assim mesmo, no título de seu livro de 1927, *Através dos Folk-Lores*. No livro *As Colunas do*

Templo desenvolveu um estudo acerca dessa conceituação. Relatou a origem e o significado desse termo: “(...) A expressão inglesa *folk-lore*, de *folk* – povo e *lore* – estudo, foi elaborada em 1846 por W. J. Thoms.”<sup>23</sup> O estudo do folclore foi delimitado como o estudo do povo. Uma das preocupações de Barroso foi demarcar as manifestações definidas como expressões do folclore:

O folk-lore abraça vastissimo quadro da vida popular. Póde-se mesmo dizer que é toda ella: construcções aldeãs, marcas de propriedade em coisas e bichos, objectos uteis, arte rustica, psychologia das gentes, costumes, ornatos, vestes, alimentos, ceremonias, regras juridicas, jogos, folguêdos, brinquêdos infantis, instrumentos, religião, mythos, lendas, superstições, medicina, canções, provérbios, inscripções, musicas, danças, autos, pastoraes, contos, facécias, anedotas, linguajar, denominações de toda especie. Perdoae a enumeração longa. Mas tudo isso é folk-lore, de acordo com o maravilhoso indice que traçou o eminente sr. Hoffmann-Krayer, presidente da *Societé des traditions populaires* de Basiléa, que no dizer do erudito Van Gennepe, é das maiores autoridades contemporâneas no assumpto.<sup>24</sup>

O termo folclore foi definido por Barroso como semelhante à expressão popular, o lócus de manifestação da vida popular, além de significar o próprio material estudado, uma área de estudo. Ou melhor, a ambivalência do termo folclore de nomear tanto o estudo quanto o material estudado, caracterizou a experiência folclorista de modo geral, uma vez que foi marcante desde sua origem, com a criação da expressão inglesa, *folk-lore*. Assim, o folclore foi delimitado como o estudo dessas experiências. Numa outra passagem o autor escreveu: “Reunindo a esta palavra *lore*, conhecimento, sciencia, modernamente se creou a consagrada expressão *folk-lore*, que designa o estudo do povo nas suas manifestações tradicionais, ou espontaneas”.<sup>25</sup>

Ao definir o folclore como “toda a vida popular”, Barroso valorizou o tema, por sua vez, o seu trabalho intelectual. Com essa definição também ficou perceptível que ele pensou como semelhantes o folclore e a cultura popular. O “estudo do folclore”, como ampla expressão dessa vida popular, foi enfatizado em seus livros publicados de 1912 a 1932. Com essas publicações Barroso tinha como intuito tornar conhecidas, através da escrita, as tradições expressadas, em especial, pela oralidade.

Escritores brasileiros dedicados ao assunto também identificaram a experiência popular ou o “saber do povo” como similar ao folclore. É importante compreender que Barroso definiu o folclore e a cultura popular como sinônimos. Luís da Câmara Cascudo (1898-1986) coligiu em seus estudos acerca da cultura popular uma variedade de experiências: culinária, moradia, vestuário, oralidade, gesto, lembranças... Registrando manifestações da cultura material e não-material.<sup>26</sup> O livro de Gustavo Barroso, *Ao Som da Viola* (1921), foi considerado no *Dicionário do Folclore Brasileiro*, organizado por Cascudo, como “a primeira antologia do folclore publicada no Brasil”.<sup>27</sup>

Diante da amplitude dos assuntos concernentes ao folclore, Barroso propôs o método de classificação do mesmo a partir de ciclos temáticos e concêntricos:

(...) em primeiro lugar os grandes ciclos de temas em torno de assuntos principais como a penetração do país, a vida pastoril, o contáto com o selvagem; depois, os ciclos médios em volta de cada tema particular; por fim, os pequenos ciclos em redor de cada elemento dos ciclos secundários.<sup>28</sup>

Ao propor o método do ciclo temático, intentou consolidar o recurso de pesquisa do *parentesco ancestral*. Daí dividir em ciclos, pois num mesmo ciclo se encontravam contribuições indígenas, negras e brancas, bem como, miscigenadas, distribuídas com intensidades diferentes. Apesar de recorrer em variados momentos às contribuições de brancos, negros e índios na identificação de origens das práticas culturais, a percepção das “fontes folclóricas” não foi limitada em ver sua origem nessas três fontes. O autor rastreou a sua ascendência mais além, ou seja, nos propalados e repetidos fundos comuns do Oriente profundo e misterioso.

Propõe que, para o melhor êxito na busca de suas fontes ancestrais, o método mais eficaz de organização seria o da classificação das “expressões folclóricas” em ciclos temáticos. Ao traçar a contribuição dessas três vertentes, propôs o rastreamento das manifestações folclóricas entre povos e tempos distantes, e esse foi um ponto básico de sua proposta. Ou seja, fazer o estudo de “temas do folclore” intentando rastrear seus vestígios mais remotos, que poderiam ser anteriores à época de colonização quinhentista.

No item intitulado *A Melhor Classificação*, o autor enfatizou a proposta dos ciclos temáticos e comentou: “(...) é a única plausível, curial e útil ao folclore brasileiro”.<sup>29</sup> Essa conclusão foi precedida por uma análise em que

argumentou sobre a dificuldade em sistematizar a classificação dos temas do folclore “pela proveniência indígena, africana ou lusa”. Para efeito de melhor entendimento de sua proposta, eis a distribuição organizada por Barroso a partir dos ciclos temáticos:

Entre outros cyclos parece que ha no sertão, bem determinados, o cyclo dos Bandeirantes, reunindo todas as lendas de penetração; o do Natal, agrupando todas as commemorações dessa data religiosa, e já tradicional antes de ser religiosa; o dos Vaqueiros, guardando os poemas derivados da vida pastoril, como as vaquejadas, a luta contra o gado ‘amontado’ ou contra as feras que devoram as rezes; o dos Cangaceiros, cyclo heroico, feixe de todas as admiraveis canções de ‘gesta’ que correm os sertões, em nada inferiores ás ‘gestas’ medievaes da Europa; e o dos caboclos, resumindo as opiniões a respeito dos descendentes do indio fugidio e incapaz de ser escravizado; emfim, um Romance da Raposa quase tão vasto como o europeu, tendo identico fundo satyrico e referindo-se aos animaes do meio, como o outro, nelles personificando typos moraes da humanidade.<sup>30</sup>

Os ciclos foram agrupados a partir de temas como ocupação, comemoração religiosa, e as histórias de personagens do sertão como o criador de gado, o cangaceiro e o caboclo. Na medida em que relatou as temáticas coligidas, expôs suas origens a partir de negros, brancos e índios, demonstrando o nível de presença de cada um. Também indicou práticas em que a origem era mestiça. Um exemplo disso pode ser verificado a partir da organização do Ciclo de Natal. Estruturado a partir de autos, o autor assim fez a identificação: o Auto dos Fandangos, das Pastorinhas, da Caridade, de origem portuguesa; o Auto dos Pagés de origem indígena; o Auto dos Congos, de origem africana e o Auto do Bumba meu Boi, originário da fusão dessas três fontes. Contudo, a alusão à origem a partir de brancos, negros e índios foi complementada por estudos em que rastreou as origens mais distantes, passando pelo período medieval e chegando à antiguidade.

Os “estudos folcloristas” deram relevo, no campo das Ciências Humanas, aos conceitos de cultura. Mas isso, não como mera oposição ao conceito-chave do século XIX que era o de raça. Há contradições, mas há também correlações entre essas idéias. Gustavo Barroso fala de expressões tipicamente “brancas”, “negras” ou “indígenas” e também naquelas miscigenadas.

Mas, procura, pela comparação, rastrear um possível fundo mítico comum a várias expressões em diferentes partes do globo. Enfim, ele deu ênfase ao “estudo do folclore” a partir da análise da ancestralidade das temáticas, de suas analogias e das suas adaptações. Subsiste, porém, mesmo nessa visão culturalista do Brasil um certo escalonamento entre as fontes populares, folclóricas e eruditas. Umas se elevam, outras se rebaixam, algumas se diluem, outras se sofisticam.

As discussões sobre “o popular” são emaranhadas às idéias do “erudito” e do “folclórico”. Há teses que defendem processos de diluição ou rebaixamento de expressões eruditas. Há outros que insistem na elevação de fontes populares aos graus de arte refinada. Há ainda os que destacam os movimentos de circulação/circularidade, bem como os que chamam atenção para os intermediários, ou indivíduos que transitam entre os universos da “letra” e da “voz”, de uma cultura autoral e assinada e outra supostamente ancestral e anônima.<sup>31</sup>

Coligindo manifestações da cultura popular como histórias, fábulas, lendas e crenças, Gustavo Barroso se preocupou em demonstrar ao leitor o valor desse mundo poético, defendendo que a “poesia é a mais completa manifestação artística do sertão”.<sup>32</sup> No que diz respeito à relação entre literatura oral e literatura erudita expôs:

A literatura popular é tão velha quanto a humanidade e, desde as mais remotas eras, os homens contam uns aos outros quasi as mesmas historias. Elas atravessaram, não os seculos, mas os milenios, nas asas da tradição oral, aqui perdendo um elemento, ali ganhando outro, acolá se enfeitando com muitas adições novas ao ponto de se tornar difícil problema o reconhecimento exato da narração primitiva. E os poetas e prosadores, bebendo inspiração nessa fonte limpida, perene, inesgotavel das tradições do povo, realizaram obras eternas pela beleza e pelo sentimento, desde a *Odisséa* de Homero ao *D. Juan* de Byron, desde o *Tripitaka* budista ao *Fausto* de Goethe, desde o *Gargantuá* de Rabelais aos poemas de Chaucer e desde as *Mil e uma noites* á *Divina Comedia*.<sup>33</sup>

Apesar da constatação da antiguidade da literatura popular e de sua utilização por autores diversos, Barroso informou que o desenvolvimento de estudos sistematizados a partir do reconhecimento de sua ancestralidade e das analogias era moderno. Reportou-se, especialmente, aos trabalhos dos

irmãos Grimm na Alemanha. Reconheceu em vários escritores a recorrência aos motivos populares, dentre eles destacou: “Homero, Dante, Shakespeare, Cervantes, Byron, Goethe, Hugo, Anatole, Rabelais”. Nessa perspectiva, ele considerou que as tradições populares foram readaptadas em obras literárias e que a genialidade de tais autores consistiu na utilização do “tema folclórico” e, por sua vez, “nas variações dos floreios”.<sup>34</sup> Seguindo esse pensamento concluiu: “(...) Assim, não foi também Rabelais o inventor de *Gargantua*. Os temas do povo são, desta sorte, berço das obras de genio”. E Gustavo Barroso incluiu seu nome entre os escritores que utilizaram as tradições populares como tema de estudo. Contudo, ao considerar a literatura popular como matéria-prima de obras literárias eruditas Barroso ponderou:

(...) O folk-lore guarda, mas não sublinha. Essa segunda parte compete à arte. E eis por que sobre o alicerce da lenda popular se erguem, luminosas, as torres ebúrneas que o gênio constrói. Que valeriam todos os temas antigos e plebeus sem o brilho que lhes deram Rabelais, Goethe, ou Byron?<sup>35</sup>

Apesar de afirmar o valor das expressões populares, em especial da poesia oral, nesse trecho fez distinção entre folclore e arte. Mas nos livros *Terra de Sol* (1912) e *Ao Som da Viola* (1921) usou expressões tais como “arte popular” e “a mais completa das manifestações artísticas do sertão” referindo-se à literatura oral.<sup>36</sup> Contudo, arte aqui foi identificada à erudição e ao letramento. Desse modo, Barroso transitou entre contradições. Mesmo reconhecendo a importância da tradição oral na transmissão das lendas, parlendas, cantos, contos, fábulas, costumes, seu enaltecimento foi confiado à literatura letrada. Com essa argumentação, Barroso quis dar uma maior relevância aos seus estudos, uma vez que a acentuação da importância das tradições do povo foi vinculada à atividade literária, ou seja, aos recursos letrados. Portanto, o valor artístico das tradições populares foi condicionado ao burilamento e ao florilégio literário de escritores.

Barroso define a literatura popular como “fonte limpada, perene, inesgotável”. Contudo, a cultura popular precisaria da arte erudita para preservar-se. O que está em jogo é a noção de que o que repousa na oralidade é mais fácil de ser adulterado do que aquilo que está escrito, e que o valor artístico dessa cultura dependeria da atividade literária. Visão elitista, na medida em

que as antologias de folclore forem vistas como “o” folclore, ou como um guia em busca das origens perdidas.

Gustavo Barroso expôs a discussão de escolas européias onde foi desenvolvida uma série de argumentações a respeito do transcurso de “manifestações folclóricas”, como também, sua relação com a experiência erudita. Além de definir o método de classificação dos “títulos folclóricos” a partir de ciclos temáticos, bem como, do reconhecimento da ascendência, analogias e adaptações, Barroso acrescentou a discussão das escolas propondo a atualidade e aprofundamento teórico dos “estudos de folclore”.

Dentre as principais hipóteses de Barroso a respeito da ancestralidade e origem mais remota da poesia, bem como, da relação entre literatura erudita e popular, duas proposições foram percebidas: a primeira inspirada na Escola Ritualista, identificando a origem da poesia da humanidade a partir dos templos da antiguidade, ou seja, de uma experiência erudita, e a segunda orientada pela Escola Antropológica, constatando que a poesia popular e a poesia erudita não só haviam nascido paralelamente, mas se interpenetrado. A observância dessas duas possibilidades de abordagem foi justificada por Barroso a partir de seu discurso eclético diante das escolas e, em especial, por seu interesse pela Escola Ritualista. Ressaltando uma origem erudita ou expondo uma relação de desenvolvimento paralelo entre o popular e o erudito, o autor definiu o folclore como sinônimo de tradição popular: poesia oral, crenças, festas, moradia, vestimenta e trabalho.

Ao estudar a origem da poesia numa escala local e mais recente, ou seja, no sertão nordestino brasileiro, Barroso definiu como classicismo sertanejo as formas poéticas coligidas do sertão identificadas como “xácaras, quadras, motes, glosas e adivinhas”. De acordo com ele essas expressões contaram com a colaboração letrada e foram trazidas pelos jesuítas, através dos seminários no período colonial, especialmente. Segundo o autor, a origem dessas formas poéticas decorreu, em especial, do europeu, através da primeira formação nos seminários jesuítas. Assim, a fonte primeira dessas poesias foi localizada na experiência religiosa, sendo adaptada à poesia oral. Por seu turno, essa poesia popular foi fonte de inspiração e de pesquisa de estudiosos dos usos e costumes da vida popular no Brasil, a exemplo do próprio Gustavo Barroso.

Diante dessas definições está em jogo a formulação destes conceitos. Foram, principalmente, os “eruditos” que definiram a si próprios, mas, também, quem seriam os “populares” e os “folclóricos”. O “popular” pôde, portanto, ser definido exteriormente a partir de idealizações que o pinta positiva ou negativamente. Mesmo ainda perseverando vestígios da memória e a afetividade em relação a esta cultura, através do estilo memorialístico, Gustavo Barroso era doutor, tinha saído para estudar fora, era homem de Academias, livros e jornais. O próprio ideal cientificista já deveria servir de aviso de que o “folclore” era assunto para iniciados e estudiosos.

Em certo sentido, os “estudos folclóricos” tendem à evasão e ao alheamento, pois pensam sua identidade pelos pólos do passado e do futuro. O presente aparece, reiteradas vezes, como o momento em que perigam as perdas e as adulterações. Daí, certo cuidado preservacionista que idealiza o “popular” como um ritual fechado sobre coisas passadas. O zelo preservacionista coloca o intelectual no centro, seja das instituições, seja na avaliação dos temas adequados ou não. O interesse pelo “popular” corresponde à invenção do “exótico”, do “pitoresco” e se ramifica para as idealizações políticas do “povão” e do “Zé-povinho”. As pesquisas de campo são uma via de mão única: eruditos autores indo ao encontro de populares atores.

O mundo da escrita foi um mundo de defesas e combates. Em variadas páginas Gustavo Barroso expôs sua proposta de trabalho e, ao mesmo tempo, respondeu a críticas feitas a seus estudos:

Muita gente entende que ser folclorista é andar á matroca por aqui e por ali, apanhando refrões, cantigas e relatos a trouxe-mouxe. Não. Isso não basta. É necessário saber transcrever o que se ouve com fidelidade, sem exageros e sem mentiras, escrever com propriedade e clareza, evitar exibicionismos e ter ampla cultura geral, afim de poder separar o joio do trigo, estabelecendo as analogias precisas (...).<sup>37</sup>

O exercício (seu estilo) de registrar suas lembranças nas páginas de “estudos folclóricos” e regionais não poderia ser feito à deriva. Para além de juntar e registrar, Barroso considerou necessário saber separar, selecionar, classificar, a fim de fazer as devidas comparações. No rastreamento das parencças, das similitudes de expressões tidas como folclóricas, cabia ao estudioso um arguto olhar observador, de atento ouvinte. Na realização de coletas, comparações e descrições, foi exigido, além do exercício de campo,

um acurado conhecimento. O “folclorista” também teria que ser preciso. Em *As Colunas do Templo* (1932), ele afirmou que, desde 1911, através de artigo publicado no *Jornal do Comércio*, essas propostas haviam sido defendidas. Nessa linha de argumentação, Barroso citou seu livro *Ao Som da Viola* (1921), onde a proposta de catalogação dos “temas folclóricos” por meio de ciclos temáticos foi apresentada. Nesses dois livros, se reportou a autores que utilizaram o método do ciclo temático, argumentando que “Todo o ‘folk-lore’ europeu tem sido catalogado e estudado dessa maneira (...)”.<sup>38</sup> A intenção de Barroso, ao salientar no livro *As Colunas do Templo* as datas e lugares onde defendeu, pela primeira vez, a proposta do ciclo temático, foi de demarcar o seu lugar como escritor precursor. Quanto ao uso dessa classificação escreveu:

Embora sem citar o seu autor, o meu colega Amadeu Amaral aproveitou-a em artigos publicados no *Estado de S. Paulo* ha alguns anos. E, mais recentemente, um concorrente a premios da Academia traçava estes ciclos ao nosso folclore, como originais: ciclo costeiro, de penetração e de mineração.<sup>39</sup>

Ainda na demarcação de sua contribuição com a proposta do ciclo temático nos “estudos do folclore” no Brasil, assim argumentou, em seu livro de 1923, *Ao Som da Viola*: “(...) A classificação terá, ao menos, o methodo da originalidade e de abrir um caminho ainda não desbravado na matta do nosso ‘folk-lore’”.<sup>40</sup>

No que diz respeito ao escritor Amadeu Amaral comentou o historiador Nicolau Sevcenko:

Uma figura-chave nessa área do chamado ‘novo folk-lore’ era Amadeu Amaral, um dos fundadores da Sociedade de Cultura Artística, que organizava muitos dos concertos de Guiomar Novaes, colaborador na fundação também da Liga Nacionalista e na criação da *Revista do Brasil*. Um dos projetos que mais o apaixonava era a criação da Associação Paulista de Estudos Populares. O que distinguiria, segundo ele, de outras instituições ou pesquisadores que estudaram ou estudavam a cultura popular brasileira, seria o intuito preclaro de definir um padrão eminentemente científico aos estudos, em vez do caráter saudosista, complacente e laudatório que eles vinham denotando até então.<sup>41</sup>

A observância de críticas e defesas na obra de Barroso possibilitou compreender o circuito de debates a respeito dos procedimentos do “exercício folclorista”. Trazendo para a discussão questões como: a prática de coleta e catalogação do “material folclórico”, a relação entre estudo e pesquisa, bem como, o debate acerca do valor de cientificidade desse conhecimento.<sup>42</sup>

A polêmica com Amadeu Amaral, uma das principais expressões dos “estudos folclóricos” de São Paulo nos anos 20, se constituiu em peça importante na identificação da “temática folclórica” naquela ambiência. Veja-se o emaranhado das conceituações: em princípio, a própria distinção entre uma cultura erudita e outra popular. Na primeira, contando a condição autoral, o “gênio genioso”, escalas de inspiração ao plágio, regras metódicas etc. Na segunda, apreciando-se os valores de anonimato, o “gênio do povo” (seu espírito), a voz da ancestralidade, seus totens e tabus. O cerne da questão não é tanto que essas idéias fossem “eruditas”, mas também o fato de sua repercussão como modelo e os meios para a sua divulgação.

No capítulo *Os Mitos Ameríndios*, do livro *As Colunas do Templo* (1932), Barroso acusou o escritor Osvaldo Orico de ter copiado trechos de seu livro *O Sertão e o Mundo* (1923) numa tese apresentada para concurso da Escola Normal. Nas comparações entre esses dois textos localizou passagens concluindo que trechos dessa tese haviam sido copiados daquele livro. Desse modo, lançou a seguinte provocação: “(...) Pergunto, pois, ao leitor se não praticou um ato de ingratidão esse sr. Osvaldo Orico fazendo de mim, neste ponto, *celui qui souffle et qu'on oublie?* (...)”<sup>43</sup> E assim concluiu: “(...) Era muito melhor ter posto a minha pagina, honestamente, entre aspas...”<sup>44</sup>

Referindo-se ao livro *O Sertão e o Mundo* (1923) defendeu: “(...) Além disso, depois da publicação do meu livro, os estudos de folclore progrediram muito”. E continuou: “(...) eu sou como lord Byron: posso deixar que me furem o relógio calado, mas grito quando me surrupiam as idéas”<sup>45</sup> Nessas páginas, ficou mais explícito o viés conflitivo de seus escritos na defesa de sua obra. Por intermédio de textos ele respondeu e lançou críticas, tentou se diferenciar de outros escritores e defendeu temas e métodos de estudo. Enfim, dentre as intenções de Barroso, uma delas foi deflagrar tensões e diferenças entre ele, seus críticos e outros “estudiosos do folclore”.

Quanto à elaboração da expressão *Folk-Lore*, na Inglaterra do século XIX, o autor argumentou: “Estava lançada a semente dum novo e interessante

ramo dos conhecimentos humanos, duma verdadeira ciência feita de retalhos de muitas ciências e exigindo uma soma real e vasta de saber”.<sup>46</sup> Nessa página, fez o recorte de quais áreas do conhecimento deveriam compor a prática folclorista: filologia, história, filosofia, etnografia, geografia e sociologia. Ao referendar a aproximação desses ramos, quis reafirmar a utilidade e credibilidade dos “estudos folclóricos” a partir de um discurso pautado no saber científico. O debate quanto ao valor científico de produções voltadas para o “folclore” foi freqüente entre os estudiosos do “folclore” e aqueles oriundos do círculo das Letras, acadêmico, universitário, em especial das Ciências Sociais. O debate a respeito da instituição científica dos “estudos do folclore” no Brasil foi desenvolvido desde o começo do século XX, passando pelo período de institucionalização desses cursos de nível superior na década de 30, chegando até a década de 50 com a realização de Congressos Nacionais do Folclore.<sup>47</sup>

No que concerne ao território de debates acerca do “estudo do folclore” como prática científica, Luís Rodolfo Vilhena fez a seguinte análise, a partir do estudo de artigos de Édison Carneiro:

A atuação de Amadeu Amaral é apresentada como uma resposta ao seu diagnóstico de que a produção folclorística brasileira de seu tempo padeceria de ‘três males principais’: o ‘sentimentalismo’, as ‘teorizações precoces’ e o ‘diletantismo erudito’; crítica que é articulada à defesa de uma visão integrada e orgânica da cultura popular.<sup>48</sup>

Ao lado de Amadeu Amaral, outro importante estudioso do “folclore” desse período foi o paulista Mário de Andrade que realizou uma série de “viagens etnográficas” ao Norte e ao Nordeste entre os anos 1927 e 1929 para a pesquisa e coleta da “vida popular”, tida como “acervo de brasilidade”.<sup>49</sup>

Em estudo acerca da noção de patrimônio em Mário de Andrade, o historiador Antonio Gilberto Ramos Nogueira apontou que tanto Andrade quanto Amadeu Amaral defenderam um rigor de cientificidade ao trabalho de coleta folclorista, enaltecendo, desse modo, o papel dos pesquisadores. Quanto a essa defesa, vale a pena citar esse trecho de Mário de Andrade:

(...) A Etnografia brasileira vai mal. Faz-se necessário que ela tome imediatamente uma orientação prática baseada em normas severamente científicas. Nós não precisamos de teóricos, os teóricos virão a seu tempo. Nós precisamos de moços pesquisadores, que vão à casa do povo

recolher com seriedade e de maneira completa o que esse povo guarda e rapidamente esquece, desnorteado pelo progresso invasor (Andrade, in: *Jornal Síntese*, 1936).<sup>50</sup>

Coloca-se o problema social dos intelectuais: formam uma espécie de elite, um corpo técnico e profissional com procedimentos e rigores próprios, com um certo ideal de cientificidade. Por outro lado, percebem que o fosso entre ricos e pobres aumentava e que caberia aos pesquisadores e estudiosos trabalharem no sentido de difusão, educação e esclarecimento. As elites intelectuais não coincidem, necessariamente, com as altas classes políticas e econômicas: preservar expressões artísticas, então, não implicaria em manter inalteradas as situações econômicas e sociais. De um lado, cobra-se dos intelectuais certa “neutralidade” na observação ou catalogação de suas matérias; de outro, espera-se a sua ação nacional e social.

As primeiras lutas do movimento modernista foram no sentido de tentar afirmar a nova arte (sintomaticamente chamada futurista) frente ao academicismo e à escola parnasiana. Tratava-se, portanto, de uma luta entre o moderno e o arcaico. A partir de meados da década de 20, a questão da brasilidade tornou-se lema importante para os intelectuais, com versões à “esquerda” e à “direita”. Mário de Andrade, seja em parte considerável de sua obra, seja como diretor do Departamento de Cultura de São Paulo entre 1935 e 1938, foi um dos que mais meditaram sobre as particularidades e problemas de nossa identidade. A esse respeito escreveu Antonio Gilberto:

A busca do registro dessa experiência nacional e a constituição de um acervo de brasilidade levaram os modernistas e, em particular, Mário de Andrade a se dedicarem de forma intensa às pesquisas do folclore e da cultura popular. Nesta obsessiva tarefa de conhecer e entender a realidade brasileira encontram-se suas viagens pelo interior do Brasil. Nas andanças pelo País, o Mário-colecionador, o Mário-musicólogo, o Mário-pesquisador, o Mário-descobridor, o Mário-poeta e o Mário-viajante vão ao encontro do Brasil autêntico, dos lugares de memória nacional. Especificamente, a ‘Viagem de Descoberta do Brasil’ de 1924, a Minas Gerais, e as ‘Viagens Etnográficas’ de 1927, 1928 e 1929, ao norte e nordeste do País, representam, no contexto do Modernismo, a síntese do pensamento brasileiro na construção de uma cultura nacional. Tais

preocupações revelam a importância das tradições como mediadoras da questão nacional (...).<sup>51</sup>

Tanto Mário de Andrade quanto Gustavo Barroso trataram o folclore e a cultura popular como similares. Mário de Andrade abordou o material folclórico a partir de fontes tangíveis e não tangíveis, dando ênfase, em seus estudos, à expressão musical. Defendeu o rigor científico para a pesquisa folclórica, desenvolvendo um diálogo entre a fonte popular e a bibliográfica. Para ele a relação direta com o povo foi tida como imprescindível para o exercício de coleta e registro do “material folclórico”, daí suas viagens para Minas Gerais, bem como, para as regiões Norte e Nordeste do país na década de 20. Assim, o trabalho de pesquisa na “atividade folclorista” foi apontado como fundamental em acordo com um rigor no método de recolhimento e registro.

Gustavo Barroso em diversas páginas defendeu procedimentos no trato com a “fonte folclórica”. Enfatizou os métodos da ancestralidade, analogia e adaptação, bem como, dos ciclos temáticos para classificar o “folclore”. Mas quanto ao exercício de pesquisa e coleta desse material? Se por um lado Barroso enalteceu de modo repetitivo aqueles métodos, por outro deixou pistas quanto ao trabalho de coleta. Vale lembrar o estilo marcadamente memorialístico do autor, a relação sentimental com o passado recordado e a saudade do povo como marcas indelévels de sua escrita. Contudo, não se pode esquecer a considerável bibliografia de “estudos de folclore” e “sociologia sertaneja”, quando Gustavo Barroso escreveu e descreveu expressões culturais de populações sertanejas, algo que certamente exigiu mais que uma “boa memória”.

Em artigo publicado no dia 5 de maio de 1940, no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, Mário de Andrade teceu a seguinte crítica ao livro de memórias *Coração de Menino* (1939) de Gustavo Barroso:

Este primeiro volume nos mostra o sr. Gustavo Barroso aos seis anos, indo para a escola do professor Lino da Encarnação. Por tudo o que se conta, percebe-se muito bem que o sr. Gustavo Barroso foi um bom menino, estudioso, tirando suas distinções no colégio, fumando escondido, amando a pátria. Numa pequena advertência, nos garante o escritor que dirá somente a verdade, apenas cuidando de envolvê-la nos arranjos e atavios literários para lhe diminuir a intensidade. Talvez seja este o grave

erro estético cometido pelo sr. Gustavo Barroso. Eu creio que qualquer espécie de elemento literário é criado justamente para aumentar a intensidade dos casos, das pessoas e dos sentimentos. O sr. Gustavo Barroso, ao que parece, teve uma infância branda. Nada mais natural e de acertada literatura que ele usar todos os atavios e arranjos literários que intensificassem essa brandura. Em vez: o artista como que abrandou a brandura, tornando-a morna e frequentemente de insuportável sabor didático. No livro há meninos que falam assim: 'Paulo, não foi o Jonas quem atirou a castanhola. Fui eu. Queria mexer com o Barroso. A pontaria infelizmente foi má. Perdoas-me?'. A avó do sr. Gustavo Barroso fala deste jeito: 'Temos muitas queixas dessas parentas com quem não nos damos há muitos anos. Para nós, não existem. Não debes mais passar por lá, evitando-as sem macriação. Mas se por acaso as encontrares de novo em qualquer parte e falarem contigo, sê amável e discreto'. O capítulo dos cigarros é exemplar neste gênero. Basta dizer que depois de uma longa fala do pai, proibindo fumar ao menino de seis anos porque 'o tabaco contém um veneno chamado nicotina, por ter sido descoberto pelo sábio francês Nicot' etc, é o próprio sr. Barroso a terminar as suas considerações com esta máxima, de que nem o marquês de Maricá foi capaz: 'Quando os homens deixarem de fumar, os meninos não fumarão mais'. Como se vê, o abrandamento que o sr. Gustavo Barroso usou neste livro atinge a própria substância intelectual. Assim não há literatura que resista.<sup>52</sup>

Levando-se em conta que a escrita memorialística marcou o estilo de Gustavo Barroso, considera-se que a crítica de Mário de Andrade tocou num ponto importante do discurso do autor, uma vez que questionou o estilo de Barroso identificando nele um teor de ensinamento, ou melhor, um "insuportável sabor didático" que punha à prova, no limite, o valor de verdade daquela narrativa. A forma de depoimento orientou a abordagem de Gustavo Barroso, tanto na trilogia de memórias *Coração de Menino* (1939), *Liceu do Ceará* (1940) e *O Consulado da China* (1941), quanto nos "estudos de folclore" e "sociologia sertaneja". A intenção foi de passar ao leitor um estatuto de verdade desses livros, como se o fato de ter tido contato direto com o tema estudado legitimasse seu texto. Daí Barroso ter argumentado na abertura de *Coração de Menino* (1939): "Neste livro somente conto a verdade. Os arranjos e atavios literários envolvem-na só para diminuir-lhe

a intensidade ou para torná-la mais acessível ao leitor atual.(...)”<sup>53</sup> Mário de Andrade ao criticar o estilo empregado em *Coração de Menino* (1939) questionou não só este livro, mas a própria obra de Gustavo Barroso, uma vez que a produção dessa narrativa de lembranças teve como uma das intenções legitimar a trajetória intelectual do autor de *Terra do Sol* (1912) e de seus estudos sobre a cultura popular. Assim, as críticas que recaíssem sobre seu primeiro livro de memórias poderiam atingir as experiências que Barroso quis enaltecer por meio da recordação.

Em 1927, quando Gustavo Barroso já havia publicado parte significativa de seus livros sobre “folclore”, assim esclareceu:

A elle tenho dedicado grande parte do meu tempo e do meu esforço, produzindo alguns livros, cujo unico merito talvez seja sómente apreciar a materia de pontos de vista ainda não aproveitados no Brasil. Dos modernissimos no assumpto, méro compilador, ou melhor, repetidor de cantos do sertão, já me acoimou de simples folklorista de gabinete. Ao invés de atirar-me pecha, como pretendia, fez-me, sem querer, elogio immenso. Ouvir o povo, tomar nota das suas manifestações e reproduzil-as em livro faz qualquer individuo. Si tanto, basta para isso saber ler e escrever. Mas reunir taes producções, agrupal-as, catalogal-as, serial-as, esmiurçar-lhes variantes e analogias, réplicas e origens, na vida de outros povos, no seio de outras raças, no coração de outros continentes, percorrendo os seculos pelos livros e documentos tradicionais, isso, em verdade, nem todos poderão fazer. Tarefa semelhante requer acurado estudo, erudição, paciencia, tempo, cuidado, probidade intellectual, conhecimento de linguas estranhas e sobretudo rico material bibliographico. Ademais, quem realiza essa obra de gabinete póde ir colher as producções demologicas quando queira se entregar a esse trabalho, tal como o fiz ha poucos lustros, no Ceará, emquanto que o catador, respigador e ajuntador de trovas ou racontos não poderá executar o serviço de gabinete quando lhe der na veneta, Este fia mais fino.<sup>54</sup>

A expressão “folclorista de gabinete” indica traço importante da intelectualidade brasileira, qual seja, a alocação institucional de escritores. Gustavo Barroso, desde 1922, no Museu Histórico Nacional, ou Mário de Andrade no Departamento de Cultura de São Paulo entre 1935 e 1938. Gustavo Barroso comenta que, talvez, a intenção de chamá-lo de “folclorista

de gabinete” fosse ofendê-lo, como se ele estivesse distante das pesquisas de campo. Ao que ele retrucava, dizendo que no gabinete teria condições de ler “filosoficamente” os “materiais etnográficos” recolhidos em suas pesquisas. Barroso enfatizou os critérios e condições exigidos ao “estudioso do folclore”, delimitando e defendendo seu lugar nesse circuito. Além de um minucioso exercício de classificação e registro, também foi recomendada uma imprescindível retidão intelectual. E mais, Barroso foi insistente na demonstração da íntima relação com os temas registrados. Nas palavras do próprio autor: “Foi no sertão que aprendi a amar o folclore para mais tarde escrever sôbre ele”.<sup>55</sup> Desse modo, ele fazia a defesa de seu “exercício folclorista” anunciando a familiaridade com os temas abordados, o valor da pesquisa de campo e a importância do refinamento intelectual, do “serviço de gabinete”, tido como indispensável à experiência de “estudo do folclore”. Também defendeu o valor de cientificidade do “trabalho folclorista” apontando métodos de análise e classificação.

As críticas, que tanto Gustavo Barroso quanto Mário de Andrade ouviram, recaíam sobre o que poderia ser visto como regionalismo em suas obras, um “nordestinismo” no primeiro e um “paulistismo” no segundo. Vê-se, portanto, que a busca por uma identidade nacional enredava-se na trama nacionalismo-estrangeirismo-regionalismo.

Apesar de Gustavo Barroso apontar o caráter de universalidade da “fonte folclórica” por meio do *rastreamento da ancestralidade*, também defendeu suas características de especificidades ao identificar as adaptações. Inclusive, considerou de suma importância o reconhecimento da peculiaridade da manifestação popular. Desse modo, o estudo regional complementou o discurso nacional, uma vez que visou favorecer ao conhecimento do modo de vida de populações afastadas das grandes cidades marcadas pelo cosmopolitismo. Assim, a identificação de traços nacionais significou definir aspectos comuns ao ser brasileiro, bem como, os elementos diferenciadores diante do estrangeiro. Daí a importância que Gustavo Barroso empregou ao rastreamento das adaptações, das particularidades da fonte popular para a elaboração do projeto de brasilidade.

## Notas

1. O artigo apresentado é um fragmento da Tese de Doutorado, *No Norte da Saudade: esquecimento e memória em Gustavo Barroso*, defendida e aprovada em junho de 2006 no Programa de Estudos Pós-Graduados em História Social da PUC/SP, sob a orientação da Professora Dr<sup>a</sup> Estefânia K. C. Fraga. O tema central da tese é a construção de memórias em Gustavo Barroso (1888-1959). A delimitação cronológica corresponde, sobretudo, à publicação em 1912 de seu livro de estréia *Terra de Sol* à época de lançamento de sua trilogia de memórias *Coração de Menino* (1939), *Liceu do Ceará* (1940) e *O Consulado da China* (1941). A composição de memórias é um mote primordial nas práticas desse intelectual cearense que residiu no Rio de Janeiro dos 22 anos de idade até o ano de sua morte. Ele conjugou o estudo do folclore a uma escrita memorialística. Entre a saudade da cultura popular e o culto às letras, Gustavo Barroso aprimorou a “vocação nacional”. Foi preocupação analisar o nacional-popular em seus “estudos de folclore”. Na intenção de compreender o perfil da memória nacional delineada no Museu Histórico Nacional, bem como, o lugar reservado à memória de Gustavo Barroso, seu diretor fundador, foram analisados aspectos da experiência desse Museu. No Rio de Janeiro a tese encontra-se disponível na Biblioteca do Museu Histórico Nacional. MOREIRA, Afonsina Maria Augusto. *No Norte da Saudade: esquecimento e memória em Gustavo Barroso*. São Paulo: PUC, Tese de Doutorado, mimeo, 2006.
2. Entrevista de Gustavo Barroso à Revista *Vida Literária* de abril de 1939. In: LIMA, Herman. *Poeira do Tempo. Memórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, p. 66.
3. BARROSO, Gustavo. (João do Norte). *Terra de Sol (Natureza e costumes do Norte)*. Rio de Janeiro: Benjamin de Aguilã Editor, 1912. \_\_\_\_\_ *Heróis e Bandidos (Os Cangaceiros de Nordeste)*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1917. \_\_\_\_\_ *Ao Som da Viola (Folk-lore)*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro, 1921. \_\_\_\_\_ *O Sertão e o Mundo*. Rio de Janeiro: Leite e Ribeiro, 1923. \_\_\_\_\_ *Através dos Folk-Lores*. São Paulo, Cayeiras e Rio de Janeiro: Comp. Melhoramentos de São Paulo, 1927. \_\_\_\_\_ *Almas de Lama e de Aço (Lampião e outros cangaceiros)*. São Paulo: Weiszflog Irmãos, 1930. \_\_\_\_\_ *As Colunas do Templo. Erudição, Folclore, História, Crítica, Filologia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira Editora, 1932. Além da diversificada produção escrita, Barroso desenvolveu atividade no Museu Histórico Nacional (1922), esteve em sua direção durante 34 anos, desde o ano de sua fundação. Portanto, em 1922, assumiu o cargo de diretor do Museu Histórico Nacional, onde atuou até 1959, exceto no período de 1930 a 1932. MOREIRA, Afonsina Maria Augusto. *No Norte da Saudade: esquecimento e memória em Gustavo Barroso*. São Paulo: PUC, Tese de Doutorado, mimeo, 2006. Acerca da experiência do MHN cf. ABREU, Regina. *A Fabricação do Imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco/Lapa, 1996. MAGALHÃES, Aline Montenegro. O que se deve saber para escrever história nos museus? In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. v. 34. Rio de Janeiro: SPHAN, 2002. \_\_\_\_\_ *Colecionando relíquias...Um estudo sobre a Inspetoria de Monumentos Nacionais (1934-1937)*. Rio de Janeiro: UFRJ, Dissertação de Mestrado, mimeo, 2004.

4. BARROSO, Gustavo. *Coração de Menino, Liceu do Ceará e O Consulado da China*. 3. ed. Fortaleza: UFC e Casa de José de Alencar/Programa Editorial, (Coleção Alagadiço Novo), 2000. Esses três livros de memória de Barroso foram reeditados separadamente.
5. BOLLÈME, Geneviève. *O Povo Por Escrito*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 56.
6. BARROSO, Gustavo. *As Colunas... op. cit.* p. 22.
7. BARROSO, Gustavo. *As Colunas... op. cit.* p. 63.
8. BARROSO, Gustavo. *As Colunas... op. cit.* p. 21.
9. BARROSO, Gustavo. *Ao Som... op. cit.* p. 566.
10. BARROSO, Gustavo. *Ao Som... op. cit.* p. 719.
11. Quanto ao caráter universal e à *ancestralidade do folclore* escreveu, na década de 1950, o "folclorista e musicólogo" Renato Almeida: "O fato folclórico é universal. As manifestações da sabedoria e da arte do povo, seu modo de pensar, de sentir e de agir são de forma tão semelhantes que Bastian sublinhou a 'espantosa monotonia das idéias fundamentais da humanidade no mundo inteiro'. Não há mito, conto ou provérbio, não há crença, arte ou técnica que não se vá encontrar, em formas e expressões diferentes, mas de fundo igual, em todas as partes do mundo. (...) Assim as essências folclóricas de um povo não são rigorosamente nacionais, embora o modo de informá-las seja sempre peculiar a cada cultura." (Almeida, 1953<sup>a</sup>: 338)". VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão. O movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Funarte: FGV, 1997, p. 279.
12. BARROSO, Gustavo. *Ao Som... op. cit.* p. 536.
13. BARROSO, Gustavo. *As Colunas... op. cit.* p. 324.
14. BARROSO, Gustavo. *As Colunas... op. cit.* p. 19.
15. BARROSO, Gustavo. *O Sertão... op. cit.* p. 26-27.
16. BARROSO, Gustavo. *O Sertão... op. cit.* p. 27. É interessante observar que variantes desta narrativa podem ser encontradas, por exemplo, logo nas páginas iniciais do livro *O Nome da Rosa* de autoria de Umberto Eco. ECO, Umberto. *O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
17. BARROSO, Gustavo. *O Sertão... op. cit.* p. 25-38.
18. O estudo comparativo para identificar semelhanças e apropriações entre manifestações do folclore no Brasil e noutras partes do mundo foi um dos vértices de sua análise, bem como, de escritores contemporâneos a ele. Ao analisar os principais traços da produção folclorista desde o século XIX europeu às experiências no Brasil, num artigo de 1945, escreveu Florestan Fernandes quanto ao método da analogia: "(...) é nesse setor que se vão apurar um pouco mais os instrumentos de trabalho disponíveis, principalmente em torno do método comparativo que, compreende-se, é o mais usado." FERNANDES, Florestan. *O Folclore em Questão*. 2ª Edição. São Paulo: HUCITEC, 1989, p. 47.

19. BARROSO, Gustavo. *Ao Som... op. cit.* p. 583-584.
20. BARROSO, Gustavo. *Ao Som... op. cit.* p. 584-603.
21. O estudo de Martine Kunz sobre a literatura de cordel é um exemplo desses trabalhos atuais. Há um capítulo específico em que analisa o percurso do ciclo carolíngio até sua adaptação aos folhetos no sertão do nordeste brasileiro: "O processo que vai da gesta ou das gestas francesas até a História do Imperador Carlos Magno, e daí ao folheto nordestino, constitui um itinerário pontuado de retomadas, ampliações, resumos, enfeites, traduções, comentários, textos e vozes, prosas e versos, países e continentes." KUNZ, Martine. *Cordel: a voz do verso*. Fortaleza: Museu do Ceará/ SECULT-Ce, 2001, (Coleção Outras Histórias - 6), p. 76-77.
22. Um dos principais objetivos desse movimento foi de demarcar o campo de seus estudos, identificar o seu objeto de análise, no intuito de conquistar o *status* de saber científico e o reconhecimento no ambiente das Ciências Sociais. Esse interesse de inserção no ambiente acadêmico de ensino superior esteve em pauta desde o período de fundação dos primeiros cursos de Ciências Sociais na década de 1930 no Brasil. A partir dos congressos realizados nos anos de 1950 foi elaborado pela Comissão Nacional do Folclore um documento definidor dos pré-requisitos do "fato folclórico". Nessa *Carta do folclore brasileiro*, decorrente do I Congresso Brasileiro do Folclore de 1951, um dos elementos de classificação do "objeto folclórico" foi o seu caráter de anonimato, mas não havia rigidez quanto a essa característica, pois a autoria também poderia ser identificada. VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão. O movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Funarte: FGV, 1997, p. 140.
23. BARROSO, Gustavo. *As Colunas do Templo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira Editora, 1932, p. 9. Quanto à ambiência de discussão acerca do folclore no século XIX europeu, Florestan Fernandes comentou nesse parágrafo: "O folclore, como forma de conhecimento 'científico', é uma das mais audaciosas aventuras do século XIX. Ele nasceu de uma necessidade da filosofia positiva de Augusto Comte e do evolucionismo inglês de Darwin e Herbert Spencer; e, também, de uma necessidade histórica da burguesia. Pois, ele se propõe um problema essencialmente prático: determinar o conhecimento peculiar ao *povo*, através dos elementos materiais e imateriais que constituíam a sua *cultura*. Ou seja, o folclore propunha-se estudar os modos de ser, de pensar e de agir peculiares ao 'povo', por meio de fatos de natureza ergológica, como técnicas de trabalhar a roça, ou manipular metais, de transporte ou de esculpir objetos etc., e de natureza não material, como as lendas, as superstições, as danças, as adivinhas, os provérbios etc." FERNANDES, Florestan. *O Folclore em Questão*. 2ª Edição. São Paulo: HUCITEC, 1989, p. 38.
24. BARROSO, Gustavo. *Através dos... op. cit.* p. 6.

25. BARROSO, Gustavo. *Através dos... op. cit.* p. 5.
26. No *Dicionário Crítico Câmara Cascudo* há uma série de artigos que abordam a experiência de Cascudo a partir de suas obras como seus contos, dicionário do folclore, bem como, das temáticas registradas por ele como, por exemplo: alimentação, gesto e literatura oral. Cf. SILVA, Marcos. (Org.) *Dicionário Crítico Câmara Cascudo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
27. A respeito de Barroso, Câmara Cascudo, ao resumir suas "obras de folclore", expressou que *Ao Som da Viola* de 1921 foi "a primeira antologia folclórica publicada no Brasil". Ainda de acordo com Câmara Cascudo Gustavo Barroso "Foi um mestre incontestável do folclore brasileiro". CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições De Ouro, 1954, p. 442.
28. BARROSO, Gustavo. *As Colunas... op.cit.* p. 22-23.
29. BARROSO, Gustavo. *As Colunas... op.cit.* p. 33.
30. BARROSO, Gustavo. *Ao Som... op.cit.* p. 19.
31. Mikhail Bakhtin trabalha com a idéia da circularidade no estudo sobre a "cultura cômica popular" no Medievo e no Renascimento por meio da literatura de François Rabelais que, por sua vez, utilizou as tradições orais como fonte para sua obra. BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec/Edunb, 1999.
32. BARROSO, Gustavo. *Terra do... op. cit.* p. 221.
33. BARROSO, Gustavo. *As Colunas... op. cit.* p. 7.
34. BARROSO, Gustavo. *Através dos... op. cit.* p. 71-72.
35. BARROSO, Gustavo. *Através dos... op. cit.* p. 69.
36. BARROSO, Gustavo. *Ao Som... op. cit.* p. 719 e *Terra de Sol*. Rio de Janeiro: Benjamin de Aguilã-Editor. 1912, p. 221.
37. BARROSO, Gustavo. *As Colunas... op. cit.* p. 278-279.
38. Dentre os autores, foram citados Lowce, Kroeber, Gaston Paris e Van Gennep com estudos acerca de experiências na Europa, América Setentrional, África, Ásia... BARROSO, Gustavo. *Ao Som... op. cit.* p. 17 e *As Colunas... op. cit.*
39. BARROSO, Gustavo. *As Colunas... op. cit.* p. 23.
40. BARROSO, Gustavo. *Ao Som... op. cit.* p. 19.
41. SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 252.
42. Concernente aos anos 20 paulista, destacou-se a seguinte síntese de Nicolau Sevcenko: "O que se via em São Paulo nesse momento era uma correria sôfrega para escavar raízes tradicionais e restabelecer uma 'memória' de tinturas coloniais; um empenho pelo resgate e identificação com

- uma cultura popular, mormente de recorte 'sertanejo'; uma busca das áreas periféricas ao centro, à procura dos espaços livres para corridas e esportes, do público para as façanhas e da animação popular para o Carnaval e as novas celebrações; e um curioso modernismo parisiense, que ensinava a desprezar a velha Europa moribunda e a amar a pujança da América e a 'magia dos trópicos'." SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.255.
43. BARROSO, Gustavo. *As Colunas... op. cit.* p. 232.
44. BARROSO, Gustavo. *As Colunas... op. cit.* p. 239.
45. BARROSO, Gustavo. *As Colunas... op. cit.* p. 233 e 236.
46. BARROSO, Gustavo. *As Colunas... op. cit.* p. 9.
47. FERNANDES, Florestan. *O Folclore em Questão*. 2ª Edição. São Paulo: HUCITEC, 1989. Cf. VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte: FGV, 1997.
48. Édison Carneiro foi o primeiro diretor da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro - CDFB fundada em 1958. Carneiro citou a participação dos escritores Mário de Andrade e Amadeu Amaral na defesa de uma postura científica no estudo do folclore, em oposição ao que foi intitulado como concepção literária e diletante de outros folcloristas seus contemporâneos. Para o detalhamento dessa discussão entre trabalho folclórico literário e científico, bem como, a respeito da CDFB, cf. VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte: FGV, 1997, p. 75-115.
49. Na atmosfera da década de 20 em São Paulo "(...) tanto Amadeu Amaral quanto Mário de Andrade podem ser definidos como 'literatos' que, interessando-se pelo folclore e reconhecendo o seu 'amadorismo' no tema, clamam pelo desenvolvimento de uma atmosfera mais objetiva e científica para esses estudos. Por outro lado, essa não é uma preocupação exclusiva desses dois autores ou apenas do campo do folclore. Ela, na verdade, dá continuidade à defesa da superação das visões da realidade brasileira criticadas como romantizadas e idealizadas em favor de um exame objetivo dos problemas da nossa sociedade e nossa cultura, perspectiva que se inicia com a 'geração de 1870', que tem seu representante paradigmático em Silvio Romero." VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte: FGV, 1997, p. 132.
50. NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2005, p. 261.

51. NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2005, p. 64-65.
52. ANDRADE, Mário Raul Moraes de. Noticiário. In: *Vida Literária*. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993, p. 184-187.
53. BARROSO, Gustavo. *Coração de... op. cit.* p. 9.
54. BARROSO, Gustavo. *Através dos... op. cit.* p. 5-6.
55. Entrevista de Gustavo Barroso à Revista Vida Literária de abril de 1939. In: LIMA, Herman. *Poeira do Tempo*. Memórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, p. 66.

# 2º DOSSIÊ

---

## REPRESENTAÇÃO DOS NEGROS EM MUSEUS

### Apresentação

Teatros de Memórias, Palcos de Esquecimentos:  
culturas africanas e das diásporas negras em  
exposições museológicas

### A Representação da Escravidão

As várias faces de um equívoco: observações sobre  
o caráter da informação e da representação nos  
museus de história

Uma questão de raça: representações de negros no  
museu de história de Belo Horizonte

Afirmação identitária, espaços e símbolos da  
religiosidade de matriz africana em Belo Horizonte


Cabelos e memórias no museu da maré: Reflexões  
sobre os usos e significados do pente quente

# Apresentação

Nila Rodrigues Barbosa\*

---

\* Bacharel em História, especialista em Organização de Arquivos, especialista em Estudos Africanos e Afro-brasileiros, membro da equipe técnica do Museu Histórico Abílio Barreto da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte.

 ctávio Ianni, o instigante pensador de “Metamorfoses do Escravo”, certa vez escreveu que a questão racial é do tempo presente, mas é um desafio que aparece na história com perspectiva de continuidade no futuro, de forma adaptada ao contexto, e sempre coloca frente a frente, em posição de confronto, dominantes e dominados, tolerantes e intolerantes. Segundo Ianni, a questão racial põe em evidência as questões basilares da sociedade de classes e seus desdobramentos: identidades, diversidade, desigualdades, alienação e poder.<sup>1</sup> O pensador se referia a um todo mais amplo, mas que certamente engloba nosso objeto: os museus. Quando as abordamos em suas singularidades, percebemos que, independente do tema ou campo de conhecimento a que se liguem, as instituições museais são lugares que materializam representações. Lugares de memória e de preservação do patrimônio histórico e cultural das sociedades, por origem e por função, fazem os museus, da própria eleição do que será preservado, uma representação, por atribuir aos acervos um valor adicional: o de índices de rememoração para o presente e para o futuro. Retirando artefatos do circuito do uso e do cotidiano, os tornam “bens culturais”, enaltecidos socialmente pela qualidade atribuída de portadores da memória das coletividades.

O exame do acervo dos museus, se certamente os colocam na linha de reflexão proposta anos atrás por Ianni – lugares onde se representam identidades, diversidade, desigualdades, alienação e poder –, também pode vir a possibilitar uma compreensão mais ampla das relações sociais e de poder que engendram tanto artefatos como acervos – relações que, enfim, engendram os museus.

O objetivo deste dossiê é, de fato, avançar um pouco nesta direção. Admitindo de antemão como indispensáveis, para o avanço e melhoria das sociedades, os serviços prestados por essas instituições, o presente dossiê

pretende examinar, através de uma série de pesquisas científicas, como as características listadas acima se manifestam em posturas e ações; observar os acervos como campo de disputas simbólicas que expressam disputas políticas.

A idéia de organizar esse projeto originou-se da percepção da invisibilidade histórica e política dos negros nos acervos da grande maioria dos museus brasileiros. Essa invisibilidade se dá em todos os tipos de museus, mas, por motivos que se explicarão no próprio dossiê, os museus históricos são objetos preferenciais das pesquisas aqui apresentadas. Nesses museus, a falibilidade, representada pelos hiatos e ausências de projetos e propostas, tanto para acervos quanto para exposições, fica mais evidente. Mas, paradoxalmente, nos museus de história essa característica também pode ser mais facilmente revertida, em termos de crítica e de possibilidades. Pois de uma coisa podemos ter certeza: nenhum museu, por menor que seja, nega sua obrigação de representar todos os setores da sociedade brasileira.

O batimento ritmado do passado não deixa dormir nossas consciências, disse, certa vez, um poeta. Sejam os nós historiadores, ou qualquer outro tipo de cientista social, estejamos nós envolvidos nas instituições museais ou não, não podemos nos furtar à tarefa crítica para com nossas próprias interpretações, representações e narrativas. As não poucas inquietações e tensões observadas na sociedade trouxeram os museus e o patrimônio para o centro de uma das cenas de um palco multidimensional: a questão das minorias no Brasil. Nesta cena, outros atores – Educação, Sociologia, Etnografia, Antropologia – já produziram estudos mais densos e propuseram experiências mais avançadas. No campo dos museus e sua representação acadêmica, a Museologia, a temática avança mais lentamente, mas já apresenta pesquisas consistentes. Este projeto caminha nessa direção, e se dispõe a, pontuando questões particulares à instituição museal e sua forma de representar os negros, acrescentar algo, ainda que pouco, ao panorama do debate em nosso país.

Os autores que se reuniram aqui refletem a partir de lugares e propostas diversas, seja teoricamente ou institucionalmente falando. Mas esses lugares e essas propostas trazem as marcas do pertencimento profissional e ideológico de cada um. Marcelo Cunha e Myrian Sepúlveda dos Santos, pesquisadores acadêmicos de ampla e conhecida obra, lidam com a questão de forma mais

abrangente. José Bittencourt é um “historiador de museus”, autor de textos críticos estudados por profissionais da área, que lida com a questão racial de dentro do contorno daquelas instituições culturais. Erisvaldo Pereira dos Santos é também pesquisador acadêmico da temática religião e religiosidade de matriz africana, militante do movimento social negro e sacerdote da religião de matriz africana. Ele aborda a experiência concreta dos negros da cidade de Belo Horizonte. Cláudia Rose Ribeiro da Silva e a organizadora do presente dossiê pontuam também a experiência concreta de museu e analisam itens de seu acervo em estudos específicos sobre o Museu da Maré, no Rio de Janeiro, e o Museu Histórico Abílio Barreto, em Belo Horizonte.

A possibilidade de discutir a questão racial é sempre bem-vinda e agradecemos ao Museu Histórico Nacional o convite para a organização do presente dossiê. Também aos autores que prontamente se dispuseram a este encontro prazeroso e militante estendemos nosso agradecimento. Desejamos uma boa leitura a todos.

## Nota

1. IANNI, Octavio. Dialética das relações raciais. *Estud. av.*, São Paulo, v. 18, n. 50, 2004. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142004000100003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100003&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 28 apr. 2008. doi: 10.1590/S0103-40142004000100003

Teatros de Memórias, Palcos de  
Esquecimentos: culturas africanas e  
das diásporas negras em exposições  
museológicas<sup>1</sup>

Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha\*

## **RESUMO**

A elaboração e difusão de imagens em museus sobre histórias e culturas africanas e de negros das diásporas foi pautada por silêncios e omissões sobre a importância dos negros na construção, solidificação e desenvolvimento das sociedades ocidentais. Esta questão fica clara ao realizarmos análises sobre os conteúdos – textuais e imagéticos – encontrados em museus, que acabam por reproduzir estereótipos e lugares comuns que contribuem para o reforço de imaginários sobre a África e suas diásporas, como o exotismo, o subdesenvolvimento e práticas culturais ditas inferiores.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Museus, exposições, representações, culturas africanas, afro-brasileiras, memórias.

## **ABSTRACT**

*Theater of Memories, Stages of Forgetfulness: African cultures and black Diasporas in museological exhibitions*

*The creation and diffusion of museum images about histories and cultures both from Africa and the Diasporas has been marked by silence and omission as to the importance of black people in the construction, consolidation and development of Western societies. This question becomes clear as we analyze both the textual and visual contents found in museums, which end up reproducing stereotypes and clichés that contribute to reinforce imaginaries about Africa and its diasporas, such as exoticism, underdevelopment and cultural practices labeled as inferior.*

## **KEYWORDS**

*Museums, exhibitions, representations, african and afro-brazilian cultures, memories.*

## Memórias e esquecimentos

**M**useus e suas exposições têm difundido referenciais simbólicos e informações acerca do continente africano e dos povos negros das diásporas com manutenção de estereótipos negativos e omissões sobre a importante participação de homens e mulheres negros e mestiços nas sociedades ocidentais, no passado e na contemporaneidade, em postura herdada de práticas sociais que utilizaram exposições em projetos de construção de imaginários sobre a suposta superioridade de brancos em detrimento de outras etnias.

A questão da representação de grupos culturais ditos tradicionais ou não ocidentais, em museus e outros meios de difusão, tem estado na ordem do dia como resultado de maior acesso e participação de membros de tais grupos nos vários níveis da sociedade, em processo que produz pressões que levam à necessidade de redimensionamento de propostas e práticas institucionais. Apesar disso, ainda há defasagem no que diz respeito a aos discursos afirmativos que explicitem valores de tais grupos para além de uma abordagem hierarquizada e hierarquizante que define a cultura européia e norte-americana como parâmetros de referência e entendimento do mundo.

A ação preservacionista e práticas museológicas implicam na produção de imagens e referências de identidades e memórias. No entanto, se as operações e jogos feitos no tratamento patrimonial produzem formas e modos de rememoração, também produzem efeitos e exercícios de esquecimento, pois

---

\* Museólogo, mestre em Ciência da Informação (UFBA), doutor em História Social (PUC-SP). Prof<sup>o</sup> adjunto do Departamento de Museologia, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas/UFBA e do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, do Centro de Estudos Afro-Orientais. Coordenador do Museu Afro-Brasileiro/UFBA. Desenvolve pesquisas sobre representações de culturas africanas e das diásporas negras em museus.

o enfoque de determinados traços, elementos ou sinais, projetam sombras e/ou zonas fora de foco, já que são realizadas escolhas e opções em torno do que será protegido, ressaltado, patrimonializado. Daí a necessidade de multiplicar espaços de rememoração de idéias, valores e práticas culturais africanas e afro-brasileiras, para possibilitar a contínua inclusão de novas leituras e abordagens, mais integradoras e explicitadoras das complexidades dos sistemas culturais em tensões historicamente vivenciadas.

Pensar em culturas africanas e afro-brasileiras é referenciar realidades complexas, plurais e em contínuos devires sob o impacto de não menos contínuos desvios, em relação a dois imensos territórios físicos e referenciais – o continente africano e o “continente” brasileiro –, nos quais a diversidade e a riqueza de culturas e misturas são significativas. No processamento histórico de referências e práticas culturais, museus e exposições constituem-se como campos abertos para exercícios de trocas simbólicas, jogos de poder e de referências culturais. Exercícios históricos que ocorrem e dão a ver, ler, ouvir, sentir, ao estabelecerem-se como campos privilegiados de lutas e negociações nas práticas sociais, em embates entre os diversos grupos sócio-culturais constituídos e seus interesses coletivos e específicos.

Expor é revelar, comungar, evidenciar elementos que politicamente precisam ser explicitados, em perspectiva relacionada a um momento histórico, uma produção estética, um ideal político. Expor é propor, e na proposição o museu faz lembrar/esquecer, seletivamente, elementos das culturas, costumes, crenças, valores, hábitos, pessoas, grupos e acontecimentos, ajudando na definição de quais objetos identificam e diferenciam os grupos e suas práticas sociais, relacionando determinados objetos a imagens oficiais de grupos sociais, inventando tradições,<sup>2</sup> fabricando imagens idealizadas da realidade e suas dimensões. Exposições museológicas resultam de processos históricos e transformações sociais e portanto, ao falarmos de museus e suas representações, temos que incluí-los no universo dos confrontos e intolerâncias sócio-culturais e suas dinâmicas.

Refletir sobre questões relativas à presença de africanos e seus descendentes no Brasil, bem como acerca dos lugares destinados para suas práticas sociais e memórias construídas sobre suas presenças, implica pensar no processo de construção de mentalidades na sociedade brasileira, na projeção de uma idéia de nação e de cultura nacional e nas identidades daí decorrentes.

Este processo efetuou-se e perpetua-se por meio de narrativas que são historicamente formuladas a partir de cinco elementos: Narrativa da nação; Ênfase nas origens, continuidade, tradição e intemporalidade; Invenção da tradição; Mito fundacional e Idéia de povo puro.<sup>3</sup> Tais elementos estão presentes de forma recorrente na construção da História do Brasil.

Processos de exclusão social ocorridos na formulação da nação brasileira e de sua identidade nacional fundamentaram-se na idéia de depuração do cenário social, de limpeza e organização, classificação das suas referências nativas, portuguesas e africanas, com a idealização das narrativas em torno destes contingentes. Ao longo da nossa história foi realizada mitificação de algumas participações e presenças heróicas das três raças, em contínua determinação de papéis de destaque e de subordinação, com existência de indivíduos que vencem e que são vencidos, grupos que constroem e outros que “impedem” o amplo desenvolvimento da nação, decorrendo um discurso maniqueísta e manipulado em torno de histórias nacionais, voltado para a manutenção de poderes, saberes e memórias das elites políticas e intelectuais.

Existir enquanto cidadãos nacionais implica identificar-se e ser identificado no conjunto de referências culturais apresentadas através de discursos da história e da cultura nacionais, marcadas pela homogeneização das expectativas, valores e atitudes culturais, a partir das idealizações propostas. A cultura nacional é um discurso, participar na nação é ser enquadrado neste discurso para o qual diversidade e pluralidade significam riscos às imagens idealizadas e conseqüente ameaça aos poderes e locais instituídos.

No entanto, a homogeneidade das culturas nacionais é realidade apenas na perspectiva das idealizações oficiais, nos Programas de Estado e nos projetos de depuramento das práticas sociais, sendo a realidade das culturas um processo dinâmico e complexo de diálogos entre referências diversas, com aportes dos mais diferenciados matizes, para os quais colaboram segmentos distintos da sociedade, em um jogo de conflitos e negociações em que, permanentemente, operam-se ajustes, composições, acréscimos, trocas e adaptações.

No quadro do que é identificado como cultura nacional temos de estar atentos para a diversidade, pluralidade, contradição e mesmo oposição de referências, contextos, indivíduos norteadores e interesses. As culturas

nacionais devem ser vistas como tão complexas e diversificadas quanto os indivíduos que as compõem e a idéia de Cultura Nacional contribui para costurar as diferenças numa única identidade. No Brasil, onde cada um dos segmentos consagrados – índio, branco e negro –, traz em seu contexto desdobramentos de grupos culturais que potencializam muitos devires, a realidade expõe contextos extremamente plurais de referências culturais, fundidos em novos agrupamentos culturais, mas também conservando traços referenciais antigos e longínquos, em ambiente onde a tradição e a inovação dialogam permanentemente, em fusões e rupturas, acréscimos e exclusões. Daí a necessidade, sempre repostada, de passar a idéia de Identidade Nacional Brasileira monolítica, homogênea, para a idéia de Identidades Brasileiras, de Culturas Brasileiras, resultantes de conflituosos encontros desenvolvidos ao longo de 500 anos.

Nesta perspectiva, o museu tem exercido papel de grande importância, pois configura-se como espaço institucional de apresentação ritualizada das culturas, em um “palco” para a sua exibição e encenação, em que se celebram valores eleitos como representativos de nacionalidades e de culturas nacionais constituídas por elites dominantes e seus simpatizantes. Celebração como espetáculo, os museus revelam, ocultam e excluem, a partir do ideário de grupos detentores de poderes de montagem e realização de tal espetáculo, no qual, efetivamente, o patrimônio é manipulado e utilizado como ferramenta política e de autoridade.

No projeto de construção da Nação, Identidade e Cultura brasileiras, desenvolvido a partir do século XIX, baseado em conceitos elitistas de história, povo, língua, cultura e arte, ficam evidentes as dificuldades de introdução de elementos da cultura material e sensível de povos considerados primitivos, sem história e sem arte, decorrendo daí políticas patrimoniais em que podem ser percebidas formas de exclusão e/ou folclorização e manipulação de referências culturais de grupos, como os afro-descendentes, por exemplo.

O problema de construção de imagens de progresso e modernidade no projeto nacional brasileiro, baseado em paradigmas referentes à civilização européia, tornou-se evidente devido à presença de matrizes culturais consideradas inferiores e incivilizáveis. Tal discurso, vigente desde o século XIX, projetou-se para o século XX, firmando-se no imaginário social, como parte

do pensamento das elites brasileiras, e mesmo entre as classes populares, ecoando em vários discursos, de forma explícita ou implícita.

A uma cultura branca, considerada superior e civilizada, com raízes européias introduzidas a partir dos primeiros colonizadores portugueses, complementada pela presença de outros imigrantes europeus a partir de meados do século XIX, opõe-se uma cultura indígena autóctone e uma cultura negra transplantada através da empresa escravista colonial, consideradas inferiores, selvagens, bárbaras; uma questão reforçada pela idéia de uma cultura adulterada por ser mestiça. Tal ideologia produziu confrontação de forças e estabelecimento de estratégias de controle e regulação que possibilitassem, a médio e longo prazo, a definição dos traços culturais de origem européia.

No caso das manifestações culturais de origem africana, foi produzido imaginário social discriminatório, gerando novos e intermináveis preconceitos e intolerâncias, em cadeia de formulações de conhecimentos fundamentada no desconhecimento efetivo das características essenciais destas culturas. Na impossibilidade de exclusão de tais referências, foram constituídas diversas estratégias para dissimular seus traços, com recorrência a artifícios como a folclorização e fetichização, em um contexto no qual a preservação e patrimonialização estabelecem-se como ferramentas de grande importância no processo de seleção para a formulação e estabelecimento de imagens acerca da cultura nacional.

A necessidade de definir lugares específicos para as expressões culturais e seus agentes produz uma sistematização da cultura, estratificando manifestações e testemunhos, valorizados a partir de padrões, paradigmas e estereótipos. Categorias como folclórico e etnográfico são pontos de direcionamento que setores dominantes pretendem deslocar do foco de elementos da cultura oficial, entendidos como os de maior representatividade nacional. Regidos pelas categorias artístico e histórico, erudito e acadêmico, determinados cânones opõem-se às categorias de folclórico e etnográfico. Uma atitude política e bem definida que exotiza, exorciza e infantiliza culturas dos grupos ditos populares, rurais e tradicionais.

Culturas africanas, excetuando-se as referências ao Egito, estiveram sempre associadas a conceitos como primitivo, pouco desenvolvimento, inferioridade, ignorância, ao que ainda é exótico, bárbaro, mágico e sobrenatural. Na maioria das exposições apresentadas no Brasil, as imagens que

mais têm sido exploradas são relativas ao negro escravo, negro capoeira, com suas “barbarizadas” práticas religiosas, deixando-se de lado várias outras possibilidades de enfoque, como as organizações civis afro-brasileiras; a produção de artes gráficas e plásticas; os fazeres musicais, literários, teatrais e cinematográficos; as narratividades de poéticas orais, de leitura e transmissão orais de tradições; e as práticas de resistência e de reinvenções de suas tradições em territórios estrangeiros.

A apresentação do negro e sua inserção na sociedade brasileira na qualidade de escravo é recorrente, desaparecendo do cenário das representações de trabalho, principalmente após o fim da prática escravista, volatilizando-se seus afazeres e formas de sobrevivência no tempo e no espaço. Prevalece a imagem do negro escravo, passivo, esvaziado de personalidade, uma “peça” que plantou e propiciou o enriquecimento da metrópole, desaparecendo em seguida à abolição, como se o mundo do trabalho tivesse embranquecido, tornando invisível a presença do negro, confirmando e mantendo uma reiterada imagem: a do negro igual a escravo.

Manifestações culturais de origem ou inspiração africana ganham roupagem exótica, apresentadas pelo viés da surpresa, da sedução pelos ritmos e coloridos da atração turística e folclórica, monetarizadas e transformadas em mercadoria, como a música, a dança, e mesmo os corpos dos negros, que passam à qualidade de objetos de atração fetichizada, como foram no passado os índios descobertos na América tropical. Quando entendidos como elementos de captação de recursos, os negros são transformados em atração, produtos da mídia e do marketing, sem que com isso, e até por isso mesmo ocorram efetivas transformações que impliquem em reconhecimento das raízes afro-ameríndias ou melhorias na qualidade de vida das comunidades ameríndias e afro-brasileiras.

Outro enfoque muito acentuado em exposições constitui o da religião, não na perspectiva da abordagem da sua importância como centro de produção renovada de saberes e atualização de tradições, mas como práticas religiosas animistas, classificadas, em geral, como seita, preceito, fetiche, exótico e folclore. Desconsiderando abordagens da religião como um amplo sistema simbólico, que ultrapassa os limites míticos e avança na vida como um todo em suas dinâmicas, florescem abordagens que se aproximam de uma concessão, com limites para determinadas crenças, saberes e práticas. Enfim,

imperam concepções de religiões africanas e afro-brasileiras como variantes da religiosidade popular, como práticas à margem da religião católica e saturadas de preconceitos e estranhamentos desmoralizadores.

As culturas de origem ou influência africana destinam-se, normalmente, a museus de etnografia, como uma espécie de escaninho, um lugar de memória específico, destinado aos bens culturais que devem ficar à margem dos bens escolhidos como ícones de uma nação civilizada e moderna. No mundo dos museus brasileiros, a cultura nacional, forjada e moldada a partir do século XIX, parece ter realizado a utopia do branqueamento através da seleção de valores ditos superiores e civilizados.

Diante de tal situação, expor objetos de cultura material não-ocidental significa um desafio a mais no trabalho de pesquisadores e museólogos, na medida em que precisam ultrapassar os limites e lugares comuns das abordagens exóticas e satirizantes, exercitando o cuidado permanente no tratamento de referências culturais que, em princípio, estão esvaziadas do sentido original quando pensadas a partir da ótica do ocidente cristão. Portanto, são de extrema importância as formas de apresentação expográfica e as estratégias utilizadas que, antes de tudo, devem buscar a aproximação entre aquele que olha e aquilo que é olhado.

### **Olhares, exposições e interpretações**

A ampliação do contato com a África, provocada e intensificada pelo mercantilismo, despertou a cobiça por curiosidades e o colecionismo de objetos evocativos do “novo mundo” e todas as histórias a ele relacionadas, surgindo locais que disseminados por toda Europa reforçaram e alimentaram o gosto pelo exótico, estranho, místico, encarados como aberrações e singularidades. Os intercâmbios estabelecidos com o litoral africano intensificaram a descoberta européia de elementos culturais de várias etnias, chamando a atenção de navegantes exploradores para artefatos e elementos da natureza, que foram encaminhados para a Europa, passando a compor diversas coleções, que incluíam antiguidades, peças históricas, fósseis, corais, petrificações, flores ou frutos vindos de mundos distantes, animais monstruosos ou fabulosos, jóias virtuosas e peças etnográficas. A apresentação nestes gabinetes atendia interesses de ostentação de riquezas e conhecimentos

como forma de demonstração e ampliação do prestígio dos ditos homens de bem da época.

No final do século XVIII, multiplicaram-se os museus públicos, visto como necessários à educação do povo e desenvolvimento da sociedade. A nova ordem republicana propôs a vulgarização do conhecimento, sendo lançado aos museus o desafio de tornarem-se espaços onde o público fosse considerado o soberano e principal motivo de sua existência. A reunião de objetos com o fim de indicar superioridades e poderes deu lugar ao objetivo de aproveitar o caráter didático das coleções como estratégia dos revolucionários burgueses. A Revolução Francesa trouxe a radicalização da proposta de democratização das coleções, forjando a idéia de Bem Nacional e Patrimônio Nacional.

A emergência da Etnografia como disciplina autônoma provocou a sistematização de museus etnográficos, cuja tônica de organização foi determinada por estudos e debates sobre a origem e evolução das espécies, travados no século XVIII e durante o XIX.

O século XIX e o início do XX foram essenciais para a introdução definitiva das culturas materiais e sensíveis africanas no imaginário europeu, através da formação de coleções ou introdução de estéticas africanas na produção das artes ocidentais. Os contatos realizados por ocasião da utilização da mão de obra africana através do trabalho escravo nas Américas, a penetração de potências européias no continente africano e o conseqüente domínio, através da partilha colonial deste continente, em meados do XIX, trouxeram à cena européia as culturas da *África Negra*.

Neste contexto, tiveram origem exposições semelhantes às dos jardins zoológicos,<sup>4</sup> em um processo naturalizado na abordagem da cultura, em perfeita sintonia com as imagens que a empresa colonial construía através da imprensa e outros meios, na construção do discurso colonizador fundamentado na hierarquia das raças. Tais representações levaram à elaboração e reforço de preconceitos e imaginários negativos, associando os africanos a seres marcados e regidos pelo gosto do sangue, fetichismo, obscurantismo e animalidade atávica, relegados à categoria de subumanidade. Enfatizando hábitos que a colonização deveria extinguir, justificavam as alegadas transformações e benefícios que a ação colonial trazia.

O projeto de assimilação dos territórios do continente africano, com seus recursos naturais, incluiu a dilapidação de seu patrimônio cultural, ao lado de processos de destruição de práticas culturais e crenças tradicionais, através de atividades "civilizatórias" e missionárias ligadas ao imaginário ocidental cristão – católico ou protestante – em um dos maiores genocídios culturais e populacionais já registrado na História. Os efeitos desta ação, desenvolvida do século XVI ao XX, provocaram sangria populacional, com a escravização de milhares de homens e mulheres para alimentarem mercados europeus e construir o Novo Mundo. Fato que associado à desarticulação social, política e cultural dos territórios africanos, completada desde finais do século XIX, com a pilhagem de milhares de objetos representativos de culturas africanas, essenciais para a sobrevivência e manutenção de suas tradições, ampliou o processo de desmanche do modo de ser e viver africano.

Da retirada de bens culturais do continente africano, divulgação dos benefícios das campanhas européias ali realizadas, construção de discursos sobre evidências da inferioridade dos africanos frente ao alto grau de desenvolvimento europeu, surgiram museus para expor práticas culturais a serem descartadas da história da humanidade. Tais exposições funcionaram como testemunhos da suposta barbárie, incivilidade, paganismo e práticas fetichistas, como provas visuais da necessidade de intervenções européias nas sociedades tradicionais africanas.

Artes e culturas da África foram reveladas aos olhos de públicos europeus provocando estranhamento e curiosidade, causando impacto e escândalo, sentimentos justificadores da intervenção européia que já se deslocara do litoral para as savanas. A aplicação de valores e sentidos ocidentais de forma preconceituosa, na apreciação de crenças, costumes e culturas de ancestrais sociedades africanas, levou a interpretações que negaram a existência de história e arte no continente africano<sup>5</sup>, além de interpretações desqualificadoras sobre as características humanas de seus habitantes. Destacaram-se nesse quadro os Museus Coloniais<sup>6</sup>, que tiveram seus acervos formados por coletas muitas vezes realizadas de forma violenta, por militares, missionários, administradores, comerciantes e cientistas, sendo claro o caráter de humilhação nos contatos realizados para apropriação de objetos das sociedades dominadas, transformando-os em troféus exibidos em coleções particulares e destinados aos museus coloniais. Tais objetos, utilizados como provas da

ignorância e do caráter diabólico dos africanos, justificavam a ação colonial operada no continente africano.<sup>7</sup>

Entre essas expedições destacou-se a Missão Dakar-Djibouti,<sup>8</sup> que durante quase dois anos percorreu mais de quinze países africanos, para recolher objetos para o Museu do Homem, em Paris, inaugurando na África a era das pesquisas sistemáticas de campo e atentando para o maior rigor possível no processo de coleta, que deveria ser acompanhada de informações sobre funções, formas, técnicas de fabricação de objetos e utensílios; e suas formas de representação.

É importante observar que, mesmo sendo uma incursão científica sistematizada, são perceptíveis o caráter invasivo e violento de tais empreendimentos junto a diversos grupos culturais, como é possível depurar do relato de Michel Leiris:

6 de setembro (1931)

*[Em uma pequena construção que abriga relíquias sagradas, encontramos,] no lado esquerdo, um embrulho não identificado, pendurado no teto no meio de um feixe de cabaças, coberto com penas de diversos pássaros, e contendo, segundo concluiu Griaule depois de apalpá-lo, uma máscara. Incomodado com a morosidade das pessoas [que estão fazendo uma série irritante de exigências para um ritual de sacrifício], nossa decisão é tomada rapidamente: Griaule pega duas flautas e as esconde nas suas botas, colocamos as coisas de volta aos seus lugares e saímos.*

*[Depois de mais uma discussão irritante sobre o sacrifício que deve ser oferecido], Griaule decreta (...) que, como as pessoas estão obviamente zombando de nós, será necessário que elas, como retribuição, nos entreguem O kono em troca de 10 francos, caso contrario os policiais que estão escondidos [afirmo]) no caminhão terão que prender o chefe e os dignitários da aldeia e levá-los para San, onde eles terão que explicar seu comportamento à Administração. Chantagem medonha! (...) Os furtos continuam (...) Exploramos sistematicamente santuários e valas onde as máscaras antigas são jogadas (...) <sup>9</sup>*

Roubo, vilania, cinismo, abuso de poder e corrupção são alguns adjetivos amenos que podemos utilizar para classificar as ações confessadas nestes relatos. O que ainda surpreende é a confissão minuciosa dos atos praticados, deixando claro que para estes cientistas do início do século XX, preocupa-

dos com o desenvolvimento dos estudos etnográficos, os fins justificavam os meios, independente dos efeitos que as suas ações provocassem. Depois da expedição, Leiris assumiu uma postura crítica acerca dos seus atos e passou a ser defensor do respeito às culturas dos povos, realizando campanhas de esclarecimento à opinião pública, principalmente após a Segunda Guerra Mundial.

Com os processos de descolonização, tais museus passaram a discutir sobre quais destinos e conceitos a serem dados a este verdadeiro “botim de guerra”. A questão grave era a admissão de que o processo colonial acabou fazendo com que a maioria das estruturas sociais documentadas fosse desestabilizada e, muitas vezes, destruídas, graças à violência da conquista e colonização. A ironia, a contradição e o desastre de tais coleções podem ser formulados nesses termos: europeus propõem a preservação de objetos e eventos culturais que, na verdade, eles próprios, através da coleta e invasão de territórios africanos, contribuíram para destruir.

No início do século XX surgiu outra possibilidade de tratamento de heranças patrimoniais africanas em vias de extinção: a abordagem dos objetos em perspectiva estética, relacionada à “descoberta” da produção artística de povos afro, por parte de visionários e excêntricos artistas que, classificados como fauves e cubistas, deram origem à estética chamada primitivista no Ocidente. A proposição da existência da arte africana levantou questões contrárias à mentalidade ocidental, em que dominavam as idéias de Edmund Burke e Emmanuel Kant<sup>10</sup> que avaliaram e afirmaram a incapacidade dos africanos em produzirem artes, considerando seus artefatos como provocadores do horror, medo, perversão, primitividade, barbárie, produções comparáveis à de crianças e alienados, ingênua e sem consciência.<sup>11</sup> Na desmontagem deste preconceituoso raciocínio foram construídas teorias e estudos, com os mais variados resultados, em torno da dimensão estética africana, sendo ainda muito complexas e por vezes contraditórias, as referências e análises.

Interessa notar, porém, que o reconhecimento de objetos de arte africana por artistas ocidentais não os colocou no mesmo nível que os ocidentais, como demonstra a origem do conceito de arte primitiva, forjado sobre a idéia de primitivismo,<sup>12</sup> que suscitou uma série de interpretações, permanecendo a noção de superioridade das artes ocidentais em relação às manifestações africanas. Mais uma vez, o reconhecimento de valores nas culturas africanas

não significou igualdade em relação à importância atribuída aos valores do Ocidente, mantendo-se a prática de um olhar diferenciado pela arrogância das mentalidades ditas civilizadas.

Como conseqüência da construção ocidental em torno de valores estéticos africanos, foram definidos padrões visuais e tipológicos que valorizaram determinados objetos. Definiram-se, a partir da Europa, quais os originais, as obras-primas, os merecedores da chancela de Arte, ao lado do que era exemplo da decadência estética e do que já não era tradicional. Operou-se uma representação de arte preservada da contaminação ocidental, considerada arte primordial e ingênua. Daí um outro problema para a África e seus artistas: ter que produzir a partir de expectativas ocidentais, em visão marcada pelo fetiche e pela busca do exotismo, excluindo, por exemplo, até recentemente, o artista africano que se expressava utilizando materiais e temáticas “não-tradicionais”, ou utilizadores das ancestrais tradições, mas que não reproduzem imagens idealizadas de um continente naturalizado e marcado pela magia. O lugar destinado às artes da África no Ocidente é, ainda hoje, predominantemente, o das artes exóticas, apesar de algumas exposições realizadas recentemente apresentarem novas perspectivas para a produção artística africana.

No caso do Brasil, para que possamos avaliar as formas de apropriação das culturas africanas e afro-brasileiras, no âmbito do que se denomina culturas brasileiras, temos que pensar sobre as idéias referentes à construção da identidade nacional, e conseqüente política cultural, ou sua ausência. Como ponto de partida, localizamos o final do século XIX, marcado por pensamento científico voltado para as questões raciais, traduzidas em ideais e práticas racistas, destacando-se Nina Rodrigues. A partir de seu olhar de homem centrado por princípios científicos e idéias raciais desenvolvidas na Europa, identificou uma sociedade marcada e ameaçada pela presença desregrada de negros e mestiços que, em sua visão biológica e patológica, se não fossem controlados, colocariam em risco a sobrevivência ou o desenvolvimento da sociedade brasileira. Sua obra articulou o medo da mistura, fundamentado na idéia de que a presença do negro na sociedade brasileira sem controles eugênicos provocaria a degeneração do povo e da sociedade como um todo. Juízo decorrente de uma série de preconceitos acerca dos traços culturais, físicos e psíquicos dos africanos e seus descendentes. Para

Rodrigues, estudar os traços culturais destes grupos constituía uma forma eficiente de aproximação, identificação, controle e, possivelmente, extinção de tais referências.

Teorias e conceitos foram forjados tendo como base a perspectiva de diferenças qualitativas entre os povos, implicando superioridade de uns em relação a outros. A República Brasileira surgiu em meio a idéias que, refletidas, levaram a considerarem negros e índios – os negros da terra –, em posição inferior aos brancos. Essa perspectiva ecoou e adaptou-se em todos os segmentos da sociedade brasileira, predominando em seus instrumentos de formação de opinião e transmissão de conhecimentos.

Práticas institucionais no Brasil revelam o esforço permanente em negar traços étnico-culturais que ponham em risco o desejo de modernidade, progresso e desenvolvimento nacional, baseado em referências culturais ditas ilustradas. Nesse contexto, os museus sempre estiveram a serviço deste projeto, exibindo objetos testemunhos das culturas ditas superiores, como modelos para a formação de um caráter e uma personalidade que comportem modos e maneiras elegantes e civilizadas.

Objetos de culturas de negros e de índios – quilombolas, sertanejos, nordestinos, nortistas, peões, candangos, entre outros –, geralmente são apresentados pelo viés do exotismo e da variação/deturpação dos padrões superiores a serem seguidos, moldando-se, para tal, conceitos como cultura e religiosidade popular, folclore, objeto etnográfico e manifestação de cultura tradicional.

## A abordagem no Brasil

Ao analisar a construção de imagens sobre culturas africanas e diásporas, em exposições museológicas brasileiras, temos de considerar que este processo ocorreu em consonância com a sociedade, em suas relações de inclusão/exclusão, adaptações, transgressões, incorporações etc. Neste sentido, uma primeira consideração a ser formulada refere-se às tensões que permeiam tais dinâmicas, pois todas as experiências do negro africano (inicialmente) e do afro-descendente nos territórios brasileiros foram sempre marcadas por lutas e confrontos entre os poderes dominantes e a disputa por espaços de autonomia ao longo da história colonial, imperial ou republicana. Embates físicos ou culturais que se apresentaram no Brasil em estratégias de sobre-

vivência e manutenção de *status*, em negociações entre negros e brancos; escravos e senhores; negros escravos e libertos; e negros e mestiços. Densos e recorrentes conflitos perduraram nos processos de afirmação étnica e na busca de possibilidades de sobrevivência, preservação de memórias e constituição de identidades culturais.

Por isso, abordar imagens construídas a partir de exposições pressupõe entender a articulação de sentidos, valores e conceitos em um sistema de luta entre representações. Daí que algumas questões destacaram-se quando analisamos as instituições e exposições de culturas e tradições afro na pluralidade dos Brasis.

Quanto aos temas mais explorados, encontramos: trabalho (basicamente escravo), religião (cultos afro-brasileiros e religiosidade popular), festas e folclore. Os objetos africanos mais recorrentes são esculturas, máscaras, cerâmicas, objetos de metal e instrumentos musicais, enquanto os afro-brasileiros são indumentárias, insígnias de divindades, instrumentos musicais e objetos de trabalho.

Algumas temáticas e situações repetem-se nas várias exposições e acreditamos que compõem o elenco básico dos discursos sobre culturas africanas e afro-brasileiras em nossos museus. Objetos africanos são apresentados, na maioria das vezes, sem que sejam explicitadas reciprocidades entre manifestações culturais africanas e afro-brasileiras, apresentando-se culturas afro-brasileiras sem estabelecer vínculos com a África, sem o devido esclarecimento sobre as origens de traços culturais nacionais e contribuições históricas de africanos para o Brasil. Por isso, não é abordada a questão de culturas afro-brasileiras como permeadas de transgressões, continuidades, transformações, adaptações e reinvenções, a partir de referências milenares e com fortes tradições e historicidades africanas.

O discurso destas instituições, na maioria das vezes, é baseado na apresentação isolada de encontros, em cenas congeladas no tempo e no espaço, como recortes das realidades sem articulação com o processo histórico, sem que sejam estabelecidos nexos que permitam melhor compreensão de artefatos e/ou comemorações apresentados.

Nos textos e imagens sobre tecnologia e cultura material africanas, revelam-se culturas africanas na perspectiva pretérita, ou seja, uma insistência na apresentação de uma “África Tradicional”. São abordados, a todo

o tempo, técnicas e produtos que estão fora do âmbito da modernidade, da atualidade africana, omitindo-se dados sobre o estágio tecnológico atual da África, reforçando-se a idéia de culturas perdidas no tempo, anacrônicas, provocando noções de ausência de inovações nos processos milenares existentes, sem intercâmbios e inserções de outros procedimentos e materiais ao lado dos que existem, dos chamados tradicionais.

Outra questão percebida é a do predomínio de referências relativas aos negros no trabalho escravo na lavoura – raramente em atividades urbanas<sup>13</sup> e domésticas –, sem que também se apresentem informações sobre processos de luta e resistência organizados e enfrentados pelos escravizados. A escravidão não é apresentada de forma problematizada, com todas as injunções a ela relacionada, mas como prática plenamente aceita e naturalizada, sem conflitos e pressões internas, omitindo-se o caráter associativo dos negros escravos e libertos, e suas formas organizacionais, através de irmandades, corporações secretas e sociedades diversas, produzindo a idéia de passividade e incapacidade de resistência entre negros.

Faltam discursos que valorizem o significado do africano escravizado, evidenciando que a sociedade brasileira, durante mais de trezentos anos, dependeu completamente de sua mão-de-obra, corpos, mentes e força de trabalho. Fala-se menos ainda do negro livre, que participou de várias dimensões da sociedade, produzindo expressões culturais, inclusive aquelas relacionadas ao mundo dos brancos, levando a perder de vista, nas exposições, a importância da participação de negros em diversos setores da sociedade brasileira, nas elaborações lúdicas e artísticas, na literatura, nas ciências, nas artes plásticas, na política e economia.<sup>14</sup> São escamoteadas dimensões de suas presenças nas cidades brasileiras, marcando-se de forma decisiva apenas a imagem do negro trabalhador, na lavoura, no tempo passado da agricultura e exploração do patriarcado rural. É gritante a ausência de negros alfaiates, sapateiros, músicos,<sup>15</sup> artistas, barbeiros, marinheiros, ferreiros, pedreiros, quitandeiras, amas-de-leite, passadeiras, engomadeiras, entre tantas outras ocupações que executaram.

Outra questão recorrente é a do castigo, sendo apresentadas imagens do negro amarrado ao tronco, recebendo chicotadas, ou preso a correntes e outros instrumentos de suplício, através de esculturas, pinturas, gravuras e modelos. Importa notar que em várias coleções nacionais o acervo relacio-

nado ao período da escravidão é composto, exclusivamente, de instrumentos de castigo, suplício e tortura, que foram depositados nas instituições como memória dos tempos escravagistas. Questão que pode ser explicada pelo fato de que foram estes os elementos de cultura material relativa ao escravo que sobreviveram ao tempo.

A religiosidade é limitada à apresentação de informações com ênfase no sincretismo. As religiões afro-brasileiras são apresentadas como homogêneas, com imagens que confundem elementos que pertencem a estruturas religiosas e simbólicas diferenciadas, padronizando as representações sobre as diversas práticas religiosas africanas no Brasil. Também é percebida tendência ao iorubacentrismo, que se desenvolveu entre nós como ponto de referência e partida para o entendimento dos sistemas religiosos africanos em seu todo. Daí, encontrarmos em alguns textos e imagens a tendência a hierarquizar formas de expressão e cultos religiosos, tomando como ponto de referência as estruturas iorubanas.

Quanto às lideranças religiosas, a abordagem vem envolta em tom memorialista, com referências a pais e mães-de-santo já falecidos, normalmente os fundadores das diversas comunidades religiosas, sem menções às gerações recentes de líderes com suas novas formas de atuação e atualização de suas práticas. É pouco mencionada e valorizada a importância dos terreiros, como centros de resistências e lutas, espaços que possibilitaram a manutenção, preservação e transmissão atualizada de elementos das culturas africanas de geração a geração. O tema religião é apresentado sem considerações sobre significados atuais e do passado do pertencimento a uma comunidade religiosa afro-brasileira.

As religiões afro-brasileiras aparecem, quase sempre, na perspectiva do sincretismo, com o desenvolvimento de discursos que atrelam o imaginário afro-brasileiro ao universo religioso católico, sendo quase sempre utilizadas denominações de santos católicos para a identificação paralela de divindades do panteão afro-brasileiro. Percebemos a carência de análises críticas sobre o sincretismo como expressão dos processos de reelaboração de significados ocorridos no encontro de culturas no Brasil, como parte da estratégia para manutenção de referenciais e práticas culturais de negros que, isoladas, dificilmente teriam se preservado e resistido ao tempo e às pressões da sociedade judaica cristã dominante.

No que diz respeito ao discurso, pode ser destacada a utilização de expressões como popular e folclórico para abordar elementos culturais relacionados aos negros e pobres. Determinadas manifestações culturais são relacionadas a imagens de pobreza, corrupção de um determinado “padrão superior” e empobrecimento estilístico e estético. É possível perceber comparações entre o que é feito pelo povo, implicando mistura, deturpação, credices – e modelos das classes superiores, representantes da perfeição com bom acabamento. A produção cultural popular, seguidamente associada à produção de negros, é constantemente colocada como algo de menor valor, por vezes através de imagens que se contrapõem, evidenciando diferenças qualitativas entre universos populares e das classes abastadas.

Outro fato observado é a recorrente apresentação de indivíduos limitada a personagens das tradições africanas em forma de arquétipos e estereótipos: a baiana do acarajé, o capoeira, a mãe-de-santo etc. As personalidades individuais são substituídas por papéis que apresentam os africanos e seus descendentes a partir de lugares comuns, identificadas e apresentadas por personagens. Mulheres se destacam quanto a isso, em uma gama de figuras simbólicas, nas quais as personalidades femininas se enquadram: lavadeiras, cozinheiras, mandingueiras, baianas vendedoras de produtos diversos, mulheres de roda de samba, amas de leite, aguadeiras do Bonfim e membros de irmandades religiosas. Os homens são pescadores, capoeiristas, maculelês, estivadores e vendedores ambulantes. Com exceção de algumas poucas lideranças, não percebemos nas exposições lugar para destaques individuais. Todas as questões são tratadas em perspectiva do grupo, onde os negros são tratados sem nome e sem personalidade.

Por vezes apresentadas de forma subliminar, por outras diretamente expressadas, idéias sobre a trajetória da presença do negro na cultura brasileira tendem a seguir caminhos que reproduzem visão limitada da importância de africanos e seus descendentes no mundo do trabalho, costumes, festas, modos de ser, falar, crer, expressar suas visões de mundo e constituir relações.

### Para refletir

Somente através de análises críticas que levem a transformações em nossas práticas profissionais e produtos delas resultantes, com a reelaboração de discursos visando eliminar posturas hegemônicas e monopolizado-

ras geradas pelas elites e classes dominantes, em torno da presença negra no Brasil e no mundo, é que poderemos atuar como agentes de mudanças político-culturais.

Museus e exposições contribuíram para a afirmação de discursos de dominação, como centros produtores e difusores de idéias através de textos, objetos e imagens, selecionados, clivados e preservados, segundo os interesses de grupos detentores do poder. Mas, iniciativas diferenciadas têm sido desenvolvidas há algumas décadas, provocando novas perspectivas de seleção, preservação e exibição de traços culturais antes desprezados, trazendo à cena novas narrativas e atores sociais, até então relegados a segundo plano nesses *teatros de memórias*, surgidos através da diversificação de tipologias institucionais e formas de realizar exposições, com abertura de brechas para introdução de conteúdos antes impensáveis como passíveis de preservação e exposição. Neste sentido, podemos citar a reestruturação do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, o surgimento do Museu Afrobrasil, em São Paulo, o projeto de reestruturação do Museu da Abolição, em Recife; e o projeto de criação do Museu Nacional da Cultura Afro-brasileira, em Salvador, como iniciativas que podem ser encaradas como desdobramentos dos debates iniciados, há alguns anos, pelas ações do Movimento Negro e de políticas afirmativas.

Felizmente, podemos apontar mudanças nas políticas de preservação patrimonial no Brasil nos últimos anos. Considerados territórios do sagrado, comunidades afro-brasileiras passam por processos de tombamento desde 1984, fato que tem se expandido com a criação do Registro de Patrimônio Cultural Imaterial, implementado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), permitindo e fomentando ações preservacionistas em torno de bens da cultura imaterial afro, como o acarajé, o jongo e o samba de roda, manifestações já registradas como patrimônio imaterial brasileiro.

Certamente o fato de tomar ou registrar não resolve sérios problemas e desafios que afetam diretamente estas comunidades, como a especulação imobiliária de seus territórios e a intolerância religiosa. No entanto, o destaque e o reconhecimento destes referenciais enquanto patrimônios da cultura nacional propiciam demandas turísticas, gastronômicas e festivas

que chamam atenção sobre artefatos, artesãos, músicos, cantadores e as comunidades que os produzem.

Deve ser destacada entre as ações de valorização da História e cultura africana e afro-brasileira a promulgação da Lei nº10.639, de janeiro de 2003, que instituiu a obrigatoriedade do ensino de História da África, culturas africanas e cultura afro-brasileira, na rede pública e privada de ensino no Brasil, em todos os níveis de instrução, e a publicação da Instrução Normativa nº20, de setembro de 2005, que regulamenta o procedimento para identificação, reconhecimento, delimitação, demarcação, desintrusão, titulação e registro das terras ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos.

Percebemos um movimento contemporâneo que caminha na direção de reconstrução de discursos e práticas, que têm se revelado em projetos de reestruturação de instituições já existentes e o surgimento de outras, voltadas para novas formas de desenhar e representar culturas, realidades sociais africanas e suas diásporas.

Acreditamos que a solução do problema acerca dos conteúdos apresentados em exposições ocidentais sobre a África e suas diásporas se dará apenas no momento em que os discursos forem produzidos considerando-se as vozes da própria África, seus agentes sociais e dos negros das diásporas, respeitando-se demandas, questionamentos e realidades locais. A solução implica, também, a busca de alternativas que eliminem as permanentes barreiras ideológicas e práticas que insistem em relações desiguais e ainda exploratórias de negros e seus descendentes, tanto na África quanto em outros territórios.

## Notas

1. Este texto é síntese de tese homônima em história social na PUC-São Paulo, realizada a partir de trabalho de campo nas seguintes instituições: Salvador/BA – Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, Memorial de Mãe Menininha do Gantois (Terreiro do Gantois), Museu da Cidade e Casa do Benin (Fundação Gregório de Matos), Memorial das Baianas de Acarajé (Associação das vendedoras de acarajé e mingau), Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira (Projeto/IPHAN). Em Recife/PE: Museu do Homem do Nordeste (Fundação Joaquim Nabuco), Museu da Abolição (IPHAN). São Paulo: Museu Afro-Brasil. (Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo). Portugal/Lisboa: Sociedade de Geografia. Bélgica/Tervuren: Museu Real da África Central. França/Paris: Museu Dapper, Museu Jacquemart-Andrés, Centro Georges-Pompidou e Museu do Louvre. Acesso da tese em [http://www.sapientia.pucsp.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=3009](http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3009)

2. Cf. HOBBSAWN, Eric. RANGER, Terence. *A Invenção da Tradição*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
3. HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-modernidade*. 6.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. p. 52 – 57.
4. Cf. BANCEL, Nicolas. BLANCHARD, Pascal e outros. *Zôos humains: au temps des exhibitions humaines*. Paris: La Decouverte, 2004. (La Decouverte / Poche 182)
5. cf. PRICE, Sally. A arte dos povos sem história. In: *Afro – Ásia*, Salvador: UFBA, 1996. n. 18. p. 205 – 224.
6. Nélia Dias classifica a designação "museu colonial" em três tipos de museus: a) os museus criados na metrópole durante o período colonial, por exemplo le Musée Royal du Congo (Tervuren); b) museus fundados nas colônias, como o Museu do Dundo (Angola); c) museus etnográficos constituídos na Europa no curso dos séculos XIX e XX. cf. DIAS, Nélia. Musées et Colonialisme: entre passe et present. em: *Du Musée Colonial au Musée des Cultures du Monde*. Paris: Maisonneuve et Larose, 2000. 245p.
7. WASTIAU, Boris. La Reconversion du Musée Glouton. In: *Le musée cannibale*. Neuchatel: Musée d'Ethnographie, 2002. p. 85 - 109.
8. A Missão Dakar – Djibouti foi realizada de 1931 a 1933, para o Museu do Homem de Paris, composta por Marcel Griaule, Michel Leiris, André Schaeffner, Eric Lutten, Denise Paulme, entre outros. De grande importância tanto a recolha de objetos africanos quanto a realização de fotografias, filmes, registros de tradições e cantos. Marcel Griaule destacou-se na realização destas missões, antes de Dakar realizou uma para a Etiópia, depois a missão Sahara-Camarões, dentre outras.
9. LEIRIS, 1934/1981, p. 82-128, Apud PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000, p.106 – 108.
10. BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. São Paulo: Papyrus, 1993. e KANT, Emmanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. São Paulo: Papyrus, 1993.
11. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia da História*. Brasília : UNB, 1995.
12. Ao final do século XIX, o vocábulo primitivismo é inserido no dicionário da língua francesa, definido como imitação dos primitivos. Como primitivistas foram classificados os artistas das vanguardas européias do século XX que utilizam elementos da África, América e Oceania em suas obras, entre eles Matisse, Derain, Vlaminck e Picasso.
13. Sobre a importância da participação do negro no sistema econômico no século XIX escreve REIS, João José. De olho no canto: trabalho de rua na Bahia na véspera da Abolição. In: *Revista Afro – Ásia*, Salvador: UFBA, 2000. n. 24. p. 199 – 242
14. Sobre negros que marcaram a sociedade brasileira a partir de suas atuações ver ARAÚJO, Emanuel. *A Mão Afro-Brasileira*. Salvador: Odebrecht, 1988.
15. Desde os primeiros tempos da presença do negro no Brasil, a sua musicalidade chamou a atenção dos cronistas de época e pesquisadores. Sobre a questão ver SILVA, Salomma Salomão Jovino

da. *N'gomas, Marimbas e kalimbas: vestígios de musicalidades africanas no Brasil do século XIX*. São Paulo: PUC, 2005. Tese de doutorado defendida no Programa de Estudos Pós-Graduados em História. CARVALHO, José Jorge. *Um panorama da música afro-brasileira: dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba*. Brasília UNB - Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 2000 (Série Antropologia 275). MUKUNA, Kasadi wa. *Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

# A Representação da Escravidão

Myrian Sepúlveda dos Santos\*

## **RESUMO**

Este artigo analisa a superexposição de imagens de sofrimento e humilhação da população negra durante a escravidão. O argumento principal é o de que a reiteração sistemática de memórias de dor e experiências traumáticas tem o poder de diminuir a auto-estima da população representada. Há imagens de escravos sendo torturados e espancados em todas as principais narrativas históricas sobre a escravidão, sem que estas sejam acompanhadas de imagens positivas da presença dos escravos no país. Em experiências traumáticas, a vítima não é capaz de narrar o evento vivenciado e, no que diz respeito à escravidão, sua história vem sendo transmitida ao longo de gerações por aqueles que estão distantes do significado da dor para ex-escravos e gerações subseqüentes.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Memória coletiva, identidade nacional, relações raciais, museus, escravidão.

## **ABSTRACT**

### *The Representation of Slavery*

*This paper analyses the overexposure of images of the black population's suffering and humiliation during slavery. Our main argument is that the systematic reiteration of memories of pain and traumatic experiences has the power to diminish the represented population's self esteem. There are images of slaves being tortured and beaten in all of the main historic narratives on slavery, without being accompanied with positive images of the presence of slaves in the country. In traumatic experiences, the victim is not able to narrate the experienced event and in regards to slavery, the story has been transmitted along the generations by those who are distant from the meaning of pain for ex-slaves and subsequent generations.*

## **KEYWORDS**

*Collective memory, national identity, racial relations, museums, slavery.*

## Introdução

**F**rente ao crescimento da denúncia sobre discriminação racial, as principais instituições educacionais e culturais brasileiras passam a repensar as formas pelas quais a escravidão vinha sendo representada no Brasil. Tal como inicialmente defendido pelo sociólogo Maurice Halbwachs, em seu estudo clássico sobre memória coletiva, as diferentes maneiras pelas quais o passado é resgatado no presente são resultado de motivações e interesses do presente.<sup>1</sup>

Sabemos, portanto, que as diferentes formas de narrar a escravidão envolvem diferentes posições no conflito racial. Contudo, é necessário considerar que não somos senhores absolutos do sentido inerente a nossa própria palavra, ainda que dela tenhamos controle. A lembrança traz com ela limites à apreensão do passado que se constituíram tanto no passado como no presente. O problema se constitui porque nem sempre temos consciência desses limites.

Trabalhar a memória da escravidão envolve uma viagem às múltiplas possibilidades presentes no encontro entre passado e presente.<sup>2</sup> A possibilidade de refletirmos sobre a influência de tradições passadas sobre memórias coletivas, por exemplo, tem sido o objeto de inúmeros debates. Além disso, o tema da escravidão nos remete a experiências traumáticas. Autores como Sigmund Freud e Walter Benjamin deixaram uma contribuição extraordinária para compreensão dos limites que temos em reproduzir o passado quando as experiências vivenciadas trazem dor, humilhação e sofrimento. Emoções,

---

\* Professora adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Desenvolve uma pesquisa sobre memória coletiva e trauma nas prisões da Ilha Grande. Suas publicações incluem livros e artigos sobre teoria social, cultura popular, carnaval, exposições e, mais recentemente, violência no sistema penitenciário.

valores e hábitos são aspectos geralmente negligenciados por historiadores e cientistas sociais que trabalham com o tema da memória coletiva.

Será, portanto, a partir de abordagens da História, Sociologia e Psicanálise, que a questão da narrativa da escravidão será pensada ao longo deste artigo.

## I. Imagens e narrativas da escravidão

O primeiro dado a ser considerado sobre a escravidão no Brasil é que ele foi um sistema de grandes proporções utilizado em todo o país. A história oficial da nação – presente em livros didáticos, exposições em museus e comemorações cívicas – inicia-se com a chegada dos portugueses ao Novo Mundo e desdobra-se em três períodos definidos pelo sistema político: Colônia (1500-1822), Império (1822-1889) e República (1889 aos dias atuais). Os primeiros períodos, ou seja, aproximadamente quatrocentos anos de história, associam-se às grandes plantações monocultoras e mão-de-obra escrava. O tráfico de escravos iniciou-se em torno de 1530 e a abolição da escravidão foi decretada em 1888, um ano antes da proclamação da República.

Embora não exista um meio de calcular com exatidão o número de escravos que foram trazidos da África para o Brasil, pesquisadores acreditam que eles tenham sido 40% dos 11 milhões de escravos trazidos da África para o continente americano. O regime econômico de grandes plantações monocultoras instalado no Brasil teve como base a mão-de-obra escrava, utilizada em todo território nacional, e o país foi o último do continente a decretar a abolição do tráfico. Os escravos eram aprisionados em diferentes regiões da África e, ao chegar no Brasil, eram separados e vendidos ao longo da costa brasileira. Eles foram utilizados como mão-de-obra escrava nas plantações de açúcar do Nordeste, na extração do ouro na região das minas e nas plantações de café do Sudeste. Em meados do século XVII, a população escrava era maior do que a população livre. Alguns dados também acenam para a violência inerente ao regime escravocrata denunciando a barbárie do sistema: 75% dos escravos morriam nos primeiros três anos de chegada devido às condições de trabalho e maus tratos.<sup>3</sup>

Estes dados nos mostram que o sistema escravocrata faz parte da história da nação. Não obstante a atenção dada à escravidão por algumas instituições oficiais que lidam com a educação e cultura, as imagens e narrativas

encontradas contêm uma gama enorme de significados, que correspondem a tensões existentes tanto no passado como no presente.

O tema da escravidão tem sido analisado diferentemente por correntes de pensamento ligadas ao tema das relações raciais. Ao investigarmos as imagens e narrativas sobre o negro no Brasil, encontramos uma gama diferenciada de significados. Para aqueles que ainda hoje acreditam que no Brasil não há uma questão racial a ser enfrentada, o tema da raça não precisa estar presente nos relatos sobre o passado. A escravidão é considerada como um fato passado, superado pela harmonia entre raças. Ainda dentro da mesma ideologia da democracia racial, vemos estereótipos serem construídos quando negros e mulatos são associados preferencialmente a valores inerentes a emoções e atributos físicos. Há, portanto, algumas representações da nação que simplesmente ignoram 400 anos de História e de contribuição cultural dos africanos no Brasil e outras que destacam esta presença de forma estereotipada. As diferentes formas de representação da escravidão certamente obedecem às visões do presente sobre os conflitos raciais.<sup>4</sup>

## II. Conflitos e tensões no período republicano

Recentemente observamos no Brasil uma rejeição crescente à idéia de democracia racial. As diversas denúncias de práticas discriminatórias, de menor acesso a recursos públicos e de desigualdade de oportunidades, têm resultado em uma maior consciência de que a crença coletiva na igualdade racial convive com práticas responsáveis pela constituição de hierarquia racial. No Brasil, como em outros países latino-americanos, o diferente acesso a direitos e recursos por parte da população negra e mestiça foi resultado de uma desvalorização desta mesma população, que encontrou suporte em valores culturais, na ciência da época e em políticas públicas. A crença de que seria possível melhorar racialmente a população através dos estudos de reprodução genética da espécie humana, tese científica da época, esteve presente entre grandes políticos da América Latina.<sup>5</sup> Tendo como base a ideologia do branqueamento, políticas de miscigenação foram propostas com o intuito de clarear e aprimorar a população. No Brasil, ao longo das primeiras décadas republicanas, diversas leis foram promulgadas incentivando a imigração de europeus e o embranquecimento da população. Diferentemente do que acontecia nos Estados Unidos e na África do

Sul, as diversas políticas oficiais brasileiras promoviam os casamentos entre negros e brancos.

Algumas diferenças importantes têm sido ressaltadas quando o desenvolvimento de relações raciais é feito a partir da comparação entre Brasil, Estados Unidos e África do Sul. A singularidade brasileira seria, em primeiro lugar, o não- reconhecimento da população em termos de raça, mas de cor. No Brasil, o indivíduo não foi, e ainda não é, considerado negro a partir da presença de “uma gota de sangue” de um ascendente negro, mas de suas características físicas. Os brasileiros se reconhecem a partir de mais de cem diferentes denominações relativas à cor da pele e atributos físicos. Outra diferença diz respeito à legislação, pois ao longo do regime republicano as leis brasileiras nunca impuseram direitos diferenciados a partir da distinção racial. Locais de moradia comuns em oposição aos guetos formados nos Estados Unidos constituem também aspectos diferenciais.<sup>6</sup>

O alto nível de desigualdade econômica e social que foi mantido na sociedade brasileira no período republicano também é um fator importante a ser considerado quando se examina a questão das relações raciais, pois a população de ex-escravos não conseguiu ter acesso a canais de integração e ascensão social. Os privilégios econômicos e sociais existentes no Império foram preservados por uma pequena elite que excluiu a maior parte da população das arenas de desenvolvimento econômico, político e social. Nas primeiras décadas republicanas, a economia agrário-exportadora conviveu com uma estrutura hierárquica de privilégios, estando os grandes proprietários de terra e comerciantes ligados ao comércio externo em um pólo, e pequenos agricultores, comerciantes e subempregados em outro. As camadas intermediárias desta estrutura econômica não detinham expressão política.

Após 1930, o governo de Getúlio Vargas imprimiu uma política populista, ampliando sua base de apoio. Além de elaborar uma legislação trabalhista, garantindo os direitos básicos dos trabalhadores, o governo foi responsável por uma mudança no discurso oficial da nação. Políticos e intelectuais passaram a valorizar a idéia de mestiçagem e a ideologia da democracia racial tornou-se hegemônica. Gilberto Freyre foi um dos principais intelectuais a defender a singularidade do encontro entre a colonização ibérica e a cultura africana no Brasil. Para ele, diferentemente do que acontecera em colonizações realizadas pelos países anglo-saxões, a relação entre os colonizadores

portugueses e a população escrava foi marcada por relações pessoais, ainda que permeadas pela diferença.<sup>7</sup> A valorização da população mestiça foi feita a partir de associações a emoções e sensibilidade. Valores relativos à razão e ao trabalho como inteligência, competência e tenacidade continuaram associados aos europeus. Negros e mestiços, embora indolentes e preguiçosos, foram ressaltados por seus dotes físicos e musicais.

Nos anos 50, os principais intelectuais brasileiros que investigaram a questão racial creditaram as diferentes oportunidades e hierarquias formadas apenas a problemas econômicos. Segundo Florestan Fernandes (1965), a população negra continuava ocupando o nível mais baixo da pirâmide social porque a economia fora incapaz de incorporar os ex-escravos como trabalhadores assalariados. Acreditava-se que com o desenvolvimento econômico, a questão racial desapareceria. Data deste período a chegada ao Brasil da famosa comissão Unesco, que tinha por missão comparar as relações raciais no Brasil e nos Estados Unidos para descobrir as razões da suposta harmonia existente no Brasil.<sup>8</sup> Os diversos movimentos negros que se organizavam não conseguiam ter grande visibilidade. A Frente Negra Brasileira foi fundada em 1931 e tornou-se um partido político cinco anos depois. Outra organização importante foi o Teatro Experimental do Negro, fundado por Abdias do Nascimento, importante liderança negra, em 1944. Estas iniciativas precisavam lidar com a crença dominante de que o país era palco de relações não conflituosas. O resultado dos estudiosos que chegaram com o projeto Unesco, contudo, foi o de que, apesar da ausência do sistema de apartheid, o país convivia com preconceitos contra os negros e desigualdades raciais profundas.

Somente na década de 70 observou-se no país uma mudança importante em relação às teorias que defendiam a democracia racial. Novos pesquisadores, apoiados em dados estatísticos e utilizando o conceito binário de raça, mostraram que o desenvolvimento econômico por que passara o país não diminuía a situação dos negros, que continuavam a ocupar o nível mais baixo da pirâmide social em detrimento da ascensão de outros segmentos populacionais.<sup>9</sup> Fortaleceu-se, então, a proposição de se utilizar o conceito de raça para analisar a situação brasileira e combater a discriminação racial.

Nas últimas décadas observa-se o crescimento de movimentos organizados em torno do conceito de raça e em favor de políticas de ação afirmativa

que tenham por objetivo diminuir os efeitos de práticas discriminatórias.<sup>10</sup> Políticas de âmbito estadual e federal passaram na última década a apoiar ações afirmativas. O uso do conceito binário de raça bem como a defesa de políticas de ação afirmativa ainda são objetos de intenso debate na sociedade brasileira. A análise do norte-americano Michael George Hanchard, defensora da utilização de categorias raciais, e aquela dos franceses Pierre Bourdieu e Loic Wacquant, que ressaltam a presença de formas classificatórias relativas à cor da pele, tiveram enorme repercussão entre intelectuais brasileiros, também divididos nesta abordagem.<sup>11</sup> Para muitos intelectuais os mitos não são construções abstratas, isto é, as teses de embranquecimento e de democracia racial não podem ser consideradas apenas como falsas construções. Embora repletas de contradições, elas deixaram suas marcas na sociedade brasileira. Parte da população continua resistente à classificação binária entre raças. Continua forte, portanto, a crença de que o combate às práticas de discriminação racial não poderá se efetivar através da construção de outro mito, o de que há uma raça negra e outra branca.

Como consequência desse debate temos diferentes propostas de combate à discriminação racial, pois se para uns é essencial o fortalecimento das categorias raciais, para outros o caminho é justamente o desaparecimento do conceito de “raça”. É evidente que a cada uma dessas abordagens corresponde também uma versão diferenciada da escravidão.

O interesse desse artigo é mostrar que em ambas as abordagens há pouca reflexão sobre o impacto de imagens de tortura e humilhação da época da escravidão sobre a população atual. Algumas das imagens da escravidão no Brasil se tornaram tão comuns que elas são naturalizadas e fazem parte de uma memória coletiva da nação sobre seu passado. Não obstante a aparente neutralidade dessas imagens, elas trazem sentimentos que estão longe de serem inócuas.

### III. Imagens de sofrimento

Imagens e narrativas diversas nos mostram as condições desumanas sofridas pela população africana que foi aprisionada e trazida para o continente americano, através das travessias no Atlântico. São freqüentes as imagens dos navios negreiros que mostram homens e mulheres apinhados uns sobre outros, tratados como animais. Relatos descrevem a falta de

comida, os corpos sendo jogados ao mar e as mortes sucessivas. As narrativas da chegada dos africanos ao continente americano também são repletas de cenas de crueldade. Famílias separadas, crianças retiradas de suas mães, todos brutalmente tratados e mal alimentados. Vendidos como animais para trabalharem nas plantações e minas, muitos deles morriam antes de chegarem ao destino. Os mais afortunados eram comprados para trabalharem nas cidades em pequenos ofícios.

Em todas as situações, os escravos eram submetidos a castigos que lhes imputavam dor e humilhação. Há imagens de troncos, gargalheiras e outros instrumentos de tortura. Duas litografias, uma do artista francês Jean Baptiste Debret e outra do alemão Johann Moritz Rugendas, são muito reproduzidas. Esses dois artistas, que descreveram os costumes dos brasileiros no século XIX, tiveram suas obras, “Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil” e “Viagem Pitoresca através do Brasil,” publicadas na Europa, em 1834 e 1835, respectivamente, com grande repercussão. Elas até hoje são importante fonte documental do período.

Há ainda imagens frontais mostrando traços faciais para classificar diferentes grupos. Sabemos que no período estas imagens procuravam associar os traços dos africanos a uma ou várias subespécies da raça humana.

#### **IV. A reiteração de situações traumáticas**

Imagens e narrativas da escravidão denunciam os horrores perpetrados em uma época. É muito importante que estas informações cheguem aos dias atuais, uma vez que sabemos que aprendemos com os erros do passado. Para além do papel de informação e denúncia, essas imagens e narrativas provocam reações em seu público que não são homogêneas e que precisam ser investigadas, pois o processo de aprendizagem não ocorre apenas pela informação.

Em primeiro lugar, precisamos considerar que essas memórias se reportam a eventos traumáticos. O conceito de trauma tem sido crescentemente utilizado por aqueles que analisam situações de violência extrema em que os indivíduos são incapazes de reproduzir em suas mentes o que foi vivenciado. O processo de reprodução envolve controle e seleção. No caso da experiência traumática, os eventos surgem como pesadelo independentemente da vontade dos que lembram. O trauma pode ser definido como resultado tanto da

natureza devastadora dos eventos sobre o indivíduo, como da incapacidade da psique deste último em lidar com os eventos vivenciados.<sup>12</sup>

Os escritos de Sigmund Freud constituem a principal contribuição à compreensão da experiência traumática. Resumindo seu argumento, podemos destacar observações cruciais à reflexão do trauma deixadas por ele entre três de seus trabalhos: “A Interpretação dos Sonhos”, “Para além do Princípio do Prazer” e “O Ego e o Id”. Em “A Interpretação dos Sonhos”, Freud mostrou que havia dois sistemas ou processos da *psyché* que eram mutuamente excludentes: a consciência e a memória. Enquanto o sistema da consciência recebe e responde pelo estímulo sem reter nenhum traço do mesmo, o da memória transforma os estímulos em traços permanentes sem que o indivíduo tenha consciência do processo. Os dois mecanismos combinavam-se na *psyché*. Anos mais tarde, Freud escreveu sobre os componentes da personalidade do indivíduo – ego, id e superego – e sobre o funcionamento destes. Associou o “ego” à parte racional e adulta do indivíduo, que obedece ao princípio de realidade; o “id” à mente primitiva e à obediência do princípio do prazer; e o “superego” ao controle deste último. Assim sendo, o indivíduo através de seu “ego” obtém o que ele pode realmente alcançar do mundo real, controlando os impulsos relacionados à sua parte primitiva. A conjugação entre impulsos antagônicos permite aos indivíduos responder aos estímulos externos utilizando o mínimo necessário de energia. Ao examinar, entretanto, pacientes que eram acometidos por terríveis lembranças e pesadelos com imensos gastos de energia, Freud acrescentou outros elementos à sua teoria. Ele precisou explicar porque pessoas não obedeciam ao princípio do prazer e atormentavam a si próprias com suas memórias. Por que não esqueciam o que lhes fazia sofrer?

Em “Para além do Princípio do Prazer”, Freud apresentou uma versão mais complexa de seu argumento anterior. Para ele, quando um estímulo externo muito forte nos atinge, é capaz de romper nosso aparato psíquico protetor, cuja função seria receber estímulos e produzir respostas para os mesmos. O estímulo atravessaria, portanto, nossos meios de defesa e ficaria impresso em nossos sentidos, tornando-se um estímulo que passaria a atuar do interior de nossa *psyché*. Em situações extremas, em que falharia a ação consciente de produzir respostas aos estímulos de forma reflexiva, os indivíduos se tornariam submissos a estes próprios estímulos, agora inter-

nalizados. Freud descreve, então, para explicar o funcionamento da mente nesses casos, o princípio da morte. Ele representaria a natureza primária de qualquer substância viva e seria responsável pela descarga de energia da experiência traumática.

Walter Benjamin, crítico literário, utiliza os escritos de Freud para compreender a alienação do indivíduo na modernidade. Alemão, judeu, perseguido pelo nazismo na década de 30, Benjamin procura dar conta da relação do indivíduo com seu entorno em um mundo que sofre grandes transformações. Para ele, o indivíduo na modernidade vê-se frente à impossível tarefa de responder a um bombardeio incessante de múltiplos estímulos. O efeito da submissão a fontes incessantes de excitação é a alienação. O *flâneur* é aquele indivíduo que não consegue mais responder reflexivamente aos estímulos a que está exposto, ele é um homem na multidão. Benjamin utilizou os escritos de Freud para defender a idéia de que os indivíduos das grandes cidades não estariam mais aptos a responder aos acontecimentos de forma reflexiva, como no passado.<sup>13</sup>

O trabalho de Freud sobre experiência traumática tem sido objeto de interpretações diversas. Após a publicação, em 1985, de "The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887-1904", em que ele comenta o abandono da teoria da sedução em 1897, fortalece-se a corrente que lê os conflitos entre "ego", "id" e "superego" a partir da ordem simbólica constituída pela mente, ou seja, que compreende o funcionamento da *psyché* a partir das fantasias do inconsciente. Não só a experiência traumática, mas toda sorte de experiência, neste caso, é vista como algo a ser apreendido apenas na ordem simbólica da linguagem constituída pelo indivíduo.<sup>14</sup>

Diversos pesquisadores que investigam situações em que indivíduos são submetidos a experiências muito violentas acreditam que os sobreviventes não são capazes de narrar o que vivenciaram. O silêncio sobre o que aconteceu prevalece. Silêncio e esquecimento acontecem quando indivíduos vivenciam experiências que não são capazes de serem traduzidas pela razão. O caminho deixado ao historiador é desistir das narrativas na sua busca à percepção do que ocorreu no passado. Não obstante a impossibilidade de narrativa, as testemunhas apresentam sintomas, ou seja, práticas que denunciam o terror vivenciado. A interpretação do sintoma se torna desta maneira uma nova forma de conhecimento.<sup>15</sup>

#### IV. Escravidão e trauma

Aqueles que vivenciam situações traumáticas não conseguem narrar o que sofreram. Uma vez mais, as reflexões de Walter Benjamin nos ajudam a pensar as relações entre passado e presente, pois é dele a advertência de que são os vencedores que narram as histórias.<sup>16</sup> Para Benjamin, é fundamental procurar os fatos vivenciados fora das narrativas existentes, no que ele chama de constelações ou imagens-sonho.

Ao considerarmos a escravidão, podemos nos perguntar quem foram aqueles que puderam contar para gerações subseqüentes as situações de extrema violência vivenciadas pelos escravos. Certamente não foram eles os autores das narrativas que chegam a nós nos dias atuais. Os escravos que foram tratados brutalmente não seriam capazes de traduzir a racionalidade do sistema em que estavam inseridos, como também não tiveram acesso à escrita e outros meios de comunicação.

Certamente a escravidão foi um crime contra a humanidade, mas a História nos deixou apenas as vítimas da escravidão. Ninguém se sente identificado aos culpados do crime. Os escravos são descritos como vítimas de um sistema injusto e não de indivíduos que podem ser culpabilizados por seus atos. Nessa história, não há culpados, somente vítimas.

A narrativa da escravidão reproduz experiências que dificilmente poderiam ser integradas à razão dos que foram violentados. Como outros episódios de imensa violência, a singularidade do que foi vivenciado é substituída por explicações genéricas em que causalidades múltiplas são consideradas. Nesse processo, esquece-se o que aconteceu. A justificativa da História serve para apagar o que não pode ser explicado. O outro lado da moeda é a reiteração de eventos como exemplos de um passado distante no tempo, inexplicáveis.

É importante perceber que a escravidão não foi um episódio de um passado distante, ela ainda está presente à medida que é narrada. Uma parte da população brasileira se identifica com os escravos de outrora, e a outra com os donos de escravos. Estes últimos têm tido o poder de trazer para o presente, em grande parte, a história do regime escravocrata. O trabalho da memória, contudo, sempre envolve um processo seletivo e aqueles que narram a escravidão, ao não se identificarem com os escravos, trazem situações passadas sob o ponto de vista do “outro”. É fundamental compreender que

as imagens que reiteram situações de aniquilamento do ser humano escravo têm o poder de reproduzir a dominação perpetrada no passado.

Quem consegue uma explicação racional para os maus-tratos existentes no sistema escravocrata? Certamente aqueles que vêem seus ascendentes serem torturados não conseguirão justificar tais atos. Dor, vergonha, humilhação, frustração e impotência são sentimentos que se reproduzem. A volta à situação do trauma pode produzir uma dor contínua, causada por um ferimento que não foi curado e que tem o poder de enfraquecer aqueles que se lembram.

Nesse caso, reitera-se não só o passado, mas reproduz-se a violência do passado no presente. Aqueles que sofreram experiências traumáticas apresentam um comportamento autodestrutivo e compulsivo, a herança do trauma aparece na perpetuação desses comportamentos em seus descendentes. Passado e presente se encontram na falta de compreensão da experiência do trauma. Exemplos podem ser dados.

Quando crianças negras visitam um museu e vêem maquetes que mostram negros nus, amarrados no tronco, sendo espancados, elas certamente se sentem incomodadas e este sentimento é corroborado pelas brincadeiras perversas das crianças brancas que zoam de seus colegas de classe.<sup>17</sup> Embora crianças expressem com menos censura seus sentimentos, adultos também podem mostrar desconforto com exposições em que os únicos negros presentes são aqueles que aparecem vitimizados em situações de subordinação.

Não é uma coincidência, portanto, encontrarmos em museus recentes – ao lado de imagens de navios negreiros e cenas de escravidão – objetos da cultura africana, imagens de grandes personagens históricos negros e outras representações que reforçam a auto-estima dos que procuram a instituição. Evitar a ênfase em cenas de espancamento e humilhação não parece ser difícil aos museus afro-brasileiros recentes.

Tanto o Museu Afro-Brasileiro, em Salvador, como o Museu Afro-Brasil, em São Paulo, trazem narrativas bem diferenciadas daquelas encontradas na maior parte dos museus históricos do país. As exposições incluem elementos da cultura africana; objetos de cerimônias religiosas afro-brasileiras; além de pinturas e esculturas fortemente influenciadas pelas cores, texturas e simbolismo africano. A história da escravidão não é aquela dos maus-tratos, mas a dos quilombos, de seus heróis e guerras de resistência.

## V. Conclusão

À medida que nos envolvemos com a história da escravidão no Brasil, encontramos um número imenso de imagens e narrativas que mostram violência, tortura e toda sorte de maus-tratos imputados aos escravos. Essas representações são freqüentes em narrativas oficiais. Quando estas narrativas são constituídas por instituições preocupadas com o tema das relações raciais, elas são apresentadas ao lado de outras que trabalham com o fortalecimento da auto-estima da população negra.

Há diferentes formas de narrarmos um mesmo episódio, sendo que as narrativas provocam sentimentos que não estão sempre sob controle. Lembranças de eventos traumáticos podem provocar sentimentos diversos nos que se identificam com o que é narrado. Quando os narradores são aqueles que se identificam com os responsáveis pelos atos de violência, há o perigo de que as narrativas continuem a reproduzir a violência inerente ao discurso. Ao sermos retratados como vítimas, humilhadas, espancadas e em posição submissa, somos obrigados a lembrar de situações em que tudo o que mais prezamos em nós mesmos foi violentamente destruído, nos vemos de forma despedaçada. A dominação então se reproduz. Somente com a inversão dos detentores de poder é que as narrativas podem modificar o significado inicial do evento. No momento em que aqueles que foram violentados alcançam o poder, eles são capazes de se proteger à medida que narram o passado.

Assim sendo, narrativas sobre a escravidão precisam evitar a reprodução das cenas de violência do passado, em que a tortura e humilhação dos escravos são naturalizadas. Aqueles que no presente se identificam com os escravos ou seus descendentes certamente não estão interessados em se verem eternizados na posição de subordinados. O objetivo desse artigo, portanto, foi o de mostrar que não há um discurso neutro sobre imagens do passado. No que diz respeito, especificamente, a experiências traumáticas acontecidas no passado, há necessidade de que tenhamos um cuidado muito grande na forma pela qual representamos os diversos atores envolvidos.

## Notas

1. HALBWACHS, M. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: F. Alcan, 1925. HALBWACHS, M. *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
2. Destaco, neste debate, as contribuições de HOBBSAWM, E. J. & T. O. Ranger. *The Invention of Tradition*. Cambridge, Cambridgeshire; New York: Cambridge University Press, 1983; NORA, P. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984; SAMUEL, R. *Theatres of Memory*. London; New York: Verso, 1994; e SMITH, A. D. *Myths and Memories of the Nation*. New York: Oxford University Press, 1999.
3. Para uma análise da escravidão no Brasil, ver, entre outros, KARASCH, M. C. *Slave Life in Rio de Janeiro, 1808-1850*. PRINCETON, N.J.: Princeton University Press, 1987; REIS, J. J. & E. Silva. *Negociação e Conflito: A Resistência Negra no Brasil Escravista*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989; FLORENTINO, M. *Em Costas Negras: Uma História do Tráfico Atlântico de Escravos entre a África e o Rio de Janeiro, Séculos XVIII e XIX*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1995; e SILVA, M. B. N. da. *Brasil: Colonização e Escravidão*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.
4. Sobre o tema, ver a análise da autora sobre a representação do negro em museus nacionais, desenvolvida nos anos de 2004 e 2005, com apoio do CNPq (SANTOS, M. S. 2005. 'Representation of black people in Brazilian museums'. Leicester: Museum Society 3, 1: 51-65). Nos Estados Unidos, Eichstedt e Small, estudaram a representação da escravidão em museus de estados sulistas, destacando quatro categorias: aniquilação simbólica, trivialização, segregação e incorporação (EICHSTEDT, J. L. and S. Small. *Representations of slavery: race and ideology in southern plantation museums*. Washington: Smithsonian Institution Press, 2002)
5. STEPAN, N. *The Hour of Eugenics: Race, Gender, and Nation in Latin America*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.
6. Para comparações entre Brasil e outros países em que o apartheid existiu, ver, entre outros, SKIDMORE, T. E. *Black into White: Race and Nationality in Brazilian Thought*. New York: Oxford University Press, 1974; Omi, Michael, and Howard Winant. *Racial formation in the United States : from the 1960s to the 1980s*. New York: Routledge & Kegan Paul, 1986; MASSEY, D. S. & N. A. Denton. *American Apartheid: Segregation and The Making of the Underclass*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993; MARX, A. W. *Making Race and Nation: A Comparison of South Africa, the United States, and Brazil*. Cambridge, U.K.; New York, NY: Cambridge University Press, 1998; SANSONE, L. *Blackness without Ethnicity: Constructing Race in Brazil*. New York: Palgrave MacMillan, 2003; e TELLES, E. *Racismo à Brasileira: Uma Nova Perspectiva Sociológica*. Rio de Janeiro: RelumeDuMará, 2003.
7. FREYRE, G. *Casa Grande & Senzala*. Formação da Família Brasileira sob o Regime de Economia Patriarcal. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954 (1933).
8. Sobre o projeto Unesco, ver MAIO, M. C. 'O Projeto Unesco e a Agenda das Ciências Sociais no Brasil dos Anos 40 e 50.' *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 14, 41, 1999.

9. HASENBALG, C. A. *Discriminação e Desigualdades Raciais no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1979; HASENBALG, C. A. & N. V. Silva. *Estrutura Social, Mobilidade e Raça*. São Paulo: Vértice, 1988.
10. Para uma análise do fortalecimento dos movimentos que se apóiam no conceito binário de raça, ver GUIMARÃES, A. S. *Racismo e Anti-Racismo no Brasil*. Rio de Janeiro; S. Paulo: Editora 34, 1999.
11. HANCHARD, M. *Orpheus and Power: The Movimento Negro of Rio de Janeiro and São Paulo, Brazil, 1945-1988*. New Jersey: Princeton University Press, 1994; e BOURDIEU, P. & L. Wacquant. 'Sobre as Artimanhas da Razão Imperialista.' *Estudos Afro-Asiáticos* 2002, 24, 1: 15-35. Sobre o tema, ver, ainda, AZEVEDO, C. M. M. *Anti-racismo e seus Paradoxos*. São Paulo: Annablume, 2004; FRY, P.; MAGGIE, Y.; MAIO, M. C. ; MONTEIRO, S. ; SANTOS, R. V. (eds.). *Divisões Perigosas: Políticas Raciais no Brasil Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005; e COSTA, S. *Dois Atlânticos: Teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
12. JACOBUS, M. 'Preface'. *Diacritics* 28, 4, Winter 1998, pp. 3-4.
13. BENJAMIN, W. 'On Some Motifs in Baudelaire'. In: H. Arendt (ed.). *Illuminations*: 155-200. New York: Harcourt Brace & World, 1968.
14. LACAN, J.. *The Seminar of Jacques Lacan: Book XI (1964): The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trans. Alan Sheridan. New York: W.W. Norton, 1978; LaPlanche, J. & Pontalis J.-B. 'Fantasy and the origins of sexuality'. In: V. Burgin, J. Donald & C. Kaplan (eds.), *Formations of fantasy*: 5- 34. London: Methuen, 1986.
15. LACAPRA, D. 1994. *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*. Ithaca: Cornell University Press, 1994; CARUTH, C. (ed.) *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore; London: The John Hopkins University Press, 1995; CARUTH, C. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996; WOOD, N. *Vectors of Memory: Legacies of Trauma in Postwar Europe*. Oxford; New York: Berg, 1999.
16. BENJAMIN, Walter. Thesis on the Philosophy of History. In: *Illuminations*, ed. Hannah Arendt. p.253-64. New York: Harcourt Brace & World, 1968.
17. Essa situação foi observada em um grupo de crianças que visitavam o Museu do Pontal, o que levou a direção da instituição a trabalhar também com situações como a das minas de Serra Pelada em que há a escravidão branca.

## **As várias faces de um equívoco**

**Observações sobre o caráter da informação e da  
representação nos museus de história**

**José Neves Bittencourt\***



## **RESUMO**

Através do exame das particularidades dos museus como centros de sistemas de informações, o texto examina como, nos museus de história, se representa a questão da posição dos afro-descendentes na sociedade brasileira. Recuando aos países capitalistas centrais, no século XIX, apresenta os museus como instituições de regulação social com duas faces: uma técnica e outra pedagógica, para então examinar como se constituem essas instituições em nosso país. O autor argumenta que, por trás de aspectos técnicos e supostamente científicos, escondem-se diversos equívocos e que esses só poderão ser resolvidos quando forem assumidos como aspectos de uma grande questão política. Considerando a questão da criação recente de “museus de negros”, o próprio autor considera que o artigo todo, por ter como objetivo estabelecer uma posição de combate, pode ser portador de mais outro equívoco.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Museus; acervos; exposições; escravidão; Museu Histórico Nacional

## **ABSTRACT**

*The various faces of one mistake*

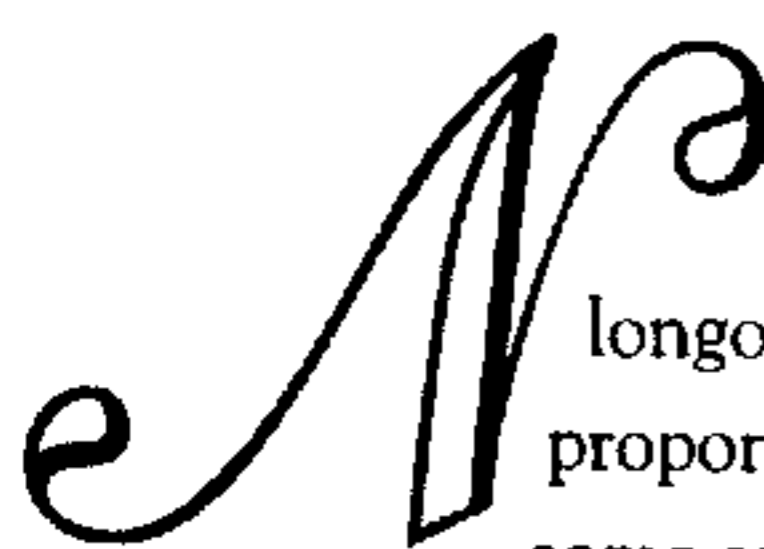
*Observations about the character of information and representation in history museums*

*By examining the particularities of museums as centers of information systems, the text examines how history museums represent Afro-descendents in Brazilian society. The article looks back at the main capitalist countries of the 19th century where museums are presented as social regulating institutions with two faces: one technical and the other pedagogical, to then examine these institutions in our country. The author argues that behind technical and scientific aspects hide various mistakes and can only be resolved when assumed as aspects of a larger political question. Considering the recent creation of “museus de negro,” the author considers that since the article’s objective is to establishing a combat position, it can be another mistake.*

## **KEYWORDS**

*Museums, collections, exhibitions, slavery, Museu Histórico Nacional*

## Introdução – O tema, sem grande rigor


 osso tema é um equívoco. Bem, não que nosso tema seja equivocado, mas é a abordagem de um equívoco que, ao longo do tempo, assume várias faces. Não iremos, certamente, propor soluções, que nem deve ser o objetivo de um artigo curto como este. Pretendemos apenas, cruzando diversas questões, algumas técnicas e outras de caráter histórico, apontar uma problemática que, *mutatis mutandis*, persiste não apenas nos museus, mas no debate que se trava em torno dela. Admitiremos, desde já, que nossa posição também pode ser mais uma face do equívoco.

Trata-se de uma problemática que atravessa a sociedade brasileira de cabo a rabo. No entanto, nós a abordaremos conforme ela se dá nos museus. Porque os museus são uma espécie de representação da sociedade brasileira, na qual cabe tudo que essa tem, de bom e de ruim.

No final do século XIX, o surgimento do importante texto *Principles of museum administration*<sup>1</sup> tornou o autor, George Brown Goode, conhecido como introdutor da “moderna idéia de museu”. Esse conceito apresenta as instituições museais como recursos que podem ser utilizados para “regular o campo do comportamento social, dotando os indivíduos de capacidades para auto-regulação e automonitoramento, que o campo da cultura e as modernas formas de governo liberal caracteristicamente inter-relacionam”.<sup>2</sup> A expansão do sistema produtivo, trazendo demandas novas e conformando os governos e os sistemas políticos, tratou de mobilizar o aparato existente em funções novas, o que resultou, em prazo relativamente curto, na expansão e transformação das instituições culturais. As instituições da “alta cultura” – dentre elas os museus – foram remodeladas e redimensionadas para

---

\* Historiador, doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e pesquisador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

“a utilização de [artefatos naturais e culturais] em função de incrementar o conhecimento e para a cultura e ilustração do povo”.<sup>3</sup>

Conforme passavam a ser encarados como equipamentos tão indispensáveis “para a saúde mental e moral dos cidadãos quanto são, para a saúde física e o conforto dos habitantes urbanos, bons equipamentos sanitários, suprimento de água e iluminação pública”,<sup>4</sup> os museus, juntamente com outras instituições que se consolidavam paralelamente – exposições internacionais, bibliotecas, parques públicos<sup>5</sup> – entraram o século XX com perspectivas de expansão ainda mais marcantes, e não apenas nas potências centrais. A “moderna idéia de museu” espalhou-se pelo mundo conforme as práticas políticas e econômicas daquelas nações passaram a ser emuladas, ainda que de maneira defeituosa, pelas formações políticas periféricas.

Este trabalho, embora vá recorrer, com freqüência, a conceitos oriundos do século XIX, lida com uma idéia de museu circunscrita à sociedade atual. Trata-se de uma sugestão da teórica Myrian Sepúlveda dos Santos, segundo a qual “diversas concepções de ‘museu’ oriundas de tempos remotos são capazes de se manter e conviver com os padrões correntes e dominantes no mundo atual”.<sup>6</sup> As concepções que avaliaremos marcaram fortemente os museus públicos brasileiros, que, de certa forma, ainda debatem e se debatem com elas.

### **Sumarização – Os conceitos, sem muito peso**

Certamente os museus não perderam, ao longo dos mais de cem anos que nos separam de Goode, a característica de “prover, para todos, uma experiência de elite”,<sup>7</sup> mas a ela juntaram-se outras. Nos últimos 50 anos, essa instituição solidificou-se: pode-se dizer que, hoje em dia, é metáfora da sociedade ocidental que a gerou. Resumindo as qualidades e defeitos de sua criadora, os museus acabam aparecendo como grandes documentos cujo texto, escrito pelos objetos que acumula, traçam, em suas exposições e ações, os diversos desdobramentos da sociedade ocidental no tempo. Representando esses desdobramentos, os museus induzem à lembrança: são lugares onde a memória defende-se da dissolução. De toda maneira, então, não podemos perder de vista a advertência de Jacques Le Goff: “Só a análise do documento enquanto documento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa”.<sup>8</sup>

Documentos suportam informações, e se considerarmos os museus como grandes documentos, a sugestão de Le Goff aponta um conceito de museu que, nos parece, traz muita novidade e dinamismo a essas instituições: sistemas de produção, operação e recuperação de informações. Admitimos que esse conceito não estava no foco de teóricos como Goode, mas como hoje afirmamos, com segurança, que “informação” constitui uma das matérias-primas do universo humano, não é exagerado esperar encontrar os rudimentos do conceito nessas instituições. As acumulações de documentos reunidas pelos museus “ensinam”,<sup>9</sup> mas só podem fazê-lo por intermédio das informações que são suportadas por eles. A noção de informação não é um achado recente: desde Aristóteles é entendida como formação pelos dados de fatos observados e pelas experiências vividas, integradas à memória do indivíduo.<sup>10</sup> O “Dicionário da Língua Portuguesa”, o conhecido “Morais”, em sua edição de 1813, nos dá conta de que “informação é uma notícia que se dá ou se recebe”, enquanto a “Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira”, edição de 1959, afirma tratar-se de “indicação ou parecer dado por uma repartição ou por um funcionário sobre determinado assunto”. E há também o sentido de “colocar numa forma”, ou “dar forma”, por sinal a etimologia original da palavra – do latim *informare*.

Portanto, museus processam informações, ainda que a informação museológica esteja contida em suporte de características particulares: o objeto museológico. Se bem que os museus se façam com objetos – independente de sua característica ser material ou imaterial – e que estes sejam sua substância (segundo concordam quase todos os teóricos da área), a matéria-prima com que trabalham é a informação retirada dos objetos. Daí a importância dos catálogos e da documentação museológica.

De maneira muito superficial, mas adequada às finalidades deste texto, “informação” “consiste em qualquer atribuição do pensamento humano sobre a natureza e a sociedade, desde que verbalizada ou registrada”.<sup>11</sup> Existem, é claro, definições mais complexas e até rebarbativas,<sup>12</sup> mas não as usaremos. Nos importa – e a citaremos muito rapidamente – a definição chamada de “qualitativa” da informação.<sup>13</sup> Nessa abordagem, a informação é tratada como valor – que pode ser simbólico, social, monetário – colocado em um contexto, ou seja, um conjunto de condições sociais e culturais partilhadas pelos indivíduos que trocam informações e constroem sentidos.

Modernamente, é ponto de concordância entre os especialistas que as informações são organizadas em grandes sistemas que permitem sua estocagem e recuperação. A emergência desses sistemas relaciona-se a duas matrizes, por sua vez inter-relacionadas: a produção de conhecimento e a problemática da memória. Se por um lado a produção de conhecimento implica na criação de “unidades de informação em seus diferentes formatos”,<sup>14</sup> por outro, as representações da informação, sua importância como campo de disputas políticas e sua externalização se remetem à problemática da memória. Os museus, um dos formatos das “unidades de informação”, se constituem como bases de conhecimento e expressam esse processo de externalização. Envolvidos desde seu surgimento, no século XVI, com o levantamento e sistematização de um tipo altamente específico de documentos – materiais que informassem sobre aspectos desconhecidos do espaço e questões ligadas ao passado – e com a sistematização das informações neles contidas,<sup>15</sup> os museus se viram envolvidos, no século XIX, com a tarefa de repensar o uso desses conjuntos.

Na era do liberalismo, passam essas instituições também a expor e difundir valores. Até então, os documentos materiais que acumulavam tinham sido base para o estabelecimento de uma gama de novos conhecimentos, que hoje são ditos “científicos”. Na fase de expansão da esfera pública burguesa, sua função e lugar passam a ser pautados não apenas pela capacidade didática dos objetos, mas também por uma recém-descoberta capacidade de apontar às classes subordinadas, através de uma convivência regulada com as classes superiores, as formas adequadas de comportamento e atitude.<sup>16</sup>

O espaço deste artigo é muito curto para uma discussão aprofundada sobre “conhecimento”, mas podemos aceitar que seja o que foi processado e sistematizado pelo pensamento e pode ser transmitido. Esse tipo de conhecimento sistemático é aquele definido como “científico”,<sup>17</sup> e teremos como premissa o fato de que uma das principais ações desenvolvidas nos museus é a produção de conhecimento científico.

O recurso a bases de informações ordenadas, independente do método ou da tecnologia utilizados, possibilita que a produção de conhecimento científico se realize, seja nos museus ou em qualquer outra instituição voltada para essa atividade. A expressão material de qualquer base de informações é constituída por acumulações de documentos que, recolhidos pela instituição,

têm seu conteúdo<sup>18</sup> organizado e colocado à disposição de usuários pela via de sistemas de recuperação de informações. Essa produção de informações é contínua e, por sua vez, gera um processo de documentação museológica, ou seja, de elaboração de informações de apoio, conjuntos de documentos identificados pela existência de um conteúdo informacional que os vincula entre si.<sup>19</sup> Em última análise, possibilita que aconteçam as outras tarefas museais que podem ser entendidas como “representação” e “comunicação”. “Os museus incorporam um número de noções fundamentais, ou conceitos, os quais, juntos, constituem a base de uma prática institucional, ou política. O primeiro deles é certa noção de objeto e um sistema de classificá-los através da imposição aos mesmos de ordem e significação, posicionando-os como gatilhos de idéias”.<sup>20</sup> O seguimento desse raciocínio coloca outros três grupos de conceitos: o “contexto do museu”, que se corporifica em uma comunidade de pessoas ou valores, consolidada pelos objetos; a “audiência”, o público que o museu serve ou diz servir, e a “recepção” dos significados construídos pelo museu.

Esse processo se aperfeiçoou e expandiu em tempos muito recentes, particularmente após a Segunda Guerra Mundial e a partir da constituição do Conselho Internacional de Museus (Icom), mas podemos considerar que, pelo menos desde o início do século XIX, essas instituições operam com base no recolhimento e interpretação de documentos de caráter específico, e em grupos de conceitos como os relacionados acima. “Se os museus pretendem, por meio dos acervos que formam e acumulam [...] além de salvaguardar as evidências materiais do homem e de seu meio ambiente, gerar – com estudos e pesquisas – conhecimentos a serem repassados à comunidade, é imprescindível que eles criem mecanismos de salvaguarda, não apenas dos objetos em si, mas dos dados relativos a cada um dos itens de suas coleções”.<sup>21</sup> Esse texto, que aproximadamente sintetiza a função dos museus na atualidade, é moderno de apenas alguns anos, mas não há como não imaginar que cem, cento e poucos anos atrás, algo muito próximo não fosse praticado.

Por outro lado, considerando que, tanto na atualidade quanto cem anos ou mais, para trás, museus são sistemas de produção, recuperação e disseminação de informações, é importante ter em mente que essa produção se coloca como parte da construção e de disputas políticas em torno da hegemonia da construção de narrativas. Podemos dizer que o controle dos

documentos e das informações decorrentes implica em parte importante do controle dessas construções. O próprio sistema não é neutro, é concebido de modo que indique que narrativas podem ser construídas – e quais as que não dará conta ou não deverá construir.

A questão que agora se coloca é que a “construção de narrativas” pode ser entendida como um tipo de contextualização do conhecimento produzido com base nas informações elaboradas e disponibilizadas nos museus. “Contextualização” pelo fato de que se trata da inter-relação de circunstâncias que irão situar, num quadro memorial ou histórico, o fato, a situação, o fenômeno ou o que esteja sendo objeto do trabalho desenvolvido pelo museu. E, caso considerarmos “narrativa” como um fato da linguagem (o encadeamento de uma série de elementos de forma compreensível), o “contexto” é o conjunto de palavras, frases, textos, imagens e documentos, que precede ou se segue ao fato e que contribui para o seu significado. Alguns especialistas também denominam esse conjunto de circunstâncias – que aqui estão bastante resumidas – de “situação de discurso”.<sup>22</sup>

Já estabelecemos que consideramos as ações desenvolvidas pelos museus atividades científicas voltadas para a preservação da diversidade das contribuições dos elementos que formam as sociedades e seus ecossistemas. Em boa medida, essas atividades implicam em “selecionar eventos de acordo com diretrizes encontradas no presente, como, também, uma prática social, que, como qualquer outra, é condicionada pelo processo histórico em que se insere”.<sup>23</sup> Segundo Santos, essas construções são também constituídas pelo imaginário coletivo, que por sua vez influenciará a construção das narrativas.

É outra forma, bem mais abrangente, de descrever o processo ao qual estamos chamando de “contextualização do conhecimento”.

Esse processo é parte integrante dos sistemas de produção de informações, não é neutro e determina o que – e como – estará presente nos conteúdos encontráveis nessas instituições. A própria informação não pode ser considerada neutra, visto que os diversos registros que constituem os suportes armazenados nas “unidades de informação” (museus, arquivos e bibliotecas) podem ser considerados, em sua organização, formações discursivas, uma vez que sua construção implica no mesmo condicionamento pelo processo histórico.

Seguindo nessa direção, encontraremos o museu proposto por Santos, não apenas uma instituição de produção de informações, mas também um conjunto de concepções, nem todas originárias de nossa época. Mas que participam da construção de identidades e subjetividades contemporâneas.

Como sistemas de informações, a ação dos museus incide sobre a questão do conhecimento tanto com relação à produção quanto à disseminação desse conhecimento. Entretanto, tanto produção quanto contextualização são fortemente influenciados pelas tendências do tempo. Qualquer tema em que pensemos cabe nessa abordagem, pois, como foi dito recentemente, “tudo que é humano tem espaço nos museus”<sup>24</sup> – inclusive, acrescentamos, as inúmeras contradições que caracterizam as sociedades. Os museus as espelham, traduzem e, com frequência, ressoam.

Mas se não é objetivo deste texto discutir qualquer problemática de forma ampla, pretendemos apontar a questão da “contextualização do conhecimento” e indicar como, por intermédio dessa ação, os museus participam de uma grande narrativa, formada por inumeráveis emissões, distribuídas por todos os interstícios do espaço social. Como, por exemplo, o próprio museu.

### **Sugestão - As questões, sem muita segurança**

O sumário do volume IX dos Anais do Museu Histórico Nacional listava um artigo no qual o professor Gerardo A. Carvalho, do então Curso de Museus, propunha-se a criar parâmetros que possibilitassem uma posterior classificação da pequena coleção de instrumentos musicais “primitivos” sob guarda da instituição. A certa altura da introdução do artigo, diz o professor Carvalho:

Cumpre-nos ressaltar, de início, que, empregando a palavra “primitivo” para qualificar tais instrumentos, não o fazemos em relação à sua proveniência, como seria ortodoxo do ponto de vista etnográfico, mas em relação à sua feitura, com um caráter puramente ergológico.<sup>25</sup>

Portanto, como bom cientista, o professor procura não tomar posição, e, pelo menos aparentemente, busca se eximir de qualquer tendenciosidade. Encontra em outros pesquisadores as justificativas para sua própria argumentação e passa rapidamente ao objeto do trabalho: a tal coleção de instrumentos musicais.

Muitos anos mais tarde, e muitos volumes dos “Anais” depois, outro professor do Curso de Museus, o historiador Affonso Celso Villela de Carvalho, “animado” pelos “diversos instrumentos de suplício, contenção e aviltamento para escravos existentes no Museu Histórico Nacional”, dispôs-se a escrever sobre a trajetória dos africanos desde seus lugares de origem até sua chegada e venda no Brasil. Esse outro professor já se mostra mais preocupado em assumir uma posição simpática ao sofrimento dos africanos, chegando a afirmar que:

Os visitantes que ali vão [ao Museu Histórico Nacional], e não raros, além de natural curiosidade, demonstram claramente por meio de palavras, gestos, expressos faciais etc, o horror e o espanto que sentem ao imaginarem ou ouvirem alguma explicação sobre o emprego e uso de tão nefastos objetos.<sup>26</sup>

Em diversas passagens de seu texto, o historiador parece não apenas solidarizar-se, mas até mesmo juntar-se ao “horror” e ao “espanto” que imagina tomarem os freqüentadores das galerias dos museus em que trabalhava.

Estamos diante de uma estrutura informacional que se constitui ao longo do tempo. O trabalho de pesquisa realizado na instituição durante suas primeiras décadas articulava-se no volume 8 dos “Anais”, de 1947, no qual aparecia um texto que constituía um catálogo sistemático sobre “os objetos de escravos” preservados pelo museu. A autora, conservadora Marfa Barboza Vianna, fez um cuidadoso trabalho de descrição dos tais objetos. Assim como o primeiro Carvalho, ela procurou não tecer juízos de valor, abrindo o trabalho com um comentário sobre o “estado da arte” em termos de estudos sobre a escravidão no Brasil, e, em seguida, declarando que

Não desejamos fazer um histórico sobre os africanos no Brasil. Relataremos somente alguns fatos pitorescos sobre os escravos. Por exemplo, o escravo, “pés e mãos do senhor”, trabalhou muitíssimo nas lavouras, na intimidade doméstica, todos conhecem as mucamas e os “negros de dentro”.<sup>27</sup>

Como cientistas (e certamente os conservadores assim se consideravam), importa aos dois Carvalhos e a Barbosa a objetividade das informações: o primeiro Carvalho e Barbosa as levantam, examinando objetos; o segundo constrói uma monografia, apoiando-se em uma base de informações já existentes. Nenhum deles manifesta preconceito em relação ao negro – ao contrário, parecem preocupados em eximir-se de qualquer acusação neste sentido.

Também não é, certamente, a posição assumida pela instituição. É inegável que o “elemento negro” está representado – pelo menos teoricamente – nas exposições. Myrian Sepúlveda Santos observa que, “no Brasil, a defesa de que a nação se constituiu por meio da democracia racial apagou diferenças étnicas e culturais importantes. Não só os brasileiros aceitaram o discurso que eliminava identidades anteriores, como muito pouco esforço se fez para modificar este discurso. Por sua vez a constatação de que as desigualdades raciais não estavam sendo resolvidas com os avanços da modernização traz à tona a evidência de que operam no país práticas racistas, em detrimento do discurso da democracia racial”.<sup>28</sup>

Os conservadores provavelmente discordariam. A “democracia racial”, que tinha em Gilberto Freyre seu pensador maior (e que não era ignorado nas construções da instituição),<sup>29</sup> certamente surgia nas exposições e nas pesquisas. Como indica corretamente o Carvalho, de 1974, os “conservadores” do museu conviviam, desde os anos 30, com uma grande coleção de “instrumentos de suplício”, mas também operavam coleções e bases de dados que remetiam ao negro na condição de escravo, representado principalmente em material iconográfico. Essas coleções montavam a algumas dezenas de itens, e o catálogo de Vianna, embora não seja preciso em números, relacionava as classes de documentos recolhidos pela instituição, inclusive documentos de arquivo. Entretanto, as exposições, assim como os artigos publicados na revista institucional, pouco chegavam a esclarecer sobre a trajetória histórica, social ou cultural desses agentes no Brasil. Se alguém menos “horrorizado” que o professor Affonso observasse as coleções ligadas aos negros existentes no Museu Histórico Nacional, talvez levasse realmente um susto: os negros, de fato, nunca estiveram presentes nas galerias do grande museu de história brasileiro.

Como estariam, se nenhuma questão para além do “sofrimento” era levantada? Não se pode sequer dizer que as informações estivessem incorretas ou incompletas: não se negava que o negro tivesse cumprido um papel na formação da sociedade brasileira em que viviam os conservadores. Por sinal, sejamos justos: o catálogo sistemático de Vianna abre-se com uma declaração de princípios inequívoca: “O papel relevante do negro na formação da sociedade brasileira tem sido estudado em seus vários aspectos há várias décadas”.<sup>30</sup> Uma boa pergunta, então, é: se não é o africano o agente representado nas galerias do Museu

Histórico Nacional, então quem está lá? As “gargalheiras”, os “viramundos”, os “troncos” e os artefatos reunidos desde a formação do núcleo original do acervo certamente cumprem, nas coleções, alguma função. Qual seria esta?

Pelo que se pode observar hoje em dia, os conservadores que montaram os acervos dos museus históricos brasileiros sempre se esforçaram por incorporar aos ajuntamentos de alguns artefatos que remetessem à existência dos escravos. Outro atributo da “democracia racial”? Certamente. Mas a “democracia racial” pode ser ambígua, como ambíguos, via de regra, são todos os discursos. Essa imprecisão é constatada por Santos, em seu artigo que fala do apagamento das diferenças culturais e das “práticas racistas”, que sempre estiveram presentes nos museus brasileiros.<sup>31</sup> Claro que não só nos museus brasileiros. Na Europa dos oitocentos, a raiz de um pensamento racista baseado numa abordagem unilinear evolutiva colocou os brancos acima dos povos de extra-europeus. Esse pensamento, surgido na esteira da expansão colonial do século XIX, teve os museus dentre as principais bases de conhecimento e divulgação. Esse movimento, que acompanhou o expansionismo europeu por todo o século XIX, refletiu-se fortemente no pensamento científico brasileiro, embora tardiamente “... a década de 70 é entendida como um marco para a história das idéias no Brasil, uma vez que representa o momento de entrada de todo um ideário positivo-evolucionista em que os modelos raciais de análise cumprem um papel fundamental”.<sup>32</sup> As exposições e o trabalho dos conservadores corroboram o raciocínio acima. O primeiro Carvalho, o dos “instrumentos musicais primitivos”, afirma que “do ponto de vista etnográfico” seria “ortodoxo” adotar, para a “proveniência”, ou seja, para o lugar ou grupo de onde vieram os objetos que estuda, a classificação “primitivo”. Mas o conservador pode se isentar da defesa de uma eventual acusação de preconceito: os objetos são documentos positivos e é na informação contida neles que está realmente interessado. As informações se encarregarão de determinar a classificação “científica” dos objetos.

Outro fato notável é que as “teorias raciais”, em torno da época em que o texto foi publicado (1948), já tinham sido colocadas sob crítica. Lilia Schwarcz, embora discorde dos resultados, relaciona uma série de autores que assim procederam: Nelson Werneck Sodré (1938), Dante Moreira Leite (1954) e João Cruz Costa (1956) são resenhados como críticos dessas teorias.<sup>33</sup> No entanto, a posição assumida pelo museu, em sua revista ins-

titucional e em suas ações, era ainda bastante conservadora. Os “Anais do Museu Histórico Nacional” começaram a ser publicados em 1940. Sua época de maior vitalidade, que se estende pelos primeiros dez volumes, apresenta artigos escritos pelos conservadores, nos quais os acervos e temas abarcados pelo museu são exaustivamente explorados. Nos termos usados hoje em dia, esses profissionais estavam criando documentação museológica. O museu criado por Barroso, em 1922, pretendia, antes de tudo, ser uma instituição de ciência “positiva”.<sup>34</sup> Isto implica no estudo exaustivo dos artefatos recolhidos para preservação, de modo que não haja dúvidas quanto à sua autenticidade. O rigor assumido pelos conservadores cria informações que, em princípio, não deixam espaço para a ambigüidade, pois estão baseadas em documentos que emulam a realidade, ou como diz Myrian Santos, “procuravam dar à história um caráter de cientificidade”.<sup>35</sup>

A “visão científica” que o grande museu de história brasileiro procurava adotar fazia com que o problema da miscigenação fosse abordado indiretamente. Conforme as teorias raciais, a mistura racial descontrolada seria um fator que inviabilizaria o avanço da civilização no país, por impedir a construção da nação. Por outro lado, no museu, uma via intermediária parecia ser viável. Como notou a antropóloga Regina de Abreu, “...também no Brasil, essas teorias fomentavam algumas vertentes do pensamento conservador, que apregoava a viabilidade da moderna e civilizada nação brasileira, desde que capitaneada por uma elite coesa e um exército forte”.<sup>36</sup> Essa proposta de Abreu baseia-se no exame da copiosa produção de Gustavo Barroso, fundador e diretor da instituição por quase 40 anos.

Barroso já havia proposto uma separação rigorosa entre “museu de história” e algo que ele denominou “museu ergológico”. Baseado em seus conhecimentos de folclore, o diretor do MHN estabeleceu, em 1942, que

Entende-se por “ergologia” a parte da vida popular que envolve valores úteis ou artes de utilidade: cozinha, ofícios manuais, profissões rústicas etc. Assim encontramos nesse capítulo folclórico brasileiro uma riqueza formidável desde os alimentos [...] até as obras dos fazedores de balaios, dos oleiros, dos santeiros, dos carapinas, dos construtores de casas de farinha, de engenhocas [...].<sup>37</sup>

O então diretor do museu histórico Nacional propõe, ao longo da monografia, um esboço de sistema de classificação de artefatos, o que era

de se esperar, visto ser ele um profissional de museus. Mas, para além desse sistema, subjaz uma proposta que em tudo está de acordo com a sugestão de Lilia Schwarcz, no texto ao qual temos nos referido. Diz Schwarcz que “o tema racial, apesar de suas implicações negativas, se transforma em um novo argumento de sucesso para o estabelecimento de diferenças sociais. [...] De um lado, esses modelos pareciam justificar cientificamente organizações e hierarquias tradicionais que, pela primeira vez – com o final da escravidão – começavam a ser publicamente colocadas em questão. De outro lado, porém, devido à sua interpretação pessimista da mestiçagem, tais teorias acabavam por inviabilizar um projeto nacional que mal começara a se montar”.<sup>38</sup> Pois Barroso cria exatamente um “modelo científico” que oferece um meio-termo entre o pessimismo das teorias raciais e a necessidade de explicar uma sociedade rigidamente hierarquizada.

Tal proposta se constrói na articulação entre o trabalho científico do museu de história e a proposição, igualmente científica, do “museu ergológico”. “Barroso não chegava a negar a importância da ‘demopsicologia’ [outro nome para “folclore”] – apenas não acha que a história seja foro para tais estudos. As práticas identificadas e catalogadas pelo museu ergológico funcionariam como uma espécie de ‘alma da nacionalidade’, porque o intelecto estava situado em outro lugar – nas classes superiores, e, por conseguinte, no Estado que elas dominavam”.<sup>39</sup>

Essa proposta foi exaustivamente discutida e experimentada no grande laboratório em que se constituía o museu. Vejamos, por exemplo, o doutor Joaquim Menezes de Oliva, conservador do Museu Histórico Nacional e igualmente professor do Curso de Museus. Em 1940 ele apresentou, no primeiro volume dos “Anais”, um artigo em que busca encontrar uma classificação para “balangandãs”. De certa maneira, o texto desse conservador traduz perfeitamente o método de trabalho seguido pela primeira geração de profissionais do Museu Histórico Nacional. Diante da necessidade de conseguir maiores informações sobre um tema que aparecia com certa frequência em suas aulas no Curso de Museus, Oliva resolveu lançar-se a um estudo sistemático desses objetos, cujo resultado publicou. O texto era dividido em duas partes: numa primeira, o professor apresentava uma contextualização histórica da categoria de objetos denominada, segundo ele “balangandãs”, “barangandãs” ou “berenguendéns”. Em seguida, procurava situar o objeto

na categoria das “artes aplicadas” ou “artes menores” – o que não é estranho, visto que a falta de assinatura fazia com que qualquer jóia caísse nessa classificação. Trata-se de um dos tópicos das tais “artes de utilidade” que apareceriam especificadas, cerca de um ano depois, no artigo de Barroso. Diz Oliva:

Intentei, com esforço sincero, estudar a evolução artística do Brasil, desde a arte pré-cabralina às artes aplicadas. Valeram-me de muito [...] as lições professadas por Araujo Viana, no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, há quase 30 anos, e nas quais, falando de um modo geral sobre as artes plásticas brasileiras, era ele dos primeiros a chamar a atenção dos estudiosos para as artes menores ou artes aplicadas, que mais sobressaíam, entre nós, pela originalidade.<sup>40</sup>

Pode-se observar aquilo que, páginas atrás, Sherman e Roggoff chamaram de “um sistema de classificação” de objetos. Era a forma através da qual o conservador, que certamente se assumia como cientista, impunha ordem e significado sobre os objetos desorganizados. Curiosamente, o Museu Histórico Nacional não possuía uma grande coleção desses itens – de fato, apenas um exemplar. Mas não importa: na esteira de seu chefe, Oliva procura situar os objetos contra o pano de fundo das práticas da formação social brasileira. O que faz todo sentido, pois, de acordo com Myrian Santos, “[a] proposta de Barroso era a de que o MHN custodiasse as lembranças dos atos mais notáveis, atos esses que se corporificavam nas campanhas militares. Sua perspectiva histórica [...] voltava-se para resgatar do passado o que acontecera de importante, o que o distinguia. A ênfase no folclore, ou no museu ergológico insere-se nessa recuperação do pequeno que constitui o ‘grande Brasil’, em que cada detalhe é parte de um todo maior”.<sup>41</sup> A recuperação depende de uma operação que Oliva, o primeiro Carvalho, a conservadora Vianna e tantos outros que lhes foram contemporâneos faziam, por vezes, com admirável maestria: abordar objetos ainda não classificados e buscar extrair deles as informações que permitiriam compor um quadro não apenas da sociedade imperial, onde as elites estavam empenhadas na construção da nação, de modo harmonioso, mas do lugar que as classes populares e seus saberes podiam ocupar nesse processo. Usando uma linguagem mais atual, transmutavam os artefatos em documentos. Conforme diz Oliva, a certa altura de sua monografia:

Ali estava a documentação veraz do fastígio da riqueza de outras eras, quando o ouro, após ter invadido as camadas da elite, transbordava para as negras e mulatas, alforriadas ou não, muitas das quais, compartilhando ou não o leito do senhor branco, viviam regaladamente, vida de granfinas! Era tudo do bom e do melhor. Maciço e valioso, bonito e sólido.<sup>42</sup>

Essa questão está imbricada no projeto de museu visado pelo fundador da instituição, Gustavo Barroso. Novamente, a análise de Myrian dos Santos, por ser precisa, pode ser uma boa introdução ao assunto: “Se o museu de Barroso não foi o espelho do Brasil dinâmico que se buscava em 1922, poderíamos tentar situá-lo em uma linha nacionalista típica dos museus europeus da década de 20. A história política dos grandes heróis e das gloriosas batalhas tem seus laços com uma atitude ‘romântica’ em relação à nação. Vemos que os fatos e personagens valorizados por Barroso desde 1911 eram aqueles ligados à história militar do país. [...] Mas a coleção do MHN, ainda que inicialmente recebesse uma contribuição significativa de estabelecimentos militares, cresce e se solidifica, incluindo, junto a armas e estandartes, objetos diversos, como mobílias, cerâmicas, pratarias, pinturas, objetos de arte sacra, moedas e medalhas. Não se trata de um museu estritamente ‘militar’”.<sup>43</sup> Não mesmo: é uma instituição voltada para ensinar sobre um projeto que, começava-se a dizer então, tinha dado resultados duvidosos. Mas, caso examinado através dos documentos que tinham legado, mostrava-se uma sociedade onde tudo era “maciço e valioso, bonito e sólido”.

Temos, entretanto, de admitir que a pedagogia praticada no museu de história nacional do Brasil, entre os anos de 1930 a 1940, era diversa daquela praticada nos museus europeus e norte-americanos, entre a última década do século XIX e as iniciais do século XX. Não poderia se tratar de uma instituição na qual a classe trabalhadora pudesse aprender a se comportar num novo tipo de espaço público – aquele regulado pelas regras do individualismo burguês. As classes trabalhadoras brasileiras eram, de longe, menos numerosas do que suas equivalentes do mundo capitalista; as preocupações do governo com sua “regulagem” eram diversas das dos governos europeus: para tanto, a polícia era bastante. Por outro lado, é possível pensar que certos espaços fossem mobilizados com funções pedagógicas, mas voltados a disciplinar a própria classe dominante e seus clientes imediatos. As instituições museais brasileiras – muito menores e mais modestas do que seus equivalentes do

hemisfério norte – também cumpriam uma função de diferenciar a elite das classes populares, como propõe Tony Bennett,<sup>44</sup> mas têm também a função de justificar o lugar ocupado pela classe dominante na hierarquia social.

Assim, faz sentido a preocupação do segundo Carvalho em apontar o “horror” demonstrado pelos visitantes com o “sofrimento” dos negros. O professor Affonso Celso já contava com um sistema que lhe possibilitava recuperar informações e mobilizar os objetos como documentos, de modo a montar pequenas teses. E a “tese” que surge de seu texto é que a escravidão no Brasil – e nas regiões de colonização portuguesa – era “...muito menos dura, muito menos intolerável que a de outros infelizes que arrastam a mais triste das sinas sob o jugo de outras nações”.<sup>45</sup> Este trecho foi recolhido pelo professor Affonso no livro do viajante inglês Henry Koster, mas algumas páginas são gastas em reunir outras informações que suportassem sua tese. Affonso Celso chega, mais de duas décadas depois dos trabalhos de análise científica do outro Carvalho, de Oliva e de Vianna, a poder praticar a “contextualização do conhecimento”: os dados sistematizados a partir dos artefatos e as informações estabelecidas em documentos museológicos permitem uma abordagem mais ampla da qual surgirá a explicação de alguns dos aspectos que compõem a grande síntese da formação social brasileira que é o museu de história nacional. Síntese na qual o lugar do negro está garantido, como tinha dito a conservadora Vianna, no fechamento de seu texto

A influência dos escravos africanos na formação da nossa sociedade é de primordial importância, em seus vários aspectos. E um estudo mais aprofundado de nossas coleções poderá ajudar aos estudiosos que se interessem por esse ramo de nossa formação.<sup>46</sup>

No museu, o conhecimento científico não poderá ser totalmente “positivo” – embora os conservadores assim o desejassem. Laboratório de características especiais, o museu interpreta a realidade pela via do exame de fragmentos, por intermédio de métodos e ferramentas especiais. O conhecimento lá produzido não visa apenas fazer prevalecer a razão, o que só aconteceria se os receptores fossem apenas outros cientistas. Nos museus de história, então, tem como alvo um público que deve, por essa via, “aprender” algo sobre a sociedade em que vive. Afinal, a consolidação de “novas tecnologias culturais” (interessante conceito criado por Tony Bennett) não apenas implicava em permanente envolvimento da assistência (o público),

mas também – e por esse motivo, em função do desenvolvimento dos efeitos buscados – um novo tipo de economia de poder cultural.<sup>47</sup> Isso significava uma relação de constante aperfeiçoamento não apenas das exposições em si mesmas, mas da “situação de discurso” de que o museu é parte – e que largamente o extrapola.

Esse aperfeiçoamento constante e jamais completado pode explicar porque, ao fim do texto, o professor Affonso relaciona de modo bastante cuidadoso uma série de “instrumentos de contenção e suplício” existentes nas coleções do museu. Aparentemente baseado no catálogo de Vianna, ou talvez em outras fontes, parece ter por objetivo dar ao leitor (presumindo-se que este jamais tenha visitado as galerias do Museu Histórico Nacional) uma idéia de como se materializava o “sofrimento” dos negros durante o cativeiro. Segundo um conceito bastante interessante, apresentado recentemente pela pesquisadora norte-americana Alison Landsberg, através de Ulpiano Meneses, existe um tipo de memória, chamada “prostética” (*prosthetic memory*, em inglês),<sup>48</sup> que é capaz de afetar as pessoas tanto intelectualmente quanto emocionalmente e interferir em seus modos de pensar e agir no mundo. Landsberg, bem como Meneses, estão envolvidos em outro debate, mas uma observação do último é esclarecedora, caso a consigamos ler no contexto desta monografia: “[...] não é prudente satisfazer-se como julgamentos radicais e maniqueístas ou supor propriedades intrínsecas boas ou más, das novas tecnologias da informação. Assim, ainda está mal encaminhado o debate sobre o caráter democratizante dessas tecnologias ou, no avesso indutor de despolitização e individualismo”.<sup>49</sup> Estamos observando, de certa forma, um tipo de tecnologia, daquelas que Bennett chamou “novas tecnologias culturais”. Não seria justo afirmar que os conservadores atuam na direção de “despolitizar”, mas também não seria correto afirmar o contrário. Certamente o professor Affonso Celso pretendia chamar atenção para os horrores da escravidão, e possivelmente o modo como as exposições eram montadas, e que sua monografia foi estruturada, visasse interferir no comportamento de visitantes e leitores e, no processo, mostrar o fato de como evoluímos desde então.

Mas, possivelmente também visava outro objetivo, este mais sutil – digamos. O Museu Histórico Nacional ainda guarda, claro, os tais “instrumentos” que tanto impressionaram o antigo professor do então Curso de

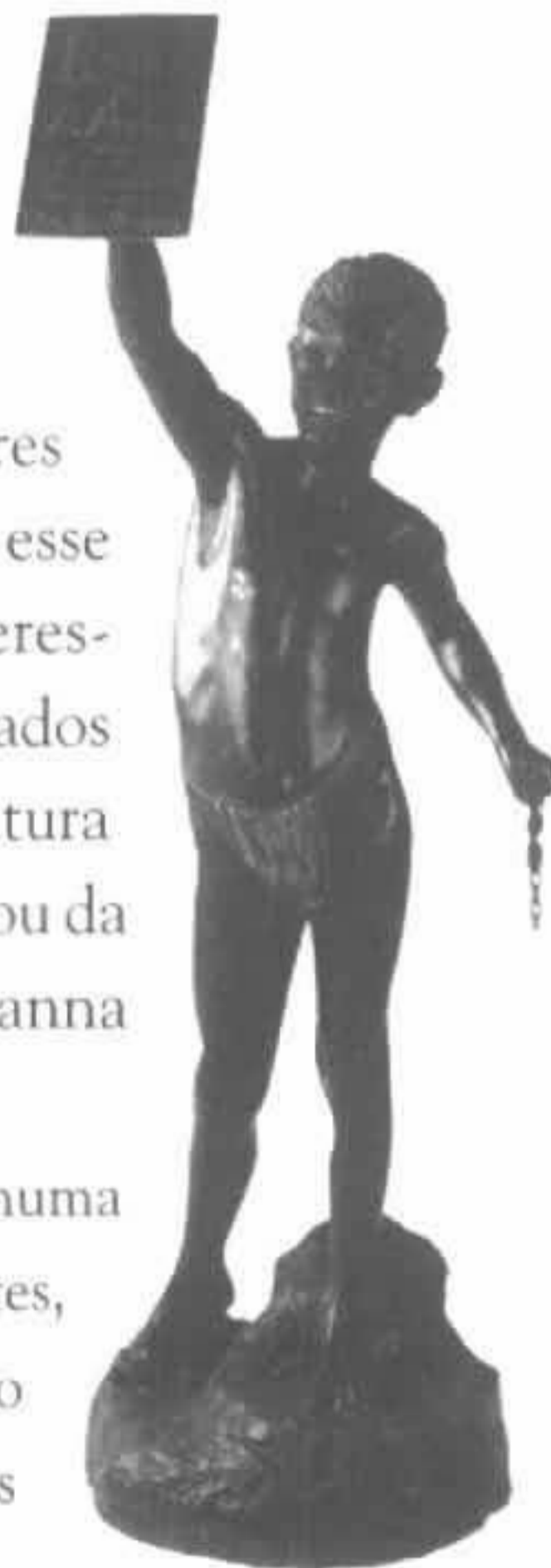
Museus. Guarda também alguns outros itens que, embora relacionados aos escravos, não despertariam horror em quantos os vissem. Um deles parece especialmente apreciado pelos conservadores: trata-se de um dos “instrumentos musicais primitivos” estudados pelo primeiro Carvalho. Segundo a conservadora Marfa Vianna, em seu catálogo analítico

Sua classificação é caxambu. O caxambu é uma dança folclórica do interior de Minas. Este atabaque, muito bem conservado, tem no alto da caixa a seguinte frase: “VIVA O BRASIL E TODO O SEU VALOR E VIVA O NOSSO IMPERADOR”. Esta dança, o caxambu, era ritmada por este tambor, ou atabaque, que tem o mesmo nome. Podemos dizer que o caxambu foi o antepassado da macumba atual.<sup>50</sup>

O atabaque citado pela conservadora foi incorporado às coleções do Museu Histórico Nacional por iniciativa do próprio Gustavo Barroso, que o encontrou em Ouro Preto, no final de 1920. Usado provavelmente em comemorações de sociedades de negros libertos, faz uma homenagem explícita ao imperador Pedro II, detalhe que deve ter chamado a atenção de Barroso. O outro objeto é uma estátua que representa uma criança negra agitando uma placa onde se lê “Honra a d. Pedro II pela emancipação de 28 de setembro de 1871 no ministério do V[iscon]de do Rio Branco”. Denominado “Alegoria à Lei do Ventre Livre” não é, de fato, um objeto “de escravos”, mas uma homenagem mandada executar por membros do movimento abolicionista, logo após a promulgação da lei.

Dessa confusão a instituição ou seus pesquisadores não podem ser acusados, já que em nenhum catálogo esse objeto é classificado como “de escravos”. Mas é interessante observar como, dentre os documentos relacionados ao negro, poucos são realmente originários de uma cultura material de fato proveniente das sociedades africanas ou da população afro-brasileira. De fato, a conservadora Vianna observa esse problema:

Nos tempos atuais é muito difícil reunir-se, numa coleção de museu objetos de escravos. Dentre estes, os instrumentos de tortura. Existem alguns no Museu da Inconfidência, Ouro Preto [...] Nossas



coleções contêm instrumentos de tortura, forninhos de cachimbo, de cerâmica, pertencentes aos escravos das minerações de Ouro Preto e Mariana, Minas, um atabaque (tambor africano), uma mamadeira, um orixá e outros objetos a nosso ver únicos e de valor incalculável.<sup>51</sup>

E prossegue a pesquisadora indicando, como origem dessa situação, uma “onda de sentimentalismo e indignação que abalou o país na campanha abolicionista”, que teria culminado com a determinação, feita por Rui Barbosa, em 1890, de que os documentos relativos ao tráfico e comércio de escravos fossem recolhidos, remetidos à capital e então destruídos.<sup>52</sup> Observação correta, mas o fato é que a conservadora comete pelo menos um equívoco sério: instrumentos de tortura não são “de escravos”. Não fazem parte de uma cultura material que esclareça qualquer coisa sobre a sociedade ou a cultura dos africanos. Não seria este o caso dos “forninhos”, do “atabaque”, da “mamadeira” e do “orixá”, que poderiam esclarecer algo sobre a vida dos cativos. Mas é como diz Myrian Santos: “Quando visitamos o Museu Nacional de Belas Artes ou a Biblioteca Nacional, não encontramos nenhum tratamento separado que permita uma análise da produção artística de negros. Ao se confrontar com obras de arte ou obras literárias, o visitante não tem nenhuma indicação racial relativa à autoria.[...] Praticamente não encontramos alternativas a este modelo institucional. Acervos volta voltados para o fortalecimento de uma identidade racial não obtêm apoio de instituições públicas”.<sup>53</sup> Não seria diferente, no museu de história, principalmente se falamos de bancos de informações que começaram a ser formados em 1924.

O ponto central parece ser o fato de que os bancos de informações se, como pudemos observar, não têm conteúdos propriamente falhos, para os cientistas do museu a informação irá ter um valor, que é o de possibilitar a construção de pequenas teses para expressar a posição institucional. E essa posição coloca o museu no quadro de uma nova forma de exercício de poder que, no caso do Brasil, começava a ser praticada a partir da proclamação da república. Conforme esclarece Bennett, ao longo do século XIX “o espaço de representação do museu se reorganizou através da utilização de princípios de exposição historicizada nos quais, na figura do ‘homem’ que era mostrada, produzia-se uma forma democrática de representatividade pública, se bem que organizada a partir de sua própria hierarquia e exclusões”.<sup>54</sup> Voltamos

à questão inicial dessa reflexão – pouparemos o leitor de ter de ir buscá-la muitas páginas atrás: “se não é o africano o agente representado nas galerias do Museu Histórico Nacional, então quem está lá? As ‘gargalheiras’, os ‘viramundos’, os ‘troncos’ e artefatos reunidos desde a formação do núcleo original do acervo certamente cumprem, nas coleções, alguma função. Qual seria esta?”.

A resposta está em outra pergunta: se, caso acreditemos em Bennett, os museus públicos buscam construir uma figura de “homem” adequada ao regime burguês, mas baseada em uma lógica de hierarquia e exclusões, qual o “homem” representado nas exposições do Museu Histórico Nacional, ao longo dos 40 anos que medeiam entre os dois Carvalhos?

Não é certamente o negro, que se encontra na extremidade da posição ocupada pelos excluídos. Por sinal, esses todos, negros ou não, já teriam um lugar, descoberto para eles pelo próprio fundador do Museu Histórico Nacional: o “museu ergológico”. “O fato é que os museus de história refletiam, ainda que de forma não muito explícita, uma linha conceitual que separava rigidamente as ‘coisas da história’ das ‘coisas do folclore’. Tal separação definiu [...] a ‘ergologia’ [...]. Os itens ligados à vida popular, ao ‘trabalho’ ou às ‘profissões rústicas’ não seriam alvo de interesse nos museus de história, pois estas instituições estariam atarefadas recolhendo objetos ligados aos fatos e às figuras relevantes – ou seja, ao Estado e ao controle deste, o que se costuma chamar política”.<sup>55</sup> Mas nós poderíamos afirmar que os objetos “rústicos” foram recolhidos, o que indicaria nos conservadores notável falta de preconceito: instrumentos musicais, forninhos de cachimbo e até uma singela mamadeira. Os “instrumentos de contenção e suplício”, por sua vez, fazem certo sentido, caso considerados como documentos que indicam a relação entre escravos



e seus senhores. Indicam a posição dos africanos numa hierarquia social regulada pela violência.

Mas também podem indicar outra ordem de fatos, que deveriam ser apontados tanto para visitantes das galerias quanto para leitores dos “Anais”: a escravidão foi uma chaga na história brasileira, mas um mal necessário. Assim que possível, a elite brasileira, liderando o processo de civilizar a nação, acabou com essa prática, eliminando o uso de “tão nefastos objetos” (no dizer do professor Affonso).

E nada mais se diz sobre o lugar dos africanos na sociedade brasileira, visto que, junto com o resto das classes populares, eles teriam lugar no “museu ergológico” – tarefa que Barroso prefere deixar para outro cumprir.

Que riquíssimo museu se poderia organizar com a ergologia brasileira, abarcando os valores de utilidade do nosso povo de norte a sul, englobando as nossas artes populares e permitindo sobre elas estudos e publicações como os – exemplo magnífico - que têm sido executados sob inspiração do governo mexicano.<sup>56</sup>

“Poderia ser organizado...”, diz Barroso. Entretanto, o museu de história deve manter os cativos no lugar de cativos, e organizar bancos de informações e sistemas de recuperação (inclusive as exposições) de modo a esclarecer as “classes superiores da sociedade” sobre a origem e estrutura da hierarquia que nela se observa. Poucos anos atrás, um teórico brasileiro estabeleceu que “[o] Estado, integrante do todo social – embora parte diferenciada do mesmo – adquire, no discurso museológico, o estatuto de uma totalidade determinante para o desenvolvimento da nação e resolução de seus conflitos. As atividades de informação museológica transformam-se, assim, em instrumento auxiliar da consolidação dos processos de encaminhamento de amplos setores sociais para a periferia da história e da memória”.<sup>57</sup> A questão está bem colocada, se levarmos em consideração as proposições de Tony Bennett, às quais temos recorrido: os museus são espaços nos quais as classes sociais têm um palco no qual podem exercer seus respectivos papéis, e as respectivas memórias podem ser mobilizadas exatamente com essa função. Ou, no dizer do teórico brasileiro, “[a] memória encontra no museu um espaço institucionalizado e privilegiado para sua gestão e difusão. Entretanto, os processos que envolvem a relação memória e instituição museal, prioritariamente no que tange ao conteúdo e à representação dessa memória, sofrem profundas influências

das conjunturas sócio-históricas e político-econômicas no interior das quais estão sendo interpretadas e comunicadas. De maneira geral, a memória social gerida e difundida pelos museus históricos públicos brasileiros ancora-se em uma unicidade interpretativa a qual elide a diversidade, o conflito e as lutas travadas em torno do estatuto da verdade que caracteriza as relações sociais no interior dos grupos e sociedades”.<sup>58</sup> O que vale dizer que a memória, nos museus representada através “[da] complexidade e [da] riqueza das informações de que são portadores os objetos criados pelos homens, [e que] requerem dos museus o desenvolvimento de sistemas de documentação igualmente complexos”,<sup>59</sup> está sendo administrada de forma defeituosa, visto mobilizada por uma questão política. É esta não apenas a questão central, mas também o problema a ser abordado: aspectos técnicos não podem ser considerados como tal. O problema da construção da informação e dos sistemas de recuperação nos museus acaba sendo uma questão que pode ser formulada por técnicos, mas tem de ser respondida por historiadores, cientistas políticos, cientistas da informação e ativistas. Enfim, por toda a sociedade que demanda e mantém essas instituições.

### **Conclusão – Possibilidades, sem grandes expectativas**

A comemoração do centenário da Abolição da Escavidão, ou da “Lei Áurea”, se deu em 1988, ou seja, duas décadas atrás. Na época, o fim do cativeiro foi tema de diversos eventos, acadêmicos ou não. No mesmo ano, o Museu Histórico Nacional tinha dado por completo o então chamado “processo de revitalização”.<sup>60</sup> Depois de mais de dois anos fechada, a instituição reabriu sua exposição de longa duração, começando por uma parte que falava de economia: o Módulo II, “Colonização e Dependência”.

Essa exposição tinha, dentre outras novidades, duas vitrines dedicadas aos escravos africanos. Em ambas eram feitas tentativas interessantes de contextualizar o tema. À primeira vista, não muito bem sucedidas: o “sofrimento” parecia ter ganhado cara nova. Mas, pelo menos, os africanos eram individualizados, pela exposição de uma série de fotografias tiradas no Rio de Janeiro, em 1881, e de uma silhueta humana, de traços negróides, em tamanho natural, que recebeu uma “gargalheira” e um par de algemas. Na vitrine ao lado, uma grande maquete animada, de autoria de um “artista popular”, Antônio de Oliveira, tentava representar um engenho de açúcar

do século XIX – completo, com feitor agitando o chicote, escravos presos no “tronco” e um senhor, majestoso, montado em um cavalo.

Por pouco que pareça, o fato de que os negros tenham recuperado a face, mostrada nas fotografias (de fato, dramáticas)<sup>61</sup> e a tentativa de análise “anatômica” (ou seja, científica) dos “instrumentos de contenção e suplício” e sua descaracterização como “de negros”, e a tentativa de articulá-los ao contexto do trabalho durante o período colonial/Brasil Império constituiu novidade significativa. Segundo o grande catálogo do museu, publicado pouco mais de um ano depois, “[chama] de imediato a atenção do visitante a vitrine dos escravos, na qual, através de instrumentos de tortura e documentação fotográfica, se procura mostrar o negro escravo enquanto força de trabalho”.<sup>62</sup> Diversos objetos colocados nos catálogos anteriores, na mesma classificação, foram contextualizados numa tentativa de articulação com a sociedade colonial e do Império do Brasil. É, por exemplo, o caso do “caxambu”, retirado da categoria de “instrumento primitivo” e colocado como parte de uma festa religiosa popular ainda hoje existente. “[...] um caxambu (atabaque de origem africana), uma coroa e um cetro da festa do Divino, da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, lanternas de prata, um oratório (maquineta) [...] são algumas das peças que nos convidam a refletir sobre a ‘Corrida do Ouro’”.<sup>63</sup>

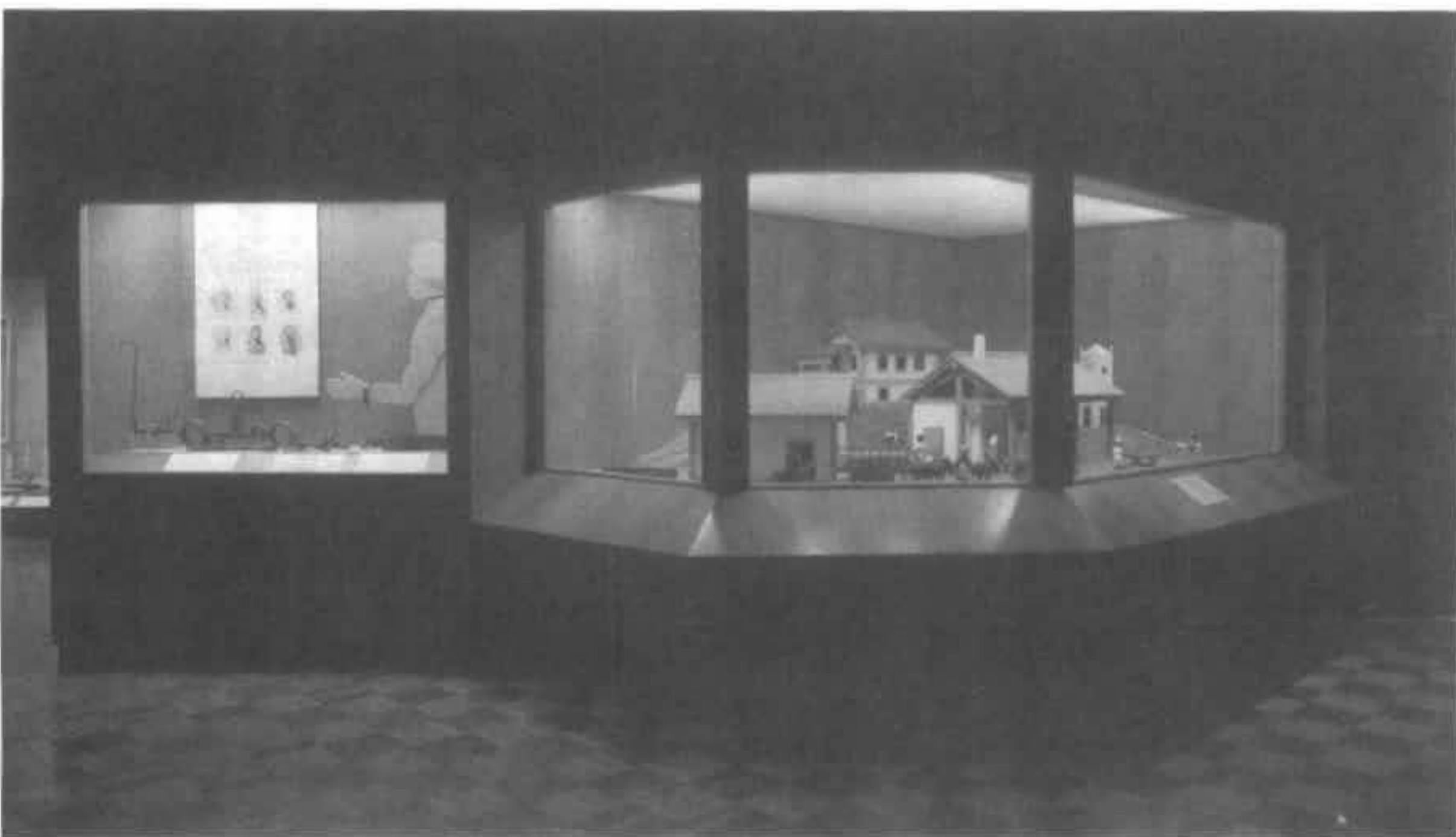
No mesmo 1988, já dentro das comemorações articuladas pelo museu, o Departamento de Acervos realizou um trabalho de longe mais significativo: o lançamento do “Catálogo da documentação referente ao negro no Brasil”.<sup>64</sup> Este constituiu a expressão de uma ampla revisão das bases de informações da então chamada “Divisão de Arquivo Histórico”, que resultou numa reunião de centenas de documentos textuais e iconográficos que abordassem, ainda que lateralmente, a questão da escravidão. O resultado englobou documentos que não seriam pensados, anteriormente, como referentes ao negro, e que chegavam a retirá-lo do contexto do trabalho escravo e do “sofrimento”. Por exemplo, uma vasta documentação iconográfica apresentava originais de arte, impressões e fotografias nas quais apareciam negros “sentados na rua”, “parados em frente ao prédio”, “voltando de uma pescaria”, numa “cena de festa” e “conduzido pelo Capitão do Mato, também negro”.

Para além, pela primeira vez buscou-se encontrar, no acervo do museu, documentos que mostrassem o negro no ambiente pós-abolição. O resultado,

embora represente apenas pequena parcela do conteúdo do catálogo – 15 documentos, sendo 14 iconográficos e um textual – permite uma breve visão das relações dos negros com a sociedade republicana.

A mudança de postura da instituição é notável, embora não se tenha notícias de que tenha passado disso. Também deve-se frisar que o resultado reflete certas deficiências com as quais a instituição ainda se debate: a falta de pesquisa sistemática sobre seu acervo e a falta de políticas de aquisição, problemas que foram abordados, com resultados diversos, ao longo dos anos seguintes.<sup>65</sup> De toda maneira, a questão técnica foi abordada de modo a possibilitar à instituição cumprir sua função, e que essa não seja aquela descoberta, em 1895 por George Brown Goode, de “regular o campo do comportamento social”, mas uma outra de reunir, sistematizar e interpretar documentos, de modo que toda a sociedade possa ser entendida. Principalmente reunir e sistematizar porque a interpretação é uma fala, e falas também podem ser interpretadas.

Mas o sistema documental não fala. Pelo contrário, pode ser pensado como um tipo de “boneco de ventríloquo”, porque “[o] que faz um objeto documento não é, pois, uma carga latente, definida, de informação, [...] pronta para ser extraída [...]. O documento não tem em si sua própria identidade, provisoriamente indisponível, até que o ósculo metodológico do historiador resgate a Bela Adormecida de seu sono programático. É, pois, a questão do conhecimento que cria o sistema documental. O historiador



não faz o documento falar: é o historiador que fala [...]. Toda operação com documentos, portanto, é de natureza retórica. Não há por que o documento material deva escapar dessa trilha”.<sup>66</sup> Iniciativas como a do Museu Histórico Nacional, vinte anos atrás, abrem possibilidades interessantes de que, rearticulado, o “boneco de ventríloquo” que é o sistema documental fique à disposição de tantos ventríloquos quanto queiram, através dele, falar.

A questão é descobrir quem quer falar o quê, por essa via. Myrian Santos observa que “[embora] seja hoje crescenté a percepção de que populações identificadas como negras, de cor ou afro-descendentes têm sido, e ainda são, discriminadas na sociedade brasileira, ainda há muito pouco consenso sobre causas, diagnósticos e soluções de desigualdades raciais”.<sup>67</sup> Nesse artigo, Santos, embora considere que o surgimento de museus afro-brasileiros, em Salvador e São Paulo, no final da década de 90 do século passado e no início deste século, indica mudança no panorama das relações inter-raciais no Brasil, a questão ainda não foi bem colocada, no que tange à abordagem feita pelas instituições museais, o que vale dizer que ou os acervos dos museus não reúnem objetos suficientes nessa direção ou não mereceram ainda análises aprofundadas.

E, se os acervos existentes ainda não foram suficientemente repensados e analisados, por que criar novos museus? E, principalmente, “museus de negros”? Suspeitamos que essas iniciativas possam vir a repetir, como farsa, a “tragédia memorial” dos anos 1940. Quando, no grande museu de história brasileiro, os negros perderam identidade, história e até a própria cara, reduzidos ao “sofrimento” redimido pelas elites. No que tange a esse campo minado, o passado parece ser a fonte das atitudes mentais e sociais dos agentes do presente. E a melhor atitude talvez não seja criar museus “de negros”, mas recolocar esses agentes nos que existem – que são, ou pelo menos deveriam ser – museus de brasileiros.

## Notas

1. George Brown Goode (1895), apud BENNETT, Tony. *The birth of the museum: History, politics, theory*. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1995. p. 20
2. BENNETT, Tony. *The birth of the museum... op. cit.*, p. 20.
3. George Brown Goode, apud BENNETT, Tony. *The birth of the museum... op. cit.*, p. 24.
4. Thomas Greenwood (1888), apud BENNETT, Tony. *op. cit.*, p. 18.

5. São essas algumas das instituições citadas por Bennett como inter-relacionadas na prática de “mostrar e contar: isto é, de expor artefatos e/ou pessoas de modo a, calculadamente, corporificar e comunicar significados e valores culturais específicos [...] e planejar formas de regular a conduta de seus visitantes, de modo ao mesmo tempo não-obstruinte e auto-perpetuador.” (*op. cit.*, p. 18)
6. SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *A escrita do passado em museus históricos*. Rio de Janeiro: Garamond, MinC, IPHAN, DEMU. p. 17.
7. Joshua Taylor (diretor da Coleção Nacional de Belas-Artes de Smithsonian Institution, ao longo dos anos 1960-70) apud ZOLBERG, Vera L. Art museum, the public and the cultural literacy. In: SHERMAN Daniel J., ROGOFF, Iria (eds.). *Museum culture: Histories, discourses, spectacles*. Minneapolis: The Univ. of Minnesota Press, 1994. p. 49.
8. LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In ROMANO, Ruggiero (dir.). *Enciclopédia Einaudi* (v.1). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983. p. 76-77.
9. Em quase todas as línguas modernas, o vocábulo “documento”, deriva do latim substantivo latino – “lição”, “ensino”, “advertência”, “sinal”, “modelo” – bem como do verbo “ensinar” (Cf. HOUAISS, Antônio (dir.). *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1ª ed. 2001).
10. Cf. ROUGEMONT, Dennis de. Informação não é saber. *Diógenes-Antologia* (nº 4, 1983). Brasília: DF: Ed. da UnB, 1983. p. 27.
11. LOPES, Luis Carlos. *A informação e os arquivos: Teorias e práticas*. Niterói: EDUFF; São Carlos: EDUFSCAR, 1996. p. 15.
12. Para reflexões mais complexas, cf. BITTENCOURT, José Neves. Para uma crítica iluminista da informação pura. In: BITTENCOURT, José Neves ET al. *Museus, ciência e tecnologia: Livro do seminário internacional*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2007. p. 16-29; WILDEN, Anthony. Informação. In: ROMANO, Ruggiero (dir.). *Enciclopédia Einaudi* (v. 34 - Comunicação/cognição). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2000. p. 11-77.
13. Cf. WILDEN, Anthony. Informação... *op. cit.*, p. 15.
14. Cf. OLIVEIRA, Marlene de (coord.). *Ciência da Informação e Biblioteconomia: Novos conteúdos e espaços de atuação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p. 29-34.
15. Sobre o assunto, cf. BITTENCOURT, José Neves. *Gabinetes de curiosidades: sobre tradição e rompimento*. Anais do Museu Histórico Nacional (v. 28, 1996). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1996. p. 7-20.
16. Cf. VIELER, Anthony. *The writing of the walls: Architectural theory in the late Enlightenment*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1987. p. 165ss.
17. Segundo Araújo e Oliveira, conhecimento científico “é um conjunto de conhecimentos metodicamente adquiridos, organizados e suscetíveis de serem transmitidos por um processo pedagógico de ensino. Trata-se de por se constituir de um saber ordenado logicamente, formando um sistema de idéias (teorias). Pretende ser verificável, objetivo e comunicável. Objetiva explicar racional e metodicamente

- a realidade." (In: OLIVEIRA, Marlene de (coord.). *Clência da Informação e Biblioteconomia... op. cit.*, p. 30.).
18. Essa questão remete à problemática do "dado", que pode ser considerado conteúdo intrínseco de um artefato ou de uma idéia. Elementos opostos e complementares à "informação" são os aspectos que, por absolutos, não podem ser postos em dúvida, princípios não discutidos que servem de ponto de partida a uma investigação experimental. Certas explicações reúnem a noção de "dado" a de "objeto no mais alto grau", uma realidade independente que se oferece à ação do sujeito (cf. LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 224); algumas definições apresentam a idéia de "ato passado", que são anteriores a uma teoria e, reunidos em , possibilitam a construção da teoria e do objeto; em lingüística, os dados compõem o "conjunto infinito dos acontecimentos físicos dos atos de fala e a intuição do falante nativo a respeito desses acontecimentos" (cf. DUBOIS, Jean . *Dicionário de Lingüística*. São Paulo: Cultrix, 8ª ed., 2001. p. 164). O dado tem como característica certa fixidez, como, por exemplo, a cor de um artefato, ou suas medidas – são elementos que estão fixados, ou são constitutivos do próprio artefato. Como estabelece Ulpiano Meneses, "[os] atributos intrínsecos dos artefatos, é bom que se lembre, incluem apenas propriedades de natureza físico-química: forma geométrica, peso, cor, textura, dureza etc. etc. Nenhum atributo de sentido é imanente." (MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. *Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público*. Estudos Históricos (nº 11, 1998/2). 89-103. p. 95.) A última afirmação deste autor é particularmente importante, visto que situa a questão da informação em relação ao dado: a informação depende do estabelecimento de uma relação entre pesquisador e artefato. Sem nos estendermos sobre o assunto, podemos concluir que se o dado faz parte da estrutura do artefato, antecede e é independente do pesquisador, a informação é produto de uma relação dinâmica entre o pesquisador e o artefato, ambos inseridos em um contexto.
  19. Sobre o conceito de "arquivo" e de "documento", cf. LOPES, Luís Carlos. *A informação e os arquivos... op. cit.* p. 30-34.
  20. SHERMAN Daniel J., ROGOFF, Iria. Introduction. In: SHERMAN Daniel J., ROGOFF, Iria (eds.). *Museum Culture... op. cit.* p. X-XI.
  21. FERREZ, Helena Dodd. Salvaguarda museológica: principais problemas. In: BRASIL, Museu de Artes e Ofícios. *Seminários de Capacitação Museológica – Anais*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2004, p. 229.
  22. "Chama-se 'situação de discurso' o conjunto das circunstâncias no meio das quais se desenrola um ato de enunciação (seja ele escrito ou oral). É preciso entender com isso ao mesmo tempo o ambiente físico e social em que este ato se dá, a imagem que dele têm os interlocutores, a identidade desses, a idéia que cada um faz do outro (inclusive a representação que um possui daquilo que o outro pensa sobre ele, os acontecimentos que precederam o ato de enunciação (especialmente as relações que tiveram antes os interlocutores, e principalmente as trocas de palavras em que se

- insere a enunciação em questão).” Cf. DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 297.
23. SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Entre o tronco e os atabaques: a representação do negro nos museus brasileiros. In: *Textos do Colóquio Internacional O Projeto Unesco no Brasil: uma volta crítica ao campo 50 anos depois*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA/Programas de Pós-graduação em Ciências Sociais e História da UFBA, Associação Brasileira de Antropologia (ABA), ANPOCS, UNESCO. Disponível em <http://www.ceao.ufba.br/unesco/13paper-myrian.htm> Consultado em 27 de março de 2008.
  24. “Os museus estão entre os locais que nos proporcionam mais elevada idéia do homem, diz André Maulraux. Eles são janelas, portas e portais; eles poéticos entre a memória e o esquecimento, entre o eu e o outro, eles políticos entre o sim e o não, entre o indivíduo e a sociedade. Tudo que é humano tem espaço nos museus”. (CHAGAS, Mário de Souza, STORINO, Cláudia P. M. Os museus são bons para pensar. *Musas. Revista Brasileira de Museus e Museologia* (nº 3, 2007). 6-8. p. 6.
  25. CARVALHO, Gerardo A. Os instrumentos musicais primitivos no *Museu Histórico Nacional*. *Anais do Museu Histórico Nacional*. (v. 9, 1948). 139-157. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958. p. 139.
  26. CARVALHO, Affonso Celso Villela de. Caminhos do sofrimento. *Anais do Museu Histórico Nacional* v. 25, 1974 (113-126). Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1974. p. 113
  27. VIANNA, Marfa Barbosa. O negro no Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional* (v. 8, 1947). 82-99. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1957. p. 82.
  28. SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Entre o tronco e os atabaques... *op. cit.*
  29. Vianna, na abertura de seu catálogo, refere-se à uma série de refere-se, como trabalhos “recentes” sobre o papel do negro na formação da sociedade brasileira, a Artur Ramos, Édison Carneiro e Gilberto Freire (cf. VIANNA, O negro... *op. cit.* p. 82).
  30. VIANNA, Marfa Barbosa. O negro... *op. cit.* p. 82.
  31. SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Entre tambores e atabaques *Op.cit.*
  32. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 14.
  33. Idem. p. 17-18.
  34. Cf, por exemplo, o volume 1 (1940), páginas 48 e 89; volume 2 (1941), páginas 92, 111, 126, volume 3 (1942), página 5 e seguintes. Nesses artigos, poderá ficar claro o modo como os conservadores entendiam sua prática de produção de conhecimento.
  35. SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. A escrita do passado...*op. cit.* p. 37.
  36. ABREU, Regina de. O paradigma evolucionista e o Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional* (v. 27, 1995). 7-17. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 1995. p. 11.

37. BARROSO, Gustavo. Museu ergológico brasileiro. *Anais do Museu Histórico Nacional* (v. 3, 1942). 433-547. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1945. p. 433.
38. SCHWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo... *op. cit.* p. 18.
39. BITTENCOURT, José Neves. Desconstruindo e reconstruindo acervos no Museu Histórico Nacional. In: BRASIL, Museu de Artes e Ofícios. *Seminários de Capacitação Museológica – Anais*. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2004. p. 137.
40. OLIVA, Joaquim Menezes de. Tentativa de classificação de balangandans. *Anais do Museu Histórico Nacional* (v. 2, 1941). 37-47. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1943. p. 37.
41. SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. A escrita do passado em museus... *op. cit.* p. 44.
42. OLIVA, Joaquim Menezes de. Tentativa de classificação.... *op. cit.* p. 40.
43. SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. A escrita do passado...*op. cit.* p. 34.
44. Cf. BENNETT, Tony. The birth of the museum... *op. cit.* p. 27-28.
45. Henry Koster, apud CARVALHO, Affonso Celso Villela de. Caminhos... *op. cit.* p. 119.
46. VIANNA, Marfa Barboza. O negro no Museu... *op. cit.* p. 99.
47. Cf. BENNETT, Tony. The birth of the museum... *op. cit.* p. 24.
48. Alison Landsberg, apud MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Os museus na era do virtual. In: BITTENCOURT, José Neves, GRANATO, Marcus, BENCHETRIT, Sarah Fassa. *Museus, ciência e tecnologia: Livro do seminário internacional*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2007. p. 55.
49. Ibidem.
50. VIANNA, Marfa Barboza. O negro no Museu... *op. cit.* p. 99.
51. Idem. p. 84
52. Ibidem.
53. SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Entre o tronco e os atabaques... *op. cit.*
54. Cf. BENNETT, Tony. The birth of the museum... *op. cit.* p. 30.
55. BITTENCOURT, José Neves. Desconstruindo e reconstruindo acervos... *op. cit.* p. 137.
56. BARROSO, Gustavo. Museu ergológico... *op. cit.* p. 435.
57. LOUREIRO, José Mauro Matheus. Labirinto de paradoxos: informação, museu, alienação. In: PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro, Gómez, Maria Néilda González. *Interdiscursos da Ciência da Informação: Arte, Museu e Imagem*. Rio de Janeiro; Brasília: IBICT/DEP/DDI, 2000. p. 91.
58. Idem. p. 94.
59. FERREZ, Helena Dodd. Documentação museológica: Teoria para uma boa prática. *Cadernos de ensaios 2* (Estudos de Museologia). 65-74. Rio de Janeiro: Iphan, 1994. p. 65.
60. O \*Projeto de Revitalização do Museu Histórico Nacional foi conduzido e gerenciado pela museóloga Solange de Sampaio Godoy, entre 1985 e 1988, quando foi considerado concluído. O processo, que envolveu uma completa reestruturação institucional, que tinha se iniciado com a incorporação, nos na primeira metade dos anos 1980, de profissionais especializados em diversos campos das

ciências humanas e sociais e ciência da informação. Cuidadosamente documentado em todos os seus aspectos, pode ser pesquisado no Arquivo Permanente do Museu (para fins administrativos denominado SEDAD – Seção de Apoio Administrativo). Um bom relato do processo também pode ser encontrado em GODOY, Solange de Sampaio (ed.). *O Museu Histórico Nacional*. São Paulo: Banco Safra, 1989. p. 17-32.

61. Trata-se da série “Tipos de escravos do Rio de Janeiro”, fotografias do tipo (espécie de cartão para venda) pelo fotógrafo Christiano Júnior. Cf. BRASIL, Museu Histórico Nacional. *Catálogo Geral*. Arquivo Histórico. Coleção Iconografia Avulsa.
62. GODOY, Solange de Sampaio (ed.). *O Museu...op. cit.* p. 26.
63. *Ibidem*.
64. BRASIL, Museu Histórico Nacional. *Catálogo da documentação referente ao negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1988 (mimeo).
65. Sobre o assunto, cf BITTENCOURT, José Neves. *Desconstruindo e reconstruindo acervos... op. cit.* p. 139-143.
66. MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. *Memória e cultura material... op. cit.* p. 101.
67. SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Entre tambores e atabaques. op.cit.*

Uma questão de raça:  
representações de negros no museu de história de  
Belo Horizonte

Nila Rodrigues Barbosa\*

## **RESUMO**

O Museu Histórico Abílio Barreto possui em seu acervo objetos, textos e fotografias que mostram os negros na cidade. Entretanto, ainda não se verificou em sua prática cotidiana a menção ao negro como sujeito histórico em Belo Horizonte. A exposição “Uma questão de raça: representações do negro no museu da cidade” pode ser considerada o primeiro passo em direção ao reconhecimento desse sujeito histórico, relendo a forma como ele é representado no acervo do museu. Assim sendo, a curadoria optou por uma exposição que verdadeiramente expusesse omissões e equívocos na identificação do negro como sujeito histórico na cidade percorrendo a própria prática do museu em recolher e processar tecnicamente as informações do acervo que dispõe.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Museu, exposições, negros, cidade-história

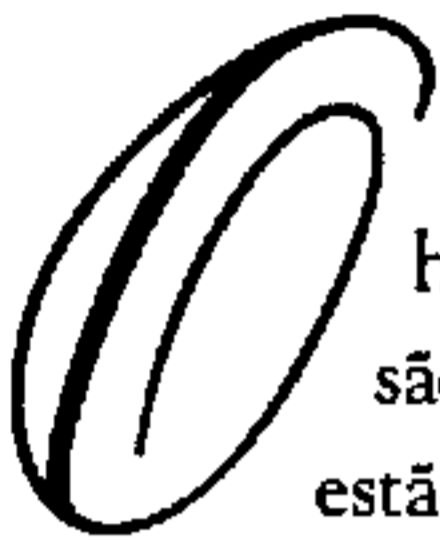
## **ABSTRACT**

*A question of race: representations of blacks in Belo Horizonte's history. The Museu Histórico Abílio Barreto has in its collection, objects, text and photos that show blacks in the city. However, there was still no day-to-day mention of the subject of Black History in Belo Horizonte. The exhibition “A question of race: representations of blacks in the city's museum “ can be considered the first step towards the recognition of this historical subject, reevaluating the way it is represented within the museum's collection. Therefore, the curation opted for an exhibition that really explained the omissions and mistakes of identifying the subject of Black history in the city, by going over the very practices of collecting and processing the information in its available collection.*

## **KEYWORDS**

*Museum, exhibitions, blacks, city-memory,*

## Introdução: contexto

 Os museus históricos são percebidos socialmente como instituições penetradas pela capacidade e obrigação de tratar com a história da coletividade que pretende representar. Geralmente são visitados por serem depositários da história de um lugar onde estão inseridos. Não raro, nos dias de hoje, aquela instituição destinada, originalmente, a ser um gabinete de curiosidades obriga o olhar do visitante a uma transgressão de perspectiva, quando os coloca diante de exposições, senão surpreendentes ao menos instigantes. Menezes já advertiu que é preciso pensar essa instituição cultural como aquela capaz de lidar com sua missão de forma a ter como propósitos os problemas históricos, não objetos históricos.

Assim, em última instância, seriam históricos os objetos, de qualquer natureza ou categoria, capazes de permitir a formulação e o encaminhamento de problemas históricos [...] aquelas propostas de articulação de fenômenos que permitem conhecer a estruturação, o funcionamento e, sobretudo, a mudança de uma sociedade.<sup>1</sup>

Os objetos dos quais fala Menezes possuem significações que são sempre atribuídas pelos grupos sociais que os criam ou modificam. Por isso, em um museu, os objetos podem traduzir concepções de identidade coletiva, narrativas sociais que essas instituições empreendem e sujeitos históricos que privilegiam. Ainda segundo Menezes, esses artefatos “teriam de ser compreendidos, em última instância, como produtos de relações sociais, de um lado, e como vetores dessas mesmas relações sociais, de outro”.<sup>2</sup>

---

\* Bacharel em História, especialista em Organização de Arquivos, especialista em Estudos Africanos e Afro-brasileiros, membro da equipe técnica do Museu Histórico Abílio Barreto da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte.

Entretanto, os museus históricos não nasceram assim. Imbuídos de autoridade técnica e intelectual, foram criados como lugares de excelência e, por isso, influenciados por essa prática inicial que interfere no conceito de sua ação política, no tratamento técnico dado ao seu acervo recolhido e na ação educativa que ele empreende.

Com o Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB)<sup>3</sup> não foi diferente. Se verificarmos sua trajetória histórica (mesmo que de forma muito rápida, mas suficiente para o escopo deste artigo), veremos similitudes e contradições com os conceitos de patrimônio e de atribuições dos museus em seu período de organização, inauguração e funcionamento inicial.

Na década de 40, período em que o Museu Histórico de Belo Horizonte foi implantado,<sup>4</sup> a capital de Minas Gerais ainda não completara 50 anos<sup>5</sup> e seu ambiente urbano era de mudanças no planejamento inicial, que viria incidir de forma decisiva e irrefutável na consolidação da expansão para o oeste e para norte com a criação do complexo arquitetônico e paisagístico da Pampulha, modernização e asfaltamento das avenidas; além do crescimento da população, o aumento no número de arranha-céus e a demolição freqüente de prédios antigos, que remontavam à construção e primeiros anos da cidade.

Nesse contexto, em uma cidade vista a partir de seu centro urbano e sua administração municipal, ainda sem autonomia política,<sup>6</sup> o museu aparece como local privilegiado para preservar o passado do lugar que passa por mudanças drásticas em seu crescimento. Os jornais citadinos, à época da inauguração do museu, fornecem notícias do processo de implantação do mesmo desde o lançamento da idéia. Um dos textos jornalísticos diz, explicitamente, que a menção à ausência de passado não desmerece a implantação do equipamento cultural porque “[...] se torna mais fácil ir organizando o museu desde já do que deixá-lo para épocas em que se tornem mais difíceis os elementos indispensáveis a sua realização”<sup>7</sup> Alude-se assim ao fato de que a modernização crescente e inevitável da cidade pode ocasionar perdas irreparáveis na ausência de uma instituição que zele por sua história e que localize no seu cotidiano objetos dignos de figurar como relíquia, no futuro, em uma instituição como essa. Na cidade de Belo Horizonte, portanto, o museu histórico era há muito desejado e sua criação atendia também a um anseio de representação dessa coletividade, que se considera ícone da

modernidade em Minas Gerais, ciente de seu valor moderno e do conteúdo de relíquia que ele pode ter para as gerações futuras. Paradoxalmente, existe também a preocupação com o *status* de capital de um estado importante em função dos movimentos políticos, sociais etc, ocorridos no longo período de sua história. Embora a cidade seja nova em relação àquele período histórico, por ter sido construída no início republicano de nossa história, é considerada uma das ações políticas memoráveis das elites estaduais. Existia nas idéias daquelas elites e, por isso, possuía ancianidade. A criação do museu histórico na capital possui quase a mesma envergadura:

A lacuna na capital de um estado nacionalista como o nosso que possui um farto repositório de coisas relacionadas com os períodos mais sugestivos da história do Brasil era mesmo de certa gravidade. [...] Não é apenas no aspecto cultural e histórico que se distingue essa brilhante iniciativa [de criação do museu histórico] [...] atrás daqueles aspectos se esconde a grande significação moral e social do empreendimento destinado a guardar as lembranças de um passado em que se formaram as nossas tradições e sentimentos como coletividade [...]<sup>8</sup> (grifo meu).

Nasce então o Museu Histórico de Belo Horizonte, filho de seu tempo, lugar e das contradições desse processo histórico. Com tudo isso é condizente. Almeja a totalidade, interpreta-a e representa-a. Assim, adquire, processa tecnicamente e comunica um acervo que é, naquela forma específica de ver a cidade, uma mostra do real vivido de feitos históricos memoráveis e por isso dignos de figurar no acervo de um museu.

### O sujeito negro no caminho da revitalização

Após 1946, data de saída de seu organizador, Abílio Velho Barreto,<sup>9</sup> da direção do mesmo, o museu continuou seus trabalhos de recolhimento de acervo, mas viu cair lentamente a partir da década de 70<sup>10</sup> o reconhecimento como instituição cultural importante para a história da cidade. Essa fase começa a mudar a partir de 1993, dentro de um contexto de mudança política e governo na cidade,<sup>11</sup> quando o museu inicia também um movimento importante em seus procedimentos a partir de seu corpo técnico. Embora as ações não fossem institucionalizadas, realizam-se intervenções estruturais visando à revitalização do museu.

Os bons resultados dessa iniciativa perduraram por 10 anos com feitos positivos, personificados na construção do anexo para abrigar reservas apropriadas aos variados suportes documentais, salas divididas para pessoal técnico e administrativo e investimento em parcerias com a iniciativa privada para realização de eventos que apresentassem o museu como lugar de cultura da cidade.

Durante esse período considerado como de reinvenção do museu, o acervo foi também “requalificado” a partir da aplicação, no tratamento de suas informações, de procedimentos técnicos específicos para acervos museológicos bem como por leituras críticas que foram feitas sobre ele.<sup>12</sup>

Nesse tempo de sua confirmação como lugar de história da cidade, o Museu Histórico Abílio Barreto realizou, dentro do contexto já bastante diverso daquele de sua criação, a exposição: “Uma questão de raça: representações do negro no museu da cidade”. Além do ambiente fértil iniciado pelo “período de revitalização”, uma série de outros fatores importantes, fora do ambiente do museu, influenciaram a concepção dessa exposição de curta duração. Entre eles, o próprio ambiente intelectual da cidade<sup>13</sup> aliado às políticas públicas do governo federal e municipal, tendente à valorização do negro como sujeito, a produção e difusão de textos com reflexões sobre o papel dos museus como coadjuvantes, senão atores principais para a invisibilidade dos negros nos seus acervos e, por conseguinte, nas narrativas que empreendem sobre a sociedade que representam por meio daqueles artefatos que preservam. É desnecessário listar aqui essa ampla plêiade teórica sobre representações de negros na sociedade e suas instituições culturais, mas podemos citar um estudo panorâmico efetivado pela Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 25, que tratou especificamente do negro como ator político no âmbito do Patrimônio Cultural Nacional<sup>14</sup>: “O espetáculo das Raças de Lilia M. Schwarcz”, que possui um capítulo específico sobre a exclusão dos negros como sujeitos históricos por parte dos museus<sup>15</sup> e os estudos de Myrian Santos<sup>16</sup> e Raul Lody.<sup>17</sup> Os dois últimos foram antecedidos por estudos críticos aprofundados sobre o papel dos museus nas construções identitárias nacionais, como elementos edificadores ou demolidores de memórias e histórias de amplas camadas sociais do país, realizados por autores como Regina Abreu e José Bittencourt, entre outros. Os estudos de Bittencourt e de Abreu, que focam o Museu Histórico Nacional e seu

acervo, são textos críticos de técnicos de museu. Esses estudos, somados a outros de igual importância, contribuem para que se perceba os museus hoje como lugares de representação de culturas e não de uma camada social específica.

“Uma questão de raça: representações do negro no museu da cidade” foi uma exposição concebida para ser o primeiro exercício do Museu Histórico Abílio Barreto em direção ao reconhecimento dos sujeitos históricos negros em Belo Horizonte, a partir de uma nova leitura de como são representados no acervo daquele museu. O levantamento de problemas relativos a essa temática foi um outro foco da exposição, que esteve em cartaz de setembro a dezembro de 2007.

### A exposição do museu e do negro

Exposições de museus geralmente são oportunidades de diálogo que podem ou não consumir-se, tendo em vista a disposição do visitante em continuar o percurso uma vez iniciado. O processo conceutivo da exposição, entretanto, pode ocorrer de forma unilateral mesmo que vise aquele diálogo. Isso ocorreu na exposição do Museu Histórico Abílio Barreto, objeto do presente artigo. Pretendíamos, na verdade, dialogar com pressupostos sobre os negros em museus e confrontá-los, por isso consideramos um percurso que propiciasse um desafio ao espectador. Como curadores, tínhamos também os nossos pressupostos sobre a atuação do museu em relação aos sujeitos negros na cidade. Essas questões ideológicas, ancoradas em ampla base teórica, transpareceram de modo inequívoco na exposição. Propúnhamos, afinal, uma mudança de perspectiva de olhar e o diálogo apresentava-se oportuno e necessário. A exposição foi concebida em módulos em um espaço pequeno, mas suficientemente confortável para permitir um circuito que provocasse primeiro o estranhamento e depois a disposição para dialogar com uma nova perspectiva de reconhecimento do papel dos negros na história da cidade de Belo Horizonte.

Conforme o leitor pode perceber, na curadoria da exposição optamos por uma forma de abordagem do tema que instigasse o público a questionar seus pressupostos sobre os negros nos museus, por meio da revisão que o MHAB propunha fazer sobre a forma como tratou aquele sujeito histórico em seu acervo. Um dos primeiros pontos a serem questionados foi exatamente o

dos instrumentos de suplício de homens e mulheres negros trazidos e feitos cativos no período escravista de nossa história. É muito comum encontrar esses instrumentos em museus. A reação que eles provocam no público também é esperada: sentimentos de pesar dada as formas de tratamento infligido aos cativos e o alívio fundamentado no fato de os escravos não existirem mais, o que propicia isenção de responsabilidade nos resultados sociais da escravidão mesmo depois de ela ter findado. Os instrumentos de suplício foram pensados como artefatos para abrir a exposição porque, muitas vezes, são confundidos com elementos de referência da cultura material dos cativos. Mas, na verdade, tais instrumentos foram utilizados pelos senhores, sendo, portanto, referências do sistema escravista e não da produção material dos escravos. A colocação desses instrumentos, abrindo o circuito da exposição, permitiu que, logo de início, os visitantes fossem colocados defronte a uma nova reflexão, uma vez que aqueles instrumentos de suplício estavam próximos a duas estatuetas em terracota de dois “tipos populares urbanos” (comuns também em museus históricos), de tez mulata e do retrato emoldurado do Major Lopes. Esse último foi o primeiro capitão de polícia da capital de Minas Gerais. Atuou na mesma atribuição, após a inauguração oficial da nova capital (1897), e foi responsável pela repressão à população mais pobre e à boemia da capital, mantendo a duros golpes, físicos inclusive, o centro da cidade na forma como foi planejado: impermeável aos não-brancos.<sup>18</sup> A escolha dessas peças específicas dialogava com informações muitas vezes tornadas “verdades” históricas a respeito dos negros na cidade de Belo Horizonte.

Com esse módulo inicial, descartamos, logo de início, alguma predisposição do público da exposição em manter-se incólume perante às narrativas sobre os negros na história e na cidade. O incômodo causado pela deturpação do senso comum sobre o sentido das peças expostas nesse módulo foi complementado pelo texto de abertura da exposição, colocado propositalmente ao final do módulo – para primeiramente possibilitar a surpresa pelo sentido – e que advertia o visitante de que é preciso reconhecer que na elaboração teórica da história do Brasil existem discussões sobre a mestiçagem que são incessantes, recorrentes e polêmicas, persistindo ainda hoje nos debates mais amplos da desigualdade racial. A mestiçagem biológica, entretanto, não esconde diferenças que, do ponto de vista social, configuram nossa plu-

ralidade como povo, considerada positiva. Essa diferença, vista no ponto de vista social e muitas vezes cultural, denotam um ponto negativo: a indesejável desigualdade social. Com esse ponto de vista retiramos de cena, na exposição, uma discussão sobre mestiçagem, que recorre ao fato de sermos de um país miscigenado, onde a democracia racial nos garante igualdade social.

O propósito de se colocar esse conteúdo como texto de abertura foi de manter no espectador o estranhamento acoplado à sensação de sentir-se desafiado. À expectativa de achar o negro escravo ou o negro de identidade social morta, porque o escravo foi substituído pelo mulato como figura de transição para o almejado branqueamento da população brasileira, advertíamos que não aconteceria naquela exposição. Pelo contrário, pretendíamos, certamente, discutir e confrontar esse pressuposto.

A discussão sobre mestiçagem abarca diversas vertentes das variadas áreas do conhecimento. Aqui trabalhamos com uma que localiza a teoria da mestiçagem sob o viés ideológico, que contribuiu para a invisibilidade do negro na formação da identidade nacional, considerada de forma homogênea e relegando a ele apenas o papel de escravo. Esse papel em si já é suficientemente denso em termos de análises, mas é preciso reconhecer que os escravos inscreveram sua trajetória na história da nação com contribuições culturais, políticas, históricas e patrimoniais também específicas, bem como a sua descendência também assim o fez. Por isso, e também para continuar com a provocação ao visitante, resolvemos trabalhar com os negros entendidos como de descendência africana, mesmo que seja remota a demonstração do fato em seu fenótipo ou posicionamento ideológico. É o caso do Major Lopes, que possuía um posicionamento ideológico que o identificava com o poder exercido por aqueles que não tinham o mesmo fenótipo que o seu. A utilização do artefato "retrato do Major Lopes" na exposição teve o propósito de sugerir ao visitante que considerasse o nível de condicionamento sócio-político pelo qual o negro passava naquela época, início da República e da cidade de Belo Horizonte, e em posteriores, quando, destituindo-se de uma identidade que transparecia em seu fenótipo, contribuía para o ideal de embranquecimento forjado da sociedade pelas elites intelectuais e políticas do país.

Apesar de o processo de branqueamento físico da sociedade ter fracassado, seu ideal inculcado através de mecanismos psicológicos ficou intacto no

inconsciente coletivo brasileiro, rondando sempre nas cabeças de negros e mestiços. Esse ideal prejudica qualquer busca de identidade baseada na “negritude e na mestiçagem”, já que todos sonham ingressar um dia na identidade branca, por julgarem superior.<sup>19</sup>

O mecanismo utilizado para apresentar e imediatamente descartar a discussão sobre mestiçagem como meio-caminho para o ideal de branqueamento da população brasileira, profundamente arraigada em uma noção de identidade nacional mestiça provisória (porque é um caminho intermediário para o embranquecimento), una e indivisível, conduzia ao próximo módulo, onde a discussão foi afunilada, recaindo, agora, sobre o ambiente específico do museu. Passamos então a tratar da forma como o museu em questão – MHAB, da cidade de Belo Horizonte, tratou o sujeito histórico negro em seu acervo.

No segundo módulo, trabalhamos com o acervo do museu de Belo Horizonte de forma mais minuciosa. Mostramos que existem artefatos que poderiam referenciar a trajetória histórica dos negros na capital de Minas Gerais. Porém, as informações extraídas dos mesmos não os mencionam como sujeitos na história. Esse fato impossibilita que os itens museológicos, quando expostos à visitação pública, forneçam conhecimento que perpassa a cultura material contida não só nos objetos, mas também na trajetória dos negros como agentes na cidade. A argumentação de que o processamento de informações de peças de acervos de museus seria um procedimento imparcial por ser técnico também poderia ser descartada neste módulo, porque em toda exposição o que se fez foi explicitar a ausência de imparcialidade nos procedimentos técnicos do museu, os quais contribuíram para a invisibilidade do negro no acervo do museu como um todo. Explorou-se o conteúdo visual e também textual das peças que estavam expostas: um quadro emoldurado com retrato de José Jacinto das Neves, um artista plástico negro, relativamente bem-sucedido e que era também funcionário público; os “tipos populares” Manoel Creolo e Manoel das Moças; e um trecho da obra: *Belo Horizonte Memória Histórica e Descritiva, História Média*,<sup>20</sup> de Abílio Barreto, sobre a capital de Minas Gerais. Essa passagem bibliográfica é interessante por mostrar uma contradição àquilo que é mais propalado na história de Belo Horizonte: a capacidade técnica e o altruísmo da Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC) no projeto de construção da cidade.

Era comum durante o período de construção da cidade de Belo Horizonte que intelectuais, técnicos da CCNC e empresários do lugar que se construía reunirem-se para conversar sobre amenidades e passar o fim de tarde juntos. Um dos locais preferidos para esse encontro era a farmácia do senhor Abreu. Numa daquelas conversas, o dono da farmácia estabeleceu um diálogo que foi tornado importante por Abílio Barreto. Perguntara, então, o senhor Abreu, ao engenheiro Edgard Nascentes Coelho, desenhista da Comissão Construtora, autor do desenho de vários prédios públicos da cidade, como iam os trabalhos em sua seção. O engenheiro disse que em seu trabalho tudo ia bem, de acordo com o planejado, mas algo o desgostava muito ultimamente:

[...]a **malandragem do pretinho**, [...] contínuo da minha seção, que deu agora para chegar tarde, deixando as mesas sem espanar, tudo sujo, atrapalhado, um inferno! Hoje reclamei, como em outros dias, e ele desculpou-se dizendo que atrasara um pouco porque estivera cantando no coro da Boa Viagem.

-Ora essa! – volveu o Abreu. Então o pretinho agora deu pra cantar?

-Ora se deu... Canta e... entoa – explicou o Senhor Edgard. Mas veja você mestre Abreu, como está este mundo de pernas pro ar: antigamente o **couro** é que cantava **no negro**, ao passo que hoje em dia, o **negro** é que canta **no coro**...

Uma gostosa gargalhada dos componentes da “roda” festejou **aquele trocadilho, talvez o primeiro perpetrado em Belo Horizonte.**<sup>21</sup> (grifos meus)

As passagens sobre os negros em Belo Horizonte, antes e depois de ser capital, extraídas da publicação de autoria do futuro organizador do museu histórico, como a citação acima, apontam para a negação da identidade negra da cidade, mesmo que se reconheça a presença e atuação de negros nessa história. Isso é demonstrado pela discriminação racial, mantida na cidade por seus técnicos engenheiros e prováveis membros de sua elite, inclusive intelectual. Alia-se isso ao fato de que negros no meio musical, religioso e artístico é uma marca indelével na história de Minas Gerais, também em séculos anteriores ao XX, particularmente o XVIII.<sup>22</sup> Em suma, o tom discriminatório apresenta-se igualmente como indício da invisibilidade do negro na escrita da história da cidade e nas informações extraídas do acervo do seu



museu. A questão da diferença entre negros e brancos, embora apareça na obra de Abílio Barreto, é entendida na forma de negação da presença ativa dos negros como um elemento a se considerar nas identidades da cidade, simultaneamente à valorização da identidade branca, que é a do progresso, da técnica e do processo civilizatório, características da cidade de Belo Horizonte em sua construção e instalação como capital de Minas Gerais, em 1897, uma identidade unívoca construída ideologicamente.

Na exposição, o trecho acima citado foi apresentado como um artefato, uma peça do acervo. Foi importante travestir a narrativa como objeto exatamente para continuar o tom provocativo da mostra. O fato de o livro ter sido editado em 1936 dá a ele uma aura de relíquia quase inquestionável, menos por sua antigüidade e mais pelo fato de ter sido conservado como preciosidade no museu. Por outro lado, os “tipos populares” utilizados nesse módulo são de tez negra e contrastaram muito com a narrativa da conversa de final de tarde na farmácia do Abreu. Por serem estatuetas caricaturais trazem para o tempo presente aquela discussão narrada no passado. O primeiro trocadilho tornado fato histórico pelo autor foi de uma fala discriminatória contra o negro na cidade de Belo Horizonte.

Para o terceiro módulo optamos por tentar mostrar o acervo localizando os negros, mesmo que não fossem assim pensados pelo visitante. Preferimos, afinal, instigar o olhar. Fotografias mostravam a ação dos negros nos primeiros carnavais da cidade, nos grupos de congado, nas bandas de música, nos movimentos sociais e nas lutas por reformas políticas. Essas peças foram assim expostas no intuito de propiciar ao visitante a visualização de pessoas negras na cidade: na sua cultura e na sua história. A forma como foram apresentados sugeria que fossem sujeitos históricos que ali apareciam em itens do acervo. O mesmo foi afirmado no texto do módulo, ao dizer que os negros são sujeitos da história da cidade e do país. Os documentos e objetos tridimensionais do acervo do Museu Histórico Abílio Barreto mostram a participação do sujeito negro nessa história.

Os museus sempre exerceram uma política de aquisição de acervos, mesmo que não o fizessem de forma sistemática e transparente. Se verificarmos os núcleos originais de museus, constataremos que eles podem fornecer uma indicação de políticas de aquisição que possuem um sentido. Em termos práticos e teóricos sabemos que, no que diz respeito a museus, não se recolhe tudo, mas aquilo que é identificado na sociedade em função da importância para sua memória e história. Recolhidos, os objetos e documentos são preservados, pesquisados e expostos, pois contribuem para a extensão do conhecimento da sociedade sobre si mesma, motivo que leva as coleções nos museus a possuírem consistência suficiente para contar ao visitante, por meio das exposições, publicações e eventos, várias histórias da cidade.

Os documentos e objetos tridimensionais do acervo do Museu Histórico Abílio Barreto testemunham a dinâmica das relações sociais no ambiente, onde a atuação do negro como sujeito foi escamoteada. Portanto, as referências a esse sujeito histórico aparecem no acervo do museu apenas de forma tangencial, tornado produto das relações de poder, e o papel do negro na história é reduzido apenas à figuração.

Se tomarmos todos os objetos em condições museológicas, incluindo-se fotografias e documentos textuais, veremos que o Museu de História de Belo Horizonte não possui coleções cujos titulares sejam negros ou entidades dos variados movimentos negros que atuaram e atuam na capital de Minas Gerais.

A partir dessa crítica, ou dessa constatação, o visitante poderia, no quarto módulo, por meio de duas fotografias, perceber o negro como objeto de políticas de assistência social em contraponto às fichas de identificação de acervos e os termos utilizados atualmente para doação e recolhimento de coleções ao Museu Histórico Abílio Barreto. Expor fichas e termos de doação tinha a finalidade de mostrar ao visitante o lado oficial e metodológico de toda essa história, e de quanto é importante recuperar o sujeito negro na história da cidade e no acervo do museu.

Assim, terminando o circuito, o visitante poderia constatar que o fato de ser um equipamento oficial da prefeitura municipal de Belo Horizonte, tudo o que se recolhe atualmente ao acervo do museu da cidade é feito de forma oficial. Vários documentos foram elaborados para oficializar doações e empréstimos de acervo, alguns, inclusive, estavam expostos naquele módulo.

O mesmo pode ser dito sobre os procedimentos técnicos para tratamento da informação contida nos objetos. Pode-se observar a evolução desses procedimentos, comparando alguns documentos dos objetos que estão sob a responsabilidade do museu, do núcleo original até a atualidade. A cidade pode ser entendida como campo de forças<sup>23</sup> e os objetos recolhidos pelo Museu podem referenciar interesses divergentes de atores históricos distintos. Sendo assim, o Museu Histórico Abílio Barreto, ao realizar, por meio



da exposição “Uma questão de raça: representações do negro no museu da cidade”, uma “autocrítica” propunha também identificar e recolher acervos específicos referentes à atuação dos negros na cidade como sujeitos, indo além da percepção daqueles como objetos de políticas assistenciais também importantes, mas longe da perspectiva com a qual o museu da cidade entende e pretende tratar o sujeito negro na história.

## Notas

1. MENEZES, Ulpiano Bezerra de. *Para que serve um Museu Histórico*. São Paulo: Museu Paulista, 1992, p. 4-5.
2. MENEZES, Ulpiano Bezerra de. Identidade cultural e arqueologia. In: Bosi, Alfredo (Org.). *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática. 1987, p. 186.
3. Nascido Museu Histórico de Belo Horizonte em 1943, passando a Museu Histórico Abílio Barreto após a morte de seu idealizador e em sua homenagem tomou seu nome, em 1967.
4. O Museu Histórico da Cidade de Belo Horizonte foi implantado pela Prefeitura da cidade e ainda hoje faz parte de uma estrutura administrativa. Ele foi organizado por Abílio Velho Barreto, historiador autodidata que antes de tomar a si a tarefa de organização do museu trabalhou no Arquivo Público Mineiro e no Arquivo Municipal de Belo Horizonte.
5. A cidade foi construída no início do período republicano de nossa história entre 1894 1897 e inaugurada oficialmente em 12/12/1897.
6. A cidade alcançou sua autonomia política quando lhe foi permitido eleger seu prefeito e representantes legislativos, em 1947. O primeiro prefeito eleito de Belo Horizonte foi Octacílio Negrão de Lima que já havia sido prefeito indicado pelo interventor estadual, em 1935.
7. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 11.jun. 1941, p. 2.
8. *Estado de Minas*. Belo Horizonte, 19 fev. 1943, p. 1.
9. A documentação administrativa referente ao Museu Histórico de Belo Horizonte dá conta de que após a morte de seu fundador, o Museu Histórico de Belo Horizonte em uma justa homenagem, teve seu nome modificado para Museu Histórico Abílio Barreto.
10. Uma reportagem de 1972 propicia um panorama do abandono que começa a assombrar os museus: “Museu da cidade quase todo comido pelos cupins”. *Diário da Tarde*. Belo Horizonte. 14 nov.1972.
11. Essas mudanças já haviam sido anunciadas na Lei Orgânica Municipal que data de 1990 onde uma nova concepção de cultura entendida para a cidade como um todo, incluindo a periferia, resvala também na definição de como deveria atuar o museu de Belo Horizonte. A cidade passa a ser administrada dentro de uma nova proposta de governo que propunha atuar na cidade de forma a torná-la mais democrática e participativa.

12. ALVES, Célia Regina *et. al.* O acervo do MHAB: Percursos. In: PIMENTEL, Thais Veloso C. (Org.). *Reinventando o MHAB: o museu e seu novo lugar na cidade: 1993-2003*. Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, p.91-101.
13. No âmbito acadêmico e espaços dedicados a esse público podem ser considerados aqueles de discussão sobre a desigualdade racial como livrarias cujo tema principal é a questão racial, editoras voltadas primordialmente para esse assunto, publicações que abordam a questão racial na cidade, e no país, e a implantação de cursos de pós-graduação de estudos africanos e afro-brasileiros na PUC/MG e UFMG.
14. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Brasília, n. 25, 1997.
15. SCHWARCZ, Lilia K. M. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
16. SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Canibalismo da Memória: o negro nos museus brasileiros, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 31, p. 36-57, 2005.
17. LODY, Raul. *O negro no museu brasileiro: construindo identidades*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
18. Uma análise da cidade impermeável do ponto de vista da desigualdade racial foi muito bem feita por Marcos Cardoso em sua dissertação de mestrado transformada em livro: CARDOSO, Marcos Antônio. *O Movimento negro em Belo Horizonte: 1978-1998*. Belo Horizonte Mazza Edições, 2002.
19. MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 14.
20. BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte Memória Histórica e Descritiva: História Média*. Belo Horizonte: Rex, 1936.
21. BARRETO, Abílio Barreto. *Belo Horizonte: memória histórica e descritiva: História média*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1995, p. 376.
22. SALLES, Fritz Teixeira de. *Associações religiosas no ciclo do ouro: introdução ao estudo do comportamento social das irmandades de Minas Gerais no século XVIII*. 2. ed., rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2007. BAZIN, Germain. *A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*. Rio de Janeiro, Record, 1983.
23. MENEZES, Ulpiano Bezerra de. O museu de cidade e a consciência de Cidade. In: DOS SANTOS, Carlos M. Afonso, KESSEL, Carlos, GUIMARÃES, Ceça (Org.). *Museus e Cidades. Livro do Seminário Internacional*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2004, p. 265-282.

**Afirmação identitária, espaços  
e símbolos da religiosidade de matriz  
africana em Belo Horizonte**

**Erisvaldo Pereira dos Santos\***

## **RESUMO**

Em Belo Horizonte, espaços e símbolos da religiosidade de matriz africana representam conquistas significativas não apenas do segmento religioso, constituído por adeptos da umbanda e do candomblé, mas também do movimento social negro, que tem se mobilizado contra à intolerância religiosa e apresentado ao poder público demandas relacionadas às referências identitárias e ao patrimônio cultural dos afro-descendentes. O monumento a Iemanjá no complexo arquitetônico da Lagoa da Pampulha e a Praça do Preto Velho no bairro da Silveira são expressões públicas da afirmação identitária dos afro-descendentes em espaços da cidade.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Religiosidade de matriz africana, identidade negra, patrimônio cultural, intolerância religiosa, cidade.

## **ABSTRACT**

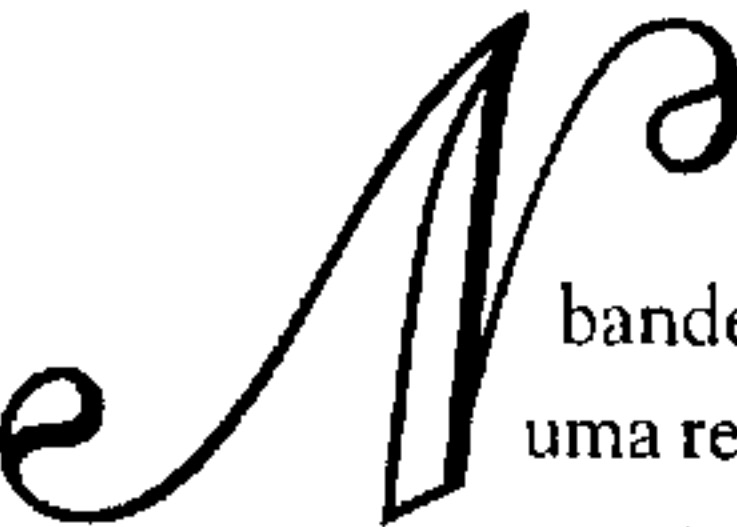
*Identity affirmation, spaces and symbols of religiosity from an African matrix in Belo Horizonte*

*In Belo Horizonte, state capital of Minas Gerais, Brazil, spaces as well as symbols of religiosity from an African matrix represent remarkable achievements not only for the religious segment, formed by followers of umbanda or candomblé, but first and foremost for the black social movement. This movement has mobilized itself against religious intolerance and presented to the government its needs in relation to the identity and cultural heritage of Afro-Brazilians. The monument to Iemanjá in the architectural complex of Pampulha lake, as well as the Preto Velho square, located in the Silveira neighborhood, are public expressions of Afro-Brazilian identity affirmation in this city.*

## **KEYWORDS**

*Religiosity from an African matrix, black identity, cultural heritage, religious intolerance, city.*

## Introdução


 as três últimas décadas, a afirmação das referências identitárias dos afro-descendentes tem sido uma das principais bandeiras de luta do movimento social negro no Brasil. Como uma reivindicação ao poder público, essa bandeira é constituída por aspectos relacionados ao patrimônio material e imaterial e a práticas sócio-culturais; tradições e valores constituintes de uma cosmovisão, em que a dimensão religiosa é identificada como algo que não pode ficar de fora do processo de compreensão e afirmação do que vem a ser referências identitárias afro-descendentes. No entanto, vale ressaltar que, como uma bandeira de luta política, os aspectos que se referem à dimensão religiosa nem sempre foram considerados relevantes pelo conjunto do movimento social negro, em função de uma base ideológica calcada nos princípios do materialismo dialético.

Na luta em prol da dimensão religiosa como algo fundamental nas referências identitárias dos afro-descendentes, os adeptos das religiões de matriz africana estiveram ou por sua própria conta ou com o apoio de alguns pesquisadores que, fundamentalmente, se interessavam pelos aspectos exóticos da herança africana no Brasil. Esse apoio não apenas deu maior visibilidade às comunidades terreiros, como também articulou canais políticos em favor da defesa do patrimônio religioso dos afro-descendentes. Como o foco principal dos pesquisadores eram os terreiros de candomblés mais antigos da Bahia, ficaram de fora desse tipo de apoio outras comunidades de matrizes africanas existentes em diferentes estados do Brasil.

---

\* Doutor em Educação, chefe do Departamento de Educação da Universidade Federal de Ouro Preto -UFOP, professor da disciplina Metodologia Científica, pesquisador da temática religião e religiosidade de matriz africana, militante do movimento social negro e sacerdote da religião de matriz africana.

Mesmo ficando de fora do circuito dos estudos sobre as religiões de matriz africana, Belo Horizonte assistiu ao desenvolvimento de terreiros de umbanda e candomblé em diversas regiões da cidade. Além de se expandir, essas comunidades religiosas conquistaram do poder público importantes monumentos relacionados à religião. Tanto a estátua de Iemanjá quanto a do Preto Velho são símbolos da herança africana no Brasil, que remetem às referências identitárias dos afro-descendentes.

A base da reflexão desenvolvida neste artigo é a afirmação de que as heranças religiosas africanas constituem referências identitárias dos afro-descendentes. Os dados para fundamentar esta afirmação provém de observações pessoais, entrevistas com os sujeitos, fotografias, documentos e uma significativa bibliografia sobre o tema. O percurso de análise se apropria das contribuições de alguns pesquisadores na identificação e valorização da herança religiosa africana, sobretudo na Bahia. Em seguida, identificamos o papel do movimento social negro de Belo Horizonte em parceria com a Federação Espírita e Umbandista de Minas Gerais na afirmação das heranças religiosas africanas, na realização do seminário “Tradição dos orixás, religião e negritude”, em 1982. Após situar o papel dos mais velhos na transmissão das heranças identitárias dos afro-descendentes, onde contrapomos o discurso demonstrativo com o persuasivo, apresentamos as praças de Iemanjá e do Preto Velho (13 de Maio) como símbolos públicos da referência identitária afro-descendente em Belo Horizonte. Tanto Iemanjá quanto o Preto Velho aqui comparecem como expressão de proteção, cuidado e equilíbrio do afro-descendente. Assim, este artigo pretende demonstrar como os sujeitos se contrapuseram à ideologia do branqueamento da raça brasileira e à tentativa da política de modernização em tornar invisíveis os símbolos das heranças identitárias africanas na nova capital de Minas Gerais, através de discursos e ações.

### **Os pesquisadores e o foco das heranças africanas no campo religioso**

Pesquisadores como Nina Rodrigues, Ruth Landes, Edson Carneiro, Artur Ramos, Roger Bastide e Pierre Verger recolheram dados para suas pesquisas entre as lideranças religiosas dos terreiros mais antigos da Bahia. As fontes orais, constituídas por narrativas dos mais velhos e entrevistas

realizadas com membros das comunidades, juntamente com imagens e descrições dos rituais religiosos, foram os principais recursos utilizados por esses investigadores, com vistas a apresentar “estudos sobre o negro no Brasil”. Para esses estudiosos, a mais significativa herança africana no Brasil encontrava-se nas comunidades religiosas, onde é possível identificar rituais, crenças, mitos, divindades, linguagens, ritmos, cantos, danças, culinária e práticas terapêuticas que constituem um modo singular de ser e estar no mundo, na perspectiva da cosmovisão africana.

Muitos dos estudos, produzidos pelo grupo vinculado a Nina Rodrigues, Edson Carneiro na Bahia e à Escola de Sociologia da USP, constituem as principais referências teóricas e bibliográficas das pesquisas sobre as religiões de matriz africana, então chamadas de religião afro-brasileira. Dentre esses estudos encontram-se aqueles realizados por Edson Carneiro (*Candomblé da Bahia*), Ruth Landes (*A cidade das mulheres*) e Roger Bastide (*As religiões africanas no Brasil*), representativos das investigações realizadas durante o período que vai do final da década de 30 até o início de 70. Além de dar visibilidade às comunidades terreiros da Bahia, esses estudos sistematizaram conteúdos da herança religiosa africana no Brasil, a partir de informações de lideranças religiosas como Martiniano Eliseu do Bonfim, um dos sacerdotes informantes de Nina Rodrigues.

Os pesquisadores estavam interessados em aspectos exóticos, aquilo que estava fora do campo ótico, demasiadamente diferente do que estavam acostumados a ver, por isso resultava em um interesse sensacionalista. Apesar disso, ainda assim podemos identificar, na história da relação desses estudiosos com os terreiros de candomblés, atitudes de defesa e esforço de mediação entre os canais políticos da época. Esse esforço resultou em um encontro histórico, na década de 30, entre a Yalorixá do Opô Afonjá e o presidente Getúlio Vargas. A reivindicação de Mãe Aninha não foi outra senão aquela que pedia o respeito e o fim da perseguição policial aos terreiros de candomblés da Bahia. O apoio de estudiosos e intelectuais foi decisivo para a ocorrência do memorável encontro.

No contexto dos estudos sobre o negro no Brasil, é importante salientar o papel desempenhado pelos dois principais congressos afro-brasileiros, realizados em 1934, em Recife, e em 1937, em Salvador, os quais instauraram uma reflexão e um debate público sobre a valorização do patrimônio

das religiões afro-brasileiras. No Congresso Afro-Brasileiro de Salvador, a conferência da Yalorixá do Ilê Axé Opô Afonja, Eugênia Ana dos Santos (Mãe Aninha), sobre a alimentação litúrgica no terreiro de candomblé, pode ser considerada um momento de afirmação pública do significado de um patrimônio afro-brasileiro. Vale ressaltar que em 1937, o presidente Getúlio Vargas assinou o Decreto-lei nº 25 que organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional.

Os congressos afro-brasileiros, de fato, constituíram-se em um posicionamento pela valorização das tradições e das práticas sócio-culturais dos afro-descendentes, especificamente na região nordeste. O impacto desses congressos sobre o debate e organização do patrimônio cultural dos afro-descendentes em outras regiões do Brasil ainda não foi objeto de um estudo mais sistematizado. No caso de Belo Horizonte, era de se esperar que esses congressos repercutissem na organização do Museu Abílio Barreto, inaugurado em fevereiro de 1943, já no contexto do decreto que organizou a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. No entanto, conforme pesquisa realizada por Nila Rodrigues Barbosa, em 2007, constatou-se o não-lugar do negro como sujeito histórico no Museu da Cidade de Belo Horizonte. Isso significa dizer que no acervo do museu não se encontra objetos, artefatos, documentos e monumentos que estejam diretamente vinculados ao protagonismo dos afro-descendentes na história da cidade, que foi planejada para ser capital de um estado que sempre teve uma grande presença de africanos e seus descendentes.

Os motivos pelos quais negros e negras não tiveram e ainda não têm um lugar como sujeito no museu Abílio Barreto, em Belo Horizonte, encontram-se explicitados na pesquisa supracitada. Na época em que o museu estava sendo organizado, encontramos em Ruth Landes<sup>1</sup> uma frase emblemática da forma como o negro era pensado pela inteligência brasileira, sendo responsabilizado pelo nosso atraso político e econômico. No final da década de 1930, a antropóloga americana ouviu e registrou de Osvaldo Aranha, ministro de uma das pastas de Getúlio Vargas, que o governo estava “tentando expurgar esse sangue, construindo uma nação para todos, ‘embranquecendo’ a raça brasileira”.<sup>2</sup> Um dos efeitos desse enunciado produziu a lógica segregacionista que norteou a organização do espaço urbano,

na nova capital mineira, conforme bem demonstrou a pesquisa realizada por Marcos Antônio Cardoso.<sup>3</sup>

Entretanto, o nosso objetivo não é refletir sobre aquele contexto, mas sobre outras formas de afirmação das referências identitárias de afro-descendente em Belo Horizonte, demonstrando um protagonismo que vai de encontro às formas e práticas que não reconhecem a presença do segmento afro-descendente no espaço da cidade. Inicialmente, esse movimento pode ser identificado tanto com a criação da Associação José do Patrocínio, fundada pelo Tenente Coronel da Polícia Militar, Antônio Carlos Pimenta, quanto na fundação da Federação Espírita Umbandista de Minas Gerais, na década de 50.

No entanto, somente três décadas depois esse protagonismo começou a se refletir com símbolos e referências identitárias dos afro-descendentes de Belo Horizonte. Até 1980 não havia no espaço urbano de Belo Horizonte símbolos ou monumentos relacionados aos afro-descendentes. Foi nesse momento que o nível de organização e articulação política da Federação Espírita e Umbandista se mostrou como um dos principais sujeitos da reivindicação do monumento a Iemanjá na Lagoa da Pampulha, em 1982, que é marco da luta em prol da afirmação das referências identitárias dos afro-descendentes. Vale ressaltar que em 1982 foi inaugurada a Praça 13 de Maio, onde um ano depois foi colocada uma estátua em homenagem ao Preto Velho, no bairro Silveira. Em 1995, ano do tricentenário de morte do líder negro Zumbi dos Palmares, duas comunidades religiosas foram reconhecidas como patrimônio cultural do povo de Belo Horizonte: o terreiro de candomblé Ilê Wopo Olojukan e a Irmandade do Rosário do bairro Jatobá.

### **O movimento social negro e as heranças religiosas africanas**

A presença desses símbolos e demarcação desses espaços no contexto da cidade de Belo Horizonte é muito mais do que uma concessão do poder público que, via de regra, tem o dever moral e político de zelar, valorizar e conservar as referências culturais e identitárias dos diferentes grupos sócio-culturais existentes na cidade. Trata-se de uma conquista do segmento religioso de matriz africana que, a partir da década de 80, progressivamente passou a contar com o apoio e a mobilização do movimento social negro de

Belo Horizonte. Por um lado, esse apoio do movimento social negro às reivindicações do segmento religioso de matriz africana ampliou-se tendo por base o entendimento de que a intolerância religiosa frente aos símbolos e às manifestações da umbanda e do candomblé era decorrente da discriminação racial e do racismo existentes na sociedade brasileira. Por outro lado, a militância do movimento negro identificou nas comunidades religiosas de matriz africana um locus de resistência contra toda política de “embranquecimento da raça brasileira”, através da preservação e reinterpretação de importantes códigos simbólicos da herança africana no Brasil. Esse entendimento retomou a história da perseguição sofrida pelos adeptos do candomblé, da umbanda e de outras denominações religiosas de matriz africana, desde o período da escravidão até este mais recente, em que acontece demonização dos símbolos religiosos de matriz africana por parte dos neo-pentecostais.

A mobilização conjunta do movimento social negro de Belo Horizonte com o segmento religioso de matriz africana resultou em um importante seminário, que teve como tema a “Tradição dos Orixás, Religião e Negritude”, no ano de 1984. Conforme Dalmir Francisco<sup>4</sup>, um dos organizadores do seminário, o evento foi realizado como parte de um compromisso assumido na II Conferência Mundial da Tradição dos Orixás e sua Cultura, que aconteceu em Salvador em 1983. Na oportunidade, vários militantes de Belo Horizonte estiveram presentes na capital baiana e se comprometeram em discutir a tradição dos orixás e seus desdobramentos em Minas Gerais. No seminário de Belo Horizonte, “a sustentação, preservação, resgate e projeção da cultura negra, enquanto proposta civilizatória, que garante identidade e sentido existencial aos negros”<sup>5</sup> foi refletida como responsabilidades sociais de líderes religiosos e militantes negros. Embora o evento tenha mobilizado importantes lideranças – religiosas e políticas – vinculadas ao tema da “negritude”, e também realizado uma aproximação com a Secretaria de Cultura do Estado e a Fundação João Pinheiro, como era de se esperar, não resultou no compromisso de tornar público os anais, com o resultado das reflexões e das tarefas ali assumidas. Ainda assim, aquele seminário constitui-se em um marco importante na história da aproximação do movimento social negro de Belo Horizonte com a Federação Espírita e Umbandista de Minas Gerais e as comunidades religiosas de matriz africana.

Caso a publicação dos anais do seminário sobre religião e negritude tivesse se efetivado, teria contribuído para suprir uma lacuna importante no campo dos estudos sobre as religiões de matriz africana na capital mineira, no início da década de 80. Naquela época, uma das organizações de movimento social negro, denominada Luz Negra, afirmou uma tese fundamental na aproximação e no apoio que já referimos: “não há possibilidade de existência de movimento negro, sem que os grupos mantenham estreito vínculo com as instituições – mães da negritude – assim consideradas as Comunidades-Terreiros da Tradição dos Orixás e da Ancestralidade [...]”.<sup>6</sup> De forma categórica, essa tese se contrapôs aos discursos ideológicos que, fundamentados no materialismo dialético do marxismo, produzia como efeito o afastamento de militantes dessas comunidades, em função da crítica às experiências religiosas. De certa maneira a tese do grupo Luz Negra teve alguma repercussão no meio da militância negra, mas a aproximação e o vínculo referidos tornaram-se mais efetivos a partir do início da década de 1990, quando alguns militantes negros se iniciaram no candomblé de Belo Horizonte.

Como evento emblemático da reflexão sobre cultura negra e religião de matriz africana, o seminário cumpriu o papel de consolidar a aproximação de intelectuais que começavam a investigar o campo religioso de matriz africana em Belo Horizonte. Nesse sentido, é importante ressaltar a inexistência de estudos mais sistematizados na universidade sobre as manifestações e comunidades religiosas da população afro-descendente até o início da década de 1980. Nem mesmo as Irmandades de Nossa Senhora do Rosário, com seus Reinados compostos de guardas de Moçambique e Congo foram objetos de pesquisas acadêmicas antes daquela data. A história de luta e resistência da Federação Espírita e Umbandista de Minas Gerais, bem como da forma como se deu o processo de expansão de comunidades religiosas de matriz africana na região metropolitana de Belo Horizonte, ainda está para ser escrita de forma mais sistematizada. Através de um estudo aprofundado poderíamos visualizar na cena textual e fotográfica o percurso feito pelos religiosos de matriz africana que se estabeleceram em Belo Horizonte. Dessa maneira, poderíamos imaginar os esforços realizados para preservar a herança religiosa africana em Belo Horizonte, sem o apoio de pesquisas e estudos realizados por intelectuais influentes no cenário cultural brasileiro.

A nossa hipótese é de que a ausência do apoio de intelectuais e a falta de estudos e publicações que dessem visibilidade aos terreiros de umbanda e candomblé instalados na capital mineira se deram em razão de quatro motivos significativos. O primeiro está relacionado à maneira como os ideais republicanos de modernização, progresso e eugenia foram assimilados pelos segmentos sociais com maior poder de intervenção econômica, política e cultural na cena da cidade. Se levarmos em consideração o efeito de sentido do enunciado do ministro Osvaldo Aranha no encontro com Ruth Landes, poderemos imaginar o papel que Belo Horizonte deveria cumprir como tarefa: “expurgar o sangue negro e embranquecer a raça brasileira”. Isso além de explicar o fato do “não-lugar do negro” no Museu Abílio Barreto, conforme estudos de Barbosa,<sup>7</sup> definir também o lugar marginal que tiveram os estudos sobre o negro em Minas Gerais nos centros de pesquisa até o início da década de 80.

O segundo motivo decorre diretamente desse primeiro e também da ausência de estardalhaço nas estratégias utilizadas pelos umbandistas e candomblecistas para acatar e enfrentar os dispositivos de controle policial, montados pela Delegacia de Costumes. Nesse sentido, se para realizar alguma sessão religiosa era preciso levar uma ata para ser carimbada na Delegacia de Costumes, os umbandistas acatavam essa determinação legal sem apresentar resistência. Esse tipo de comportamento pode ter contribuído para uma disseminação silenciosa dos terreiros de umbanda e candomblé na região metropolitana de Belo Horizonte a partir da década de 50. No entanto, a ausência de estardalhaço terminou impedindo que as expedições policiais aos terreiros se tornassem conhecidas pelo grande público.

O terceiro motivo refere-se a uma crença de que a forte presença do catolicismo em Belo Horizonte, através de várias obras sociais e educacionais da Igreja Católica, dificultaria o estabelecimento dessas comunidades religiosas na jovem capital republicana. Mesmo porque, no loteamento dos espaços urbanos da cidade, algumas áreas foram doadas para que a Igreja Católica construísse suas obras. A população negra e mestiça que morava no Curral D'El Rei foi praticamente expulsa da região do contorno urbano da cidade. Tendo de ocupar áreas periféricas de uma cidade que havia sido concebida como expressão de modernização, as presenças de terreiros de umbanda e de candomblés em Belo Horizonte passaram quase que despercebidas nas

pesquisas e estudos de circulação nacional realizados por centros acadêmicos e pesquisadores de renome. Ainda hoje, não se tem notícia do número de comunidades religiosas de matriz africana existente em Belo Horizonte entre as décadas de 30 até 50, quando a Federação Espírita Umbandista de Minas Gerais começou a realizar a filiação e o cadastro dos terreiros.

O quarto motivo é o fato de que os principais estudos sobre a população negra do período que vão da década de 30 até 1970, referindo-se à questão religiosa, foram realizados por estrangeiros que escolheram a Bahia como locus privilegiado de suas investigações. Com exceção dos estudos de Nina Rodrigues, Edson Carneiro e Artur Ramos, não encontramos grandes sistematizações sobre as religiões de matriz africana escritas por brasileiros no período referido. Não devemos esquecer que boa parte da elite intelectual brasileira tratava a herança africana como algo que deveria ser expurgado, tal como o sangue negro. Há indícios de que, para aquela intelligentsia, o único campo em que esse conteúdo poderia ter chance de sobrevivência era o do folclore, o que justifica as expedições da equipe de Mário de Andrade, realizadas no Nordeste, com a finalidade de registrar o maior número de códigos culturais. Como Belo Horizonte havia sido concebida a partir de um projeto de nação que pretendia apagar as marcas do passado colonial, agrário e escravagista, não fazia sentido dar atenção a quaisquer aspectos culturais relacionados a esse passado.

Assim, o primeiro estudo que sistematizou algumas informações sobre a umbanda e o candomblé na região metropolitana de Belo Horizonte somente foi realizado em 2004, através de um projeto que objetivou o “Inventário dos grupos de tradição afro-brasileira”, desenvolvido pela Gerência de Promoção e Valorização do Patrimônio e Identidades Culturais no âmbito da extinta Secretaria Municipal de Cultura. A pesquisa realizada foi publicada pela Fundação Municipal de Cultura, em 2006, com um título bem significativo: “Heranças do tempo: tradições afro-brasileiras em Belo Horizonte”.

Por meio dessa publicação, a Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte informa ao Brasil em alto e bom tom que existem tradições afro-brasileiras na cidade; ou seja, os afro-descendentes mantêm viva a memória dos antepassados, através das Irmandades do Rosário e seus reinados, do candomblé, da umbanda, da capoeira e do samba de roda. “Heranças do Tempo” tornou-se um marco nos estudos sobre tradições afro-brasileiras em

Belo Horizonte. No entanto, o que possibilitou o poder público identificar e inventariar esses grupos de tradição foi uma determinação dos sujeitos de preservar, valorizar e transmitir seus acervos pessoais e coletivos junto às novas gerações. No caso mais específico dos símbolos e conteúdos da religiosidade de matriz africana, pode-se dizer que os sujeitos dos rituais realizaram *avant la lettre* uma “educação patrimonial” referente às heranças africanas à revelia dos currículos e projetos educacionais em vigor, nos quais os símbolos religiosos da Igreja Católica são supervalorizados.

### **O papel desempenhado pelos mais velhos na afirmação das heranças africanas**

Já fizemos alusão aos possíveis motivos da ausência de estudos sobre a herança religiosa africana em Belo Horizonte. Sem poder contar diretamente com o apoio de intelectuais ligados à academia, que estudaram a herança africana em Belo Horizonte, a transmissão dos conteúdos se realizou através de um importante dispositivo de ensino utilizado em culturas de transmissão oral, como é o caso da repetição do rito, em que os mais velhos despertam nas novas gerações o sentimento de que o culto, a festa, os rituais e a crença não se referiam às superstições dos negros, como faziam crer os discursos de educadores “bem-intencionados”; tampouco eram apenas um conteúdo do folclore afro-brasileiro, como vinha sendo celebrado no mês do folclore; mas representam uma forte referência identitária do seu pertencimento ao grupo, da sua origem africana e da afirmação de sua afro-descendência.

É bem verdade que a simples repetição do rito já não tem sido suficiente para despertar e mover o sentimento que permite essa compreensão. As novas gerações demandam explicações sobre as práticas e os símbolos rituais presentes no interior do grupo ao qual pertence, não aceitam a idéia da repetição sem os fundamentos das práticas. Os jovens querem saber mais sobre os conteúdos tradicionais que estão acessando, através dos mais velhos. Com esse conhecimento eles podem enfrentar a discriminação racial, o preconceito e a intolerância religiosa existentes na sociedade brasileira. Foi isso que apreendemos na pesquisa realizada junto aos adolescentes da comunidade negra dos Arturos, na região metropolitana de Belo Horizonte. Essa demanda refere-se diretamente às transformações no processo de sociabilidade humana, pois ao contrário das sociedades tradicionais que sempre acolheram e respeitaram

as vivências e ensinamentos dos mais velhos, as sociedades modernas não acolhem e nem aceitam símbolos e conteúdos que não tenham explicações dentro dos parâmetros do discurso demonstrativo.

Os conteúdos culturais, símbolos, ritos, mitos e códigos que são transmitidos estão em conformidade com a lógica persuasiva, que é bem diferente da demonstrativa. Essa transmissão tem sido realizada pelos mais velhos, aqueles que absorveram a sabedoria da noite dos tempos vividos, que transmitem tudo o que guardaram na memória e no coração e não o que está em conformidade com a razão. O que pode ser transmitido como algo que está guardado na memória e no coração dos mais velhos pertence a uma vivência ancestral, é uma atualização do que foi legado dos antepassados. Nesse sentido, a aceitação e adesão a esses conteúdos dependem da relação de audiência e da forma de sentir com o grupo. Ou seja, o sujeito precisa sentir que, de fato, naqueles conteúdos estão elementos importantes da vivência histórica e da existência ancestral do seu grupo e da sua comunidade. É justamente isso que estamos entendendo por referências identitárias. Os jovens reconhecem a experiência do pai, que por sua vez afirma atualizar as vivências dos seus pais que já partiram para o mundo dos mortos. Dessa maneira, a ancestralidade refere-se, ao mesmo tempo, aos que já foram e aos que estão por vir. Não se trata de algo pronto e acabado, mas de um dado – legado – atualizado e reinterpretado pela experiência de sentido que cada membro da comunidade vive individual e coletivamente.

Ao tratar-se de conteúdos e símbolos referentes às heranças religiosas dos africanos no Brasil, estaremos sempre diante de algo historicamente estigmatizado como vivências desprovidas de um sentido existencial, que pudessem expressar as razões de viver de uma comunidade humana. Contribui para isso não apenas o peso da ideologia do branqueamento da raça brasileira, sustentada durante décadas pelas elites políticas dominantes, mas também a forma como a matriz religiosa judaico-cristã se impôs com sua proposta de salvação após a morte. Através de uma evangelização que interditava e ainda interdita outras formas de comunicação do divino na história humana, os líderes das igrejas cristãs continuam realizando esforços para convencer os adeptos das religiões de matriz africanas que os rituais, o culto e as divindades que constituem referências identitárias dos afro-descendentes são coisas do demônio, responsáveis por mazelas existentes na

sociedade brasileira. Nesse sentido, a ideologia do branqueamento foi sendo substituída paulatinamente por uma guerra santa contra adeptos, templos e símbolos das religiões de matriz africana.

Essa guerra santa tem repercutido de uma forma muito perversa na educação da juventude brasileira, que tem se deparado com várias propagandas televisivas desqualificando os símbolos e as divindades de matriz africana. Por meio de uma estratégia que utiliza alguns mecanismos do discurso demonstrativo, as propagandas atingem também os educadores que foram formados por um currículo escolar centrado nos valores das civilizações judaico-cristã e greco-romana. Sem o conhecimento dos valores das civilizações africanas – e também das pré-colombianas – muitos educadores, além de terminarem ressaltando valores de nossa ascendência européia, são também seduzidos pela campanha evangelizadora que já converteu milhares de brasileiros. Se fosse apenas uma sedução com possível conversão não teríamos problema nenhum. O problema aparece quando isso produz atitudes dissimuladas de ridicularização e hostilidade para com as heranças africanas no Brasil. Exemplo disso são as obras literárias que não tratam as religiões de matriz africana com o devido respeito e argumentam que havia boas intenções da licença poética.

Com o advento da Lei 10.639/03,<sup>8</sup> que estabeleceu o ensino da história e cultura africana e afro-brasileira no currículo escolar, os discursos de educadores “bem-intencionados” em ressaltar os valores da nossa ascendência européia, em detrimento da africana e indígena, que ainda refletem a perspectiva do embranquecimento da sociedade brasileira, tendem a recuar diante dessa exigência. Com isso, as novas gerações ganham o amparo de um dispositivo legal para obter explicações que nem sempre os mais velhos conseguem oferecer. No entanto, bem sabemos que a existência de uma lei também não é suficiente para garantir que o conhecimento da história, da cultura, dos símbolos e espaços das referências identitárias dos afro-descendentes sejam ensinados no currículo escolar. Sem que façam parte dos projetos dos conteúdos de formação de professores no Brasil, é difícil imaginar estratégias mais eficientes de implementação tanto da Lei 10.639/03 quanto das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino da História e da Cultura Afro-Brasileira e Africana. Com efeito, ainda identificamos muita resistência à inclusão desses conteúdos na

formação de professores no Brasil. Isso significa dizer que outras estratégias relacionadas às referências identitárias e valorização do patrimônio cultural dos afro-descendentes não podem deixar de ser acionadas.

O movimento social negro tem sido protagonista de eficientes estratégias de luta em prol do reconhecimento, da valorização e da preservação das heranças africanas no Brasil. Tanto a Lei 10.639/03 quanto as Diretrizes Curriculares Nacionais<sup>9</sup> decorrem de bandeiras de lutas e mobilização organizada em várias partes do Brasil em agremiações de nomenclaturas variadas. Desde sua rearticulação, no final da década de 70, o movimento social negro vem ampliando conquistas sociais e políticas, por meio de um adensamento teórico do discurso e de alianças com outros segmentos vinculados às heranças africanas. Tais conquistas são mais visíveis no arcabouço jurídico porque desencadeiam ações no judiciário que costumam ser objeto de um tipo de jornalismo sensacionalista e intolerante com relação à legitimidade das demandas dos afro-descendentes. No entanto, existem conquistas menos perceptíveis como é o caso da auto-estima de negros e negras que puderam ressignificar sua forma de estar no mundo e elaborar um projeto de vida que levasse em consideração os valores de sua ascendência africana. Na contramão daquilo que se afirmou no final da década de 30, que o negro era responsável pelo atraso do país e que a solução seria o embranquecimento, o movimento negro vem trabalhando para demonstrar o quanto a população negra contribuiu e ainda contribui para o progresso do Brasil e como a discriminação racial deixa marcas indelévels e malélicas na vida dos afro-descendentes que não foram expurgados do país como queriam as elites dominantes.

Dessa forma, podemos registrar que ao afastar-se da mera denúncia de existência do racismo, da discriminação racial e do preconceito de cor, o movimento social negro assumiu o desafio de conhecer melhor e estabelecer uma aliança estratégica com o segmento religioso de matriz africana que, no caso de Belo Horizonte, conquistou junto ao poder público não apenas uma estátua de Iemanjá na Lagoa da Pampulha, mas também a inclusão da festa dessa divindade africana no calendário de eventos da cidade, quase três décadas depois de iniciada a primeira Festa de Iemanjá no ano de 1957.

Partindo para outra conquista, a Federação Espírita e Umbandista do Estado de Minas Gerais conseguiu em outro logradouro público uma praça

com o nome de 13 de maio, onde foi erigida uma estátua para o Preto Velho em 1982-3. Com essas conquistas, a idéia de que o espaço urbano e seus equipamentos culturais são importantes locus de reconhecimento, valorização e preservação de heranças africanas foi apropriada pelo conjunto dos movimentos sociais negros de Belo Horizonte, que na preparação para as comemorações do Tricentenário de Zumbi dos Palmares, em 1995, conseguiu que o poder público municipal tombasse um terreiro de candomblé e uma Irmandade do Rosário com o seu reinado como patrimônios culturais do povo da cidade. Cada uma dessas conquistas tem histórias importantes que precisam ser registradas e publicadas por pesquisadores ou pelos próprios sujeitos que participaram do processo. Uma parte significativa dessas histórias vai sendo entremeada no cenário urbanístico da cidade, em que a população se depara com uma estátua e interroga sobre ela, uma divindade africana em um dos grandes complexos arquitetônicos de Minas Gerais.

### **Iemanjá: uma herança identitária de afro-descendentes em Belo Horizonte**

A inclusão da festa para Iemanjá no calendário de eventos festivos de Belo Horizonte, no mês de agosto, resultou em maior visibilidade da matriz religiosa africana na cidade. De certa maneira, também significou uma maior infra-estrutura para o evento que pôde contar com palanque, sonorização, iluminação, interdição do trânsito nas vias locais, policiamento e maior divulgação pública. Com isso, além dos terreiros de umbanda que se fazem presentes de forma organizada, a festa tornou-se atração para pessoas de diversos segmentos sociais com interesses diversificados. Em 2007, ano do cinquentenário da festa, a prefeitura realizou uma reforma e reestruturação da Praça Iemanjá e contratou o artista plástico Jorge dos Anjos para confeccionar um Portal de Iemanjá, com símbolos dos orixás fundidos no ferro. Além disso, para dificultar a ação de vândalos e intolerantes que depredam e estragam a imagem, a prefeitura deslocou a estátua para o interior da lagoa, garantindo maior proteção ao patrimônio e evitando que as pessoas se aproximem da escultura. Na oportunidade, o sr. Nelson Mateus (Tateto Nepanji), presidente da Federação Espírita e Umbandista de Minas Gerais, homenageou alguns umbandistas e candomblecistas da cidade.

Como de costume, após as homenagens e considerações, feitas em um palanque organizado pela Belotur, formou-se um cortejo de adeptos da umbanda e do candomblé para depositar oferendas na Lagoa da Pampulha, com apoio de bombeiros, que as transportaram em um barco. Naquela oportunidade, estivemos presente acompanhando e observando o cortejo que foi animado pelo toque dos atabaques e os cânticos dos religiosos de matriz africana. Flores, fitas coloridas, perfumes e champanhe foram entregues para Iemanjá. No rosto de algumas pessoas era visível a expressão de alegria e gratidão. Alguns adeptos mais entusiasmados evocavam a saudação da divindade do mar – Odô Yá! A evocação parecia guardar a certeza da proteção, do cuidado e do carinho que estruturam práticas maternais já bastante conhecidas. Havia ainda um pequeno enunciado muito presente no meio da multidão, que por si próprio indicava um grande efeito de sentido “Iemanjá é mãe!”.

Em todo o Brasil, Iemanjá é cultuada como a grande mãe africana, rainha do mar e dona da cabeça. Embora seja representada, muitas vezes, por uma divindade feminina branca, de cabelos longos e olhos azuis, ninguém duvida de que sua identidade seja africana. Essa imagem é estruturada por uma bricolagem iconográfica, representada desde a expressão das sereias européias, passando pela Virgem Maria, a deusa Vênus, até Iara, a Mãe-d'água da mitologia indígena. Com essa representação, não é preciso muito esforço para interpretar a perspectiva de embranquecimento de símbolos africanos no Brasil. Nesse sentido, a imagem parece ter sido encomendada para servir como uma espécie de profecia sobre o destino desejado aos negros e aos símbolos africanos no Brasil: embranquecer-se! A imagem que se encontra na Lagoa da Pampulha apresenta essas mesmas características em bronze.

A representação de Iemanjá na África, cujo significado etimológico, segundo Pierre Verger (1981), é “mãe cujos filhos são peixes”, é dada através de uma mulher negra com seios bastante avolumados, “símbolo de maternidade fecunda e nutritiva”.<sup>10</sup> Ela é a divindade dos Egbá e seu templo principal fica localizado à beira do Rio Ogum, na cidade de Abeokutá, na Nigéria. Dentre as narrativas míticas sobre Iemanjá, a mais conhecida é a que lhe atribui a geração da maioria dos orixás, através do crescimento desmesurado do seu corpo e leite dos seus seios. Uma outra narrativa apresenta Olodumaré (Senhor do destino eterno) declarando que Iemanjá passaria a ser senhora de todas as cabeças<sup>11</sup> na condição de dona e protetora. No Brasil,

ela transformou-se em uma divindade do mar, ocupando o lugar de seu pai – Olocum – que, sentindo-se velho e cansado, entregou-lhe a incumbência de controlar a revolta do mar, conforme explicação do professor Agenor Miranda, exímio conhecedor da tradição e cultura dos orixás.<sup>12</sup>

Com o poder de dominar a revolta do mar, Iemanjá tornou-se a grande protetora dos pescadores na Bahia, que dependem da calma do mar para realizar seu trabalho com êxito. Anualmente, flores e perfumes são oferecidos ao mar com súplicas e agradecimento a essa grande mãe ancestral. No entanto, é como protetora das cabeças de todas as pessoas que sua crença vai sendo disseminada no meio religioso. O significado dessa presença e atuação de Iemanjá na vida de adeptos da religião de matriz africana foi objeto de investigação de Armando Vallado que, em entrevistas realizadas nos estados de São Paulo e da Bahia, obteve as seguintes informações: “Iemanjá é a dona da minha cabeça. Para mim ela é tudo. É a minha mãe que orienta minha vida. Cuida da cabeça e do equilíbrio.”, “Iemanjá é a grande mãe. Comanda o equilíbrio das cabeças.”, “Iemanjá é mãe, é a mãe em todos os sentidos: mãe amiga, mãe protetora, mãe que socorre, mãe incondicionalmente”.<sup>13</sup> O que os adeptos celebram e esperam é justamente a proteção materna, com equilíbrio mental e sucesso profissional. Essa crença é uma das heranças que os antepassados africanos deixaram para os brasileiros.

Portanto, a interrogação sobre o significado da estátua de uma divindade africana no complexo arquitetônico da Lagoa da Pampulha, em Belo Horizonte, nos remete a uma herança africana, viva e atuante no seio de um segmento populacional de nossa sociedade, que atribui efetividade a essa relação religiosa. Nesse sentido, a representação de Iemanjá constitui-se como forte referência identitária, pois mais do que remeter a uma herança, algo que o outro deixou, mas que não é objeto de interesse pessoal; refere-se a uma presença, atuando diante dos olhos, que oferece um sentido existencial e razões de viver à pessoa afro-descendente. Nas expectativas de proteção, cuidado e equilíbrio pessoal, identificadas entre as pessoas do candomblé, que cultuam Iemanjá, e entre os umbandistas, que cultuam o Preto Velho, temos uma tríade de atitudes que se contrapõe à situação de indigência em que os africanos foram deixados no regime escravista.

## Preto Velho: uma herança identitária dos afro-descendentes em Belo Horizonte

Quando o senhor Nelson Mateus Nogueira, na época ex-presidente da Federação Espírita e Umbandista de Minas Gerais, enviou uma correspondência ao prefeito municipal, afirmando ser uma “pretensão antiga dos umbandistas ter em Belo Horizonte a praça do Preto Velho”,<sup>14</sup> estávamos em um contexto eleitoral. O próprio se apresenta como candidato a vereador pelo Partido Social Democrata, conforme consta da cópia da correspondência enviada em 17 de agosto de 1982. Naquela correspondência, o que justificava a existência da praça era a “necessidade de comemorar, principalmente, nos dias 13 de maio de todos os anos a libertação dos escravos [...]”.<sup>15</sup> Em uma outra solicitação enviada no dia 4 de outubro do mesmo ano, a praça já era objeto de um decreto em tramitação. No entanto, ao invés de Praça do Preto Velho, recebia o nome de Praça 13 de Maio, localizada no bairro Silveira.

Na entrevista que nos concedeu para este trabalho, o atual presidente da Federação Espírita e Umbandista de Minas Gerais, senhor Nelson Mateus, explicou-nos que a mudança do nome se deu em razão de problemas de ordem política. No entanto, percebe-se nessa mudança o esforço em trocar um símbolo religioso dos afro-descendentes pela referência a uma data do calendário de fatos políticos da história do Império Brasileiro, produzindo o esvaziamento religioso do monumento. Porém, esse mesmo tipo de raciocínio não aparece quando da atribuição de nomes de santos e autoridades católicas a logradouros públicos, como é o caso da Praça do Papa, no alto da Avenida Afonso Pena, região sul de Belo Horizonte.

Se considerarmos o fato de que o bairro Silveira, mesmo localizado em área próxima à região central, é um logradouro público escondido entre os bairros da Graça e Renascença, poderemos avaliar a pouca visibilidade que a Praça 13 de Maio tem no contexto da cidade. Entretanto, se formos avaliar o significado da conquista, no contexto da celebração do Dia do Preto Velho, no mês de maio, teremos de reconhecer o esforço dos umbandistas em marcar sua presença no espaço urbano da cidade, rememorando a história da escravidão no Brasil, através do culto aos ancestrais.

Anualmente, por ocasião do dia 13 de maio, ao cair da noite, dezenas de terreiros de umbanda armam suas tendas na Praça 13 de Maio e realizam uma celebração em homenagem aos Pretos Velhos. A presença dos terreiros

na praça pode ser compreendida como um momento de afirmação identitária dos afro-descendentes que, através do culto aos antepassados que foram escravos no Brasil, os adeptos da umbanda trazem à memória o sofrimento, a indignação e a fé dos africanos escravizados. Ao se incorporarem por meio da possessão mediúnica, os Pretos Velhos apresentam-se com disposição de proteção, cuidado e garantia de equilíbrio para todos que procuram seus préstimos. Os que chegam aos pés do Preto Velho buscam uma oração, uma bênção especial em nome de Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Efigênia, uma erva para chá, um descarrego de energias negativas com a fumaça do “cachimbo do véi” e, sobretudo, um conselho para encaminhar um problema na vida. Com esse movimento de busca da sabedoria ancestral de um velho africano incorporado, o adepto da umbanda se contrapõe à lógica do discurso demonstrativo, em proveito de um discurso persuasivo, articulado com afeto e promessa de solução.

Por que o Preto Velho, um antepassado divinizado, poderia ajudar a solucionar algum problema da contemporaneidade? Em que se fundamenta a crença de que o Preto Velho tem sabedoria e força para proteger, cuidar e garantir o equilíbrio humano nos dias de hoje? Por que ele pode ser considerado uma referência identitária afro-descendente? As respostas para essas questões poderiam ser obtidas em diferentes instâncias e momento de enunciação da experiência religiosa de matriz africana. Poderíamos ouvir enunciados de representantes dos terreiros, dos médiuns que incorporam os pretos-velhos, das pessoas que buscam ajuda aos pés do Preto Velho, dos estudiosos das religiões de matriz africana e também dos militantes do movimento social negro. De cada um desses sujeitos de enunciação, teríamos um tipo de resposta que poderia ser objeto da nossa reflexão. Nenhuma resposta poderia afastar-se do fato de que um Preto Velho é antes de tudo uma herança africana no Brasil. E nessa condição, ele representa a sabedoria da noite dos tempos, testada no sofrimento da escravidão.

Nesse sentido, os pretos-velhos não representam apenas “um velho escravo que adquiriu uma sabedoria que lhe garante a possibilidade de transitar entre a casa grande e a senzala” como afirmou Marco Aurélio Luz e George Lapassade.<sup>16</sup> Na verdade, eles são a memória da sabedoria ancestral africana no meio de nós. Embora o Preto Velho se apresente em uma condição de subserviência colonial e escravista e, também, de completa adesão

aos ensinamentos do catolicismo, o que de fato eles realizam é um processo de reapropriação simbólica da magia existente no catolicismo antigo. Aqui, magia não pode ser entendida apenas como uma força do mal, mas como uma energia que pode ser conduzida tanto para o mal quanto para o bem. A prerrogativa de operar – não simplesmente manipular – com força do bem e do mal, tradicionalmente, pertence aos velhos da comunidade. Somente eles têm sabedoria suficiente para manter o equilíbrio e o bem-estar do grupo, porque são eles que mantêm viva e atuante a relação com os que já se foram. Portanto, a sabedoria dos pretos-velhos possibilita, mais do que um trânsito entre a casa grande e a senzala, uma presentificação de formas de sociabilidade africana, fundada no princípio da oralidade. Tamanha pode ser considerada essa sabedoria que, para se manter o vínculo com a forma de crer na África, era preciso transitar na casa grande, através do oferecimento dos préstimos, feito sem grandes crises de consciência.

Muito mais do que no terreiro de umbanda, onde as pessoas vão buscar ajuda, essas relações entre o africano escravizado, a ancestralidade africana, o catolicismo antigo e as referências identitárias dos afro-descendentes se fazem presentes na Festa do Reinado de Nossa Senhora do Rosário. Quando as guardas de Congo e Moçambique, através de suas caixas de percussão, patangomes, gungas, danças e cânticos levam o trono de Nossa Senhora do Rosário para as ruas e igrejas, realizam um momento ímpar dessa relação entre a matriz africana e a afro-descendência. No canto e na dança dos velhos congadeiros e moçambiqueiros encontram-se muito mais do que referências identitárias afro-descendentes, pois identificamos a memória e a saudade nostálgica da África. Pro isso eles cantam: “Nego veio lá da África no navio negreiro, Nego não tem saudade, do tempo do cativo!”.

A memória faz parte da referência identitária, a nostalgia remete à lembrança de um tempo feliz, que pode nunca ter existido. Trata-se de um sentimento que aumenta a auto-estima e oferece disposição para outras conquistas fundamentais, relacionadas à afirmação da presença africana na constituição da nação brasileira. A nostalgia presente no canto dos congadeiros é muito importante na reconstituição da memória da escravidão no Brasil. No canto, na dança, na devoção, eles representam as estratégias de sobrevivência dos africanos no Brasil escravista. “Vovô não gosta de casca de coco no terreiro, pra não lembrar do tempo do cativo.” Trata-se de

um tempo que traz à memória o trabalho escravo, o chicote, o pelourinho e o sofrimento. Um tempo que faz parte do imaginário coletivo de negros e negras.

Na Praça 13 de Maio, assim como no Reinado de Nossa Senhora do Rosário, os pretos-velhos atualizam a presença africana no Brasil com o louvor ao Rosário de Maria, a memória da escravidão e a nostalgia da África. Todo esse percurso não pode ser pensado como sina e destino dos afro-descendentes, mas também não pode ser negado como algo que diz respeito apenas ao passado, sob pena de prejuízos relacionados a cisões pessoais. Tanto como sina e destino quanto como algo que pertence ao passado, tudo isso deve ser reelaborado como referência identitária.

Bem diferente do que observou Roger Bastide, ao estudar os jornais e as associações de negros na década de 50, na experiência do Congado que acontece nos Reinos de Nossa Senhora do Rosário, o continente africano é sempre lembrado, e não algo que seja preciso esquecer por ser bárbaro e selvagem.<sup>17</sup> A valorização do negro vai até a África, continente que não deve ser esquecido, porque detém uma força ancestral, onde se pode buscar ajuda. Essa referência positiva pode ser identificada no sobrenome dos pretos-velhos: “Pai Joaquim de Angola”, “Pai José de Moçambique”, “Pai Cipriano Rei de Congo”, “Pai Guiné”, “Mãe Maria de Luanda”, “Mãe Cambinda”. Em tais sobrenomes, países e lugares africanos são celebrados como sendo o locus originário do antepassado, de onde provém a força espiritual que age no seio da comunidade.

Nesse sentido, muito mais do que celebrar a data da Abolição de Escravatura no Brasil, na Praça 13 de Maio, os umbandistas celebram a força do ancestral africano que continua agindo no meio de nós, através dos pretos-velhos. Anualmente, ao realizarem os festejos de maio, os umbandistas reforçam laços de solidariedade grupal e atualizam o significado do pertencimento identitário a uma das expressões da matriz religiosa africana em Belo Horizonte. Com isso, podemos afirmar que a estratégia utilizada para erguer um monumento que simbolizasse um evento histórico-político foi vencida pela força de um símbolo religioso da matriz africana.

## Considerações finais

O objetivo dessa reflexão foi sustentar que as heranças religiosas africanas constituem-se em referências identitárias dos afro-descendentes, porque além de expressarem conteúdos importantes das razões de viver, representam proteção, cuidado e equilíbrio pessoal. Tais heranças foram identificadas por pesquisadores que se interessaram em estudar o negro no Brasil a partir da década de 30, como expressão das civilizações africanas, como defendeu o francês Roger Bastide. Através da repetição do rito, um dispositivo de ensino utilizado pelas culturas tradicionais e da lógica discursiva fundada na persuasão, os mais velhos têm transmitido os conteúdos dessas heranças, mesmo diante de uma verdadeira guerra santa deflagrada por igrejas cristãs.

A partir do seminário de 1984, a parceria do movimento social negro e da Federação Espírita e Umbandista de Minas Gerais protagonizou conquistas importantes para a afirmação de símbolos das religiões de matriz africana. Embora as comunidades religiosas de matriz africanas de Belo Horizonte não tenham sido objeto de pesquisas que possibilitassem uma maior visibilidade no cenário das heranças religiosas africanas no Brasil, ainda assim, foram indiretamente beneficiadas, através da difusão dos estudos sobre outras regiões do Brasil, nos cursos da área de ciências humanas. Tais estudos foram objetos de uma apropriação crítica por parte de intelectuais negros que estudaram na década de 70. Nesse sentido, mesmo não tendo afetado a elite intelectual que concebeu a cidade como um projeto de modernização segregacionista, não se pode negar o papel dessas pesquisas com suporte discursivo crítico das referências identitárias africanas no Brasil.

As praças de Iemanjá e Preto Velho (13 de Maio) representam dois importantes símbolos das heranças religiosas africanas no Brasil. Por isso, mesmo erguidas após 85 anos da fundação de Belo Horizonte, constituem-se referências identitárias dos afro-descendentes no contexto de um espaço urbano que foi pensado de uma maneira que segregou a população negra, colocando-a para fora da Avenida do Contorno. Tal segregação parece ter-se refletido na organização do Museu Abílio Barreto, onde a ausência do negro como sujeito histórico constitui indícios de alianças entre as concepções dos seus pioneiros e a política de branqueamento da raça brasileira, assumida por Osvaldo Aranha no final da década de 30.

## Notas

1. LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. Trad. Maria Lúcia do Eirado Silva. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. p.41.
2. Idem. p41.
3. CARDOSO, Marcos Antônio. *O movimento negro em Belo Horizonte: 1978-1998*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2002, p. 141.
4. FRANCISCO, Dalmir. Movimento negro, cidadania e estado. In: POMPERMAYER, Malori José, (org.). *Movimentos sociais em Minas Gerais*. Belo Horiznte: UFMG, 1987. p. 218.
5. Idem. p. 218.
6. Idem. p. 271.
7. BARBOSA, Nila Rodrigues. *Museu e cidade: o não-lugar do negro como sujeito no Museu Histórico de Belo Horizonte*. Monografia. Belo Horizonte: PUC-Minas, 2007.
8. BRASIL. *Lei n. º 10.639, de 09.01.2003: altera a Lei 9394/96 para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática História e cultura afro-brasileira*.
9. BRASIL. *Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana*. MEC/SECAD. 2005.
10. VERGER, Pierre Fatumbi. *Os Orixás: deuses iorubás na África e no novo mundo*. Trad. Maria Aparecida de Nóbrega. Salvador: Corrupio, 1981, p. 190.
11. PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 388.
12. VALLADO, Armando. *Iemanjá: a grande mãe africana no Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2002, p. 119.
13. Idem. p. 219-204.
14. Cópia da correspondência enviada em 17 de agosto de 1982. Arquivo particular de Nelson Mateus Nogueira.
15. Idem.
16. LUZ, Marco Aurélio; LAPASSADE, Georges. *O segredo da Macumba*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1972. p. 58.
17. BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma Sociologia das Interpenetrações de Civilizações*. Trad. Maria L. Capellato e Olívia Krahebuhi. São Paulo: Pioneira, 1985, p. 425.

**Cabelos e Memórias no Museu da Maré**  
**Reflexões sobre os usos e significados**  
**do pente quente**

**Cláudia Rose Ribeiro da Silva\***

## **RESUMO**

Estudo de caso sobre a construção de identidades sociais na favela da Maré, localizada na cidade do Rio de Janeiro, a partir da criação do Museu da Maré. Descreve o processo de formação do museu e suas exposições temáticas, organizadas como um relógio ou um calendário em 12 tempos. Destaca o Tempo da Casa – um barraco construído em tamanho original no centro do museu. Apresenta os objetos expostos no barraco, em particular, um pente com dentes de ferro e cabo de madeira, chamado de “pente quente”. Reflete sobre os usos e significados desse objeto, a partir das narrativas de duas mulheres negras, moradoras da favela da Maré. O estudo apóia-se na análise de depoimentos orais e na pesquisa bibliográfica.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Museu da Maré, memória, identidade, favela, pente quente.

## **ABSTRACT**

*Hair and Memories in the Museu da Maré*


*Reflections about the uses and significance of the Pente Quente*

*This study deals with the construction of social identities in the Favela da Maré, a slum located in Rio de Janeiro. Having the creation of the Maré Museum as the main reference, the study describes the formation process of the Museum and its thematic showrooms, organized as a clock or a calendar in 12 times. The highlight of the exhibition is a full size shack in the middle of the museum, with the title Tempo da Casa. The research also explains the objects exposed in the shack, particularly an iron comb with wood handle, called “pente quente”. Based on the testimonies of two black women, residents of the Favela da Maré, this study thinks about this object's use and meanings. The study is based on narratives, analysis and on bibliographical research.*

## **KEYWORDS**

*Maré Museum, memory, identity, slum, pente quente.*

## O CONTEXTO

 O bairro da Maré, criado em 1994, compreende um conjunto de 15 localidades<sup>1</sup> onde moram cerca de 132 mil pessoas.<sup>2</sup> A região margeia a Baía de Guanabara e está localizada entre importantes vias expressas que cortam a cidade do Rio de Janeiro – Avenida Brasil, Linha Vermelha e Linha Amarela –, estendendo-se desde a Fundação Instituto Oswaldo Cruz (antigo prédio do Ministério da Saúde) até a altura da entrada para o Aeroporto Internacional do Galeão.

A região da Maré, assim chamada por causa dos mangues e praias que dominavam sua paisagem, foi sendo ocupada desde o período colonial, quando exerceu preponderante papel econômico, seja por nela existirem dois portos<sup>3</sup> por onde se escoava a produção das fazendas locais, seja por ter alimentado com seus mangues os engenhos de cana-de-açúcar e as olarias que ali se instalaram.

Na década de 40, com a abertura da Avenida Brasil, a região conheceu novo desenvolvimento, devido à implantação de um cinturão industrial às margens da avenida que, somado ao isolamento dos terrenos na orla da Baía de Guanabara e à facilidade de acesso a tais áreas, criou condições bastante favoráveis para o crescimento de sua ocupação.

---

\* Cláudia Rose Ribeiro da Silva nasceu na Baixa do Sapateiro, uma das comunidades que fazem parte da favela da Maré, no Rio de Janeiro. É graduada em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ; mestra em Bens Culturais e Projetos Sociais pelo Programa de Pós-graduação em História, Política e Bens Culturais do CPDOC/FGV-RJ; e professora de História da Rede Pública do município do Rio de Janeiro. É diretora-fundadora do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – CEASM e diretora do Museu da Maré. A Força da Maré – uma experiência de curadoria participativa no Museu da República (Anais do Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus 2005 – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ) e A memória das favelas (Cadernos de Comunicações do ISER 2004) são algumas das publicações das quais participou nas áreas de museus, memória e favela.



Localização geográfica da Maré  
FONTE: Arquivo  
Orozina Vieira/Museu  
da Maré



Vista aérea da Maré

FONTE: Arquivo Orosina Vieira/Museu da Maré



A ocupação da região atingiu seu auge na década de 70, tendo se espalhado sobre as águas da Baía de Guanabara, como um impressionante aglomerado de habitações construídas sobre palafitas. Na década de 80, por meio do chamado Projeto Rio,<sup>4</sup> houve a erradicação desse tipo de habitação. Foram realizados grandes aterros e construídos conjuntos habitacionais na região para o reassentamento das famílias removidas das áreas palafitadas.

Na década de 90, a Maré foi objeto de outro processo de reassentamento promovido pela prefeitura,<sup>5</sup> principalmente de populações desabrigadas e moradores de áreas de encostas e margens de rios, consideradas de risco. No mesmo período, ocorreu o fortalecimento do chamado "poder paralelo". Organizado em facções criminosas rivais, o tráfico de drogas passou a dificultar, no cotidiano, o processo de integração das localidades.

Durante a primeira gestão do prefeito César Maia,<sup>6</sup> foi criado o bairro da Maré por meio da Lei Municipal nº 2.119 de 19 de janeiro de 1994, publicada em Diário Oficial de 24 de janeiro do mesmo ano. Tendo sido alvo de inúmeros projetos governamentais e de acordo com diversos interesses políticos, a Maré, até então considerada como favela, passou a ser tratada pelo poder público como uma área totalmente urbanizada, condição esta que viabilizou a criação do bairro. Mas, desde sua origem, a existência do bairro da Maré não foi reconhecida pela maioria dos moradores, que prefere se identificar com os bairros vizinhos à região: Bonsucesso, Manguinhos, Ramos ou Penha.

É evidente que os diferentes processos de ocupação das 15 localidades, a violência e as inúmeras modificações operadas pelo poder público na geografia da região são fatores que geraram obstáculos à constituição do bairro da Maré, enquanto um lugar de memória<sup>7</sup> onde as diferentes identidades e as inúmeras memórias dos moradores pudessem encontrar um ancoradouro. No entanto, esses fatores também podem ser percebidos, ainda que em graus diversos, na maioria das regiões da cidade tradicionalmente reconhecidas como bairros, o que não impediu à maioria de seus moradores de desenvolver uma identidade com o lugar.

Mas, ao contrário desses outros lugares, concebidos como partes integrantes da cidade, o bairro da Maré foi criado a partir da favela, espaço historicamente associado a tudo o que se opõe à vida urbana. A subjetividade, as memórias e o cotidiano dos moradores da região são marcados por esse

estigma, que também permanece profundamente arraigado nas pessoas que vivem nessa cidade.

Dessa forma, é importante questionar como tal representação da favela – vista como “antítese” da cidade –, somada aos demais fatores expostos acima, influenciou a constituição de memórias individuais e coletivas dos moradores da Maré, bem como a criação da identidade em relação ao bairro, uma vez que “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade”, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si”.<sup>8</sup>

Tendo como ponto de partida a valorização das memórias existentes no local, um grupo de moradores da Maré criou a organização não-governamental (ONG), Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM), em 1997 que, desde então, atua no sentido de constituir uma memória coletiva em torno do bairro.

Segundo Pandolfi e Grynszpan,<sup>9</sup> o CEASM é uma das ONGs mais importantes que atuam na região, destacando-se o fato da instituição ter sido criada por moradores e ex-moradores locais que, mesmo tendo alcançado formação universitária e estabilidade profissional – todos eles são funcionários públicos –, continuaram atuando em movimentos coletivos na Maré. A inserção desses agentes sociais no espaço local, e a identidade que eles desenvolveram com o lugar, foram fatores que contribuíram para tornar o CEASM uma experiência singular.

Além disso, a ONG desenvolve projetos cujas ações visam a constituição de uma identidade com o bairro, sem perder de vista as peculiaridades de cada comunidade. Um desses projetos é a *Rede Memória da Maré*, que objetiva preservar a história local e contribuir para a criação do sentido de pertencimento dos moradores ao bairro e à cidade.

A *Rede Memória* produziu um texto ilustrado sobre a história da Maré.<sup>10</sup> Seu autor, Antônio Carlos Pinto Vieira, é um dos fundadores do CEASM. O texto ordena cronologicamente os fatos históricos ocorridos na região e na cidade, desde o período colonial até o final da década de 90. Dessa forma, Vieira escreve a primeira versão da história da Maré e, principalmente, cria uma identidade comum entre as diversas localidades que se formaram ao longo da Avenida Brasil, a partir da década de 40.

## A CRIAÇÃO DO MUSEU

O trabalho desenvolvido pela Rede Memória obteve reconhecimento nacional em 2005, ao receber o Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, oferecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Tal premiação é conferida a pessoas e instituições que desenvolvem ações de preservação do patrimônio cultural brasileiro. Foram selecionadas sete iniciativas em todo o Brasil, tendo sido a Rede Memória premiada na categoria de Salvaguarda de bens de natureza imaterial.

Também em 2005, a Rede Memória estabeleceu uma parceria com o Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu/Iphan) e com o Ministério da Cultura para a implantação do Museu da Maré – projeto que integra os Pontos de Cultura do Programa Cultura Viva/Minc. Além de valorizar a história da região, o museu objetiva contribuir para ampliar a comunicação entre os diferentes patrimônios existentes na cidade, favorecendo o exercício da cidadania e a participação das comunidades no processo de apropriação do patrimônio cultural local e universal.

A inauguração do museu ocorreu no dia 8 de maio de 2006, durante o lançamento nacional da 4ª *Semana de Museus*. O evento contou com as presenças do ministro Gilberto Gil, membros do Minc e do Iphan, além dos representantes de vários museus e pontos de cultura da cidade.

Ainda em 2006, o Museu da Maré concorreu à seleção da primeira edição do Prêmio Cultura Viva, oferecido pelo Minc. Dentre 1.532 iniciativas inscritas em todo o Brasil, o museu



*Entrada do Museu  
da Maré  
FONTE: Arquivo  
Orozina Vieira/  
Museu da Maré*

foi um dos 30 projetos semifinalistas, tendo sido o 2º colocado na categoria de Tecnologia Sócio-cultural.

Em novembro do mesmo ano, o museu foi agraciado com a Ordem do Mérito Cultural. Tal premiação tem o objetivo de tornar público o empenho de pessoas e instituições que, de maneira significativa, trabalham pela valorização da cultura brasileira.

## A CONCEPÇÃO DAS EXPOSIÇÕES

O Museu da Maré nasceu da iniciativa dos moradores locais e, ao mesmo tempo, é o resultado da interação de diferentes agentes sociais que garantem sua pluralidade. Dessa forma, esse projeto quer contribuir com o processo de alargamento da perspectiva do papel dos museus na realidade contemporânea.

O museu não é um lugar para guardar objetos ou cultuar o passado. Ele é um lugar de vida. Se a vida se conta pelos anos, dias e horas, nos relógios e calendários, no Museu da Maré ela é contada por tempos, onde nada está acabado, tudo é mutável. Passado, presente e futuro convivem nos tempos da água, da casa, da migração, do trabalho, da resistência, da feira, da festa, da fé, da criança, do cotidiano, do medo e do futuro. São 12 exposições temáticas, como 12 são as horas do relógio e os meses do ano.

As exposições buscam representar os tempos construídos a partir do lugar e da vida. Aqui os moradores tiveram que fazer seu chão. Fincaram as palafitas na água e sobre elas ergueram suas casas. O tempo era contado pelo fluxo e refluxo da maré. Redes ao mar, aterros, rola-rola, bicas d'água, tijolos, lajes, mutirão... São heranças construídas por tantas pessoas ao longo do tempo.

Nesse lugar, onde muitos só enxergam a violência, nasce uma nova maneira de contar os tempos da cidade, a partir do diálogo e da troca. O Museu da Maré, a despeito de qualquer visão pessimista ou preconceituosa em torno da existência de um museu na favela, é um convite à construção desse novo tempo.

## O TEMPO DA CASA

No centro do museu, emergindo do Tempo da Água, surge um barraco em tamanho natural. É possível passar por entre as palafitas que o sustentam, olhar para cima e ver seu assoalho. Mas a experiência mais impactante ainda está por vir: entrar na casa e conhecer seu interior; imaginar como as pessoas podiam morar em um espaço tão pequeno que, ao mesmo tempo, era sala, cozinha e quarto, razão de ser da existência de milhares de migrantes que foram chegando ao longo de várias décadas.

Por fora, as madeiras daquela construção simples têm vários tons de azul; por dentro, tudo é cor-de-rosa para receber e acolher os visitantes. Quem entra se depara com um espaço muito bem arrumado, repleto de objetos que não dialogam apenas com quem morou em um barraco ou mora em favela. Os objetos têm vida, por isso eles interagem com o visitante, emocionam e aproximam memórias e patrimônios de diferentes tempos e lugares.

São objetos simples, que poderiam ter sido esquecidos: imagens de santos, rede, lamparina, retratos de família, roupas, móveis; um painel com panelas muito bem areadas; um fogão da marca “Cosmopolita” e, sobre ele, um pente feito de ferro com cabo de madeira, chamado de “pente quente” ou pente de ferro.

Os objetos do Tempo da Casa não são caros, não são raros nem são expoentes de uma cultura “superior”. Pelo contrário, eles negam a idéia de sua absolutização, pois são objetos muito simples do cotidiano dos moradores da Maré. No entanto, ao terem sido musealizados, tais objetos revelam plenamente a sua dimensão humana, que nos toca e emociona. No museu, esses objetos são verdadeiros lugares de memória.



*Barraco sobre palafitas – o Tempo da Casa*  
 FONTE: Arquivo Orazina Vieira/Museu da Maré

Pierre Nora afirma que lugares de memória são aqueles revestidos de simbolismo: "mesmo um lugar puramente funcional, como um manual de aula, testamento, uma associação de antigos combatentes, só entra na categoria se for objeto de um ritual".<sup>11</sup> As inúmeras memórias existentes na Maré, relacionadas a lugares, fatos, pessoas e objetos, foram revestidas de simbolismo pelos agentes sociais que criaram o museu, tendo como eixo central o barraco sobre palafitas, signo da miséria nacional durante décadas, e que hoje se transforma em espaço ritual de troca e encontro das diferentes memórias de pessoas de todos os lugares.

## UM PENTE DE MEMÓRIAS

Uma dessas pessoas é Marilene Nunes. Nascida em Mimoso do Sul, no Espírito Santo, ela chegou à Maré em 1972. Hoje, com 52 anos, é moradora da comunidade de Nova Holanda e participa do grupo de contadores de histórias do museu. O pente quente que está na exposição do Tempo da Casa pertencera à Marilene. Em seu depoimento ela conta como conseguiu o pente:

A Rita Alves morava no Jardim Botânico e era avó do meu namorado. Ela era cabeleireira. Um dia ela estava arrumando as coisas dela, quando eu vi o pente quente. Aí, eu disse: "Ai, Rita! Minha mãe passava pente quente no meu cabelo". Então, ela perguntou se eu não queria um, porque ela tinha dois. Eu pedi o mais velho. Agora, eu doei pro museu.<sup>12</sup>

Apesar do envolvimento afetivo com o objeto, Marilene afirma que era um sacrifício usar o pente quente:

A gente esquentava o pente na "trempe" (boca) do fogão, passava vaselina no cabelo, tirava o pente do fogão, limpava os dentes com um pano e, depois, esticava o cabelo. Se tirasse o pente do fogo e passasse diretamente no cabelo, queimava tudo. A gente fazia isso pro cabelo ficar liso. Naquela época, eu achava que o cabelo liso era mais bonito. Minha mãe passou pente quente no meu cabelo até os 15 anos. Depois disso, eu mesma comecei a passar em mim e nas minhas irmãs. Um dia eu apanhei, porque estava passando no cabelo da minha irmã. O pente escapuliu e bateu na testa da minha outra irmã que estava perto olhando.<sup>13</sup>

Outra moradora, Vera Marta Alves de Carvalho, reside na comunidade do Morro do Timbau, onde vive desde os sete anos de idade. Natural de Ubá,

em Minas Gerais, Vera chegou à Maré para morar com a tia Josefa, pois sua mãe, que já morava no Rio, trabalhava em casa de família e só tinha folga nos finais de semana. Hoje com 44 anos, Vera ainda lembra com detalhes do tempo em que usava o pente quente:

Minha tia começou a usar o pente no meu cabelo quando eu tinha nove para 10 anos. Usava morninho porque era cabelo de criança. Mesmo assim, dependendo do fio que pegava, parecia que estava “fritando” o cabelo. A gente fazia coquinho no cabelo, colocava vaselina, sentava num banquinho do lado do fogão e passava o pente. Quando passava, fazia um barulho que parecia um bacon fritando. E quando encostava na orelha!... Eu não gostava porque queimava. A gente sentia aquele calor no couro cabeludo. O cheiro era ruim, parecia até carne queimada. Saía aquela fumaça. Acho que era por causa da vaselina. É, a gente já sofreu muito. Hoje em dia tá tudo moderno.<sup>14</sup>

Diante do questionamento sobre o motivo do uso do pente quente – apesar de todos os incômodos e sacrifícios –, Marilene e Vera se posicionaram de maneira bastante diferente uma da outra.

Vera reproduziu o discurso conservador, como é possível perceber em seu depoimento:

Meu cabelo era muito “duro” e, pra ir pra escola, tinha que ficar com o cabelo arrumadinho. Minha tia sempre falou que o cabelo podia ser duro, mas tinha que andar arrumado. Eu também fazia trancinha e passava gordura de toucinho no cabelo. Diziam que era bom pra alisar e pro crescimento. A gente reclama, mas hoje tem é mordomia!<sup>15</sup>

Já Marilene fez uma autocrítica, revelando sua postura militante:

Naquela época, eu achava que o cabelo escorrido e liso era mais bonito. Eu ainda não tinha consciência do preconceito. Por isso, alisava o cabelo. Hoje eu acho que, na cabeça da minha mãe, o cabelo do branco é que era bonito. Depois que passei a



Marilene na década de 1970

FONTE: Arquivo pessoal Marilene Nunes

ter consciência da minha negritude, passei a usar o black power. Isso foi na década de 70. As pessoas passaram a me criticar quando eu assumi minha negritude. Eu trabalhava em Copacabana e, no final de semana quando ia pra casa, as pessoas falavam de mim. Eu era a diferente. As outras pessoas ainda estavam com cabelo alisado com pente quente e eu com um black grandão! Enquanto eu tive o domínio sobre os cabelos das minhas filhas, eu fazia tranças ou deixava os cabelos delas soltos pra cima. Agora, elas fazem prancha, o pente quente moderno.<sup>16</sup>

Como é possível perceber, em um primeiro momento, falar do pente quente é trazer à tona memórias afetivas do contato entre mãe e filha, tia e sobrinha, irmãs. As lembranças do lar, da infância, da adolescência, trazem saudades de quem já se foi, daquele tempo que não volta mais.

No entanto, as memórias desse objeto não são tão cor-de-rosa assim. O pente quente é, sem exagero, um instrumento de tortura não apenas pelas marcas que deixava na pele, mas principalmente por representar a afirmação de uma identidade dominante e a negação das diferenças.

O pente quente é o signo de um mundo social dividido entre “nós” e “eles”. E quem tem o poder de dividir também classifica e atribui valores a cada um desses grupos. Obviamente, no grupo “nós” está tudo o que é belo, inteligente, civilizado, normal, como afirma Silva:

Fixar uma determinada identidade como a norma é uma das formas privilegiadas de hierarquização das identidades e das diferenças. A normalização é um dos processos mais sutis pelos quais o poder se manifesta no campo da identidade e da diferença. Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica como o parâmetro em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade normal é “natural”, desejável, única. A força da identidade normal é tal que ela nem sequer é vista como *uma* identidade, mas simplesmente como *a* identidade.<sup>17</sup>

Dessa forma, ao ouvir desde criança que o cabelo “duro” tinha que andar sempre arrumado, criou em Vera o desejo por uma “identidade normal”, aliás, a única concebida como normal. Já Marilene, apesar de ter assumido sua negritude, não consegue mais controlar o desejo de suas filhas adolescentes.

Elas não querem ser “as diferentes”, como sua mãe escolheu ser na década de 70. Elas querem a “normalidade”.

Por isso mesmo, é importante ressaltar que a conservação do pente quente não está relacionada a nenhum sentimento nostálgico de volta ao passado. Mas, ao mesmo tempo, sua musealização não é a tentativa de restituir ao objeto a memória da violência à qual ele está ligado.

Os agentes sociais que constroem o Museu da Maré deram um novo significado ao objeto, que passa a ser um recurso para a reflexão sobre a identidade e a importância do patrimônio cultural dos moradores das favelas, subúrbios, periferias e bairros populares.

O conceito de identidade trabalhado no museu é um conceito estratégico e político. Não se trata de discutir somente quem são os moradores da Maré, mas, principalmente, como esses moradores são representados na cidade e como essa representação tem influenciado sua auto-imagem.

## CONCLUINDO

O Museu da Maré é uma proposta para a cidade pensar as identidades e as diferenças a partir de novas referências que fujam do lugar comum do imutável, do permanente, do natural e da normalidade. Ao mesmo tempo, o museu faz um convite aos moradores para que assumam a militância contra a mesmice, os determinismos e os estigmas, deslocando os “enquadramentos atuais da memória”,<sup>15</sup> que são sempre pautados por um processo de normalização da identidade.

Para Pollak, o trabalho de enquadramento é realizado por certos atores sociais que constroem uma memória oficial. No entanto, apesar da aparente harmonia, essa memória é sempre dinâmica e construída no conflito. É justamente a instabilidade desse processo que possibilita o trabalho de deslocamento da memória enquadrada.

Sem dúvida, o museu é um importante agente social, que trabalha para deslocar o enquadramento da memória dos moradores da Maré e da cidade do Rio de Janeiro, concebendo as diferenças e identidades enquanto produções sociais que envolvem diversas relações de poder. Por meio de várias ações, os atores sociais do museu teimam em valorizar aquilo que é desprezado no geral pelos enquadramentos das memórias oficiais: as memórias individuais,

as lutas, o protagonismo, o patrimônio cultural dos moradores da Maré e a importância da história desse lugar para a história de toda a cidade.

Dessa forma, o museu imaginado por esses agentes como possibilidade de superação de uma identidade tida como normal – que gera o estigma contra a favela –, vai sendo por eles inventado, à medida que novos discursos são criados a partir da realidade local e global.

## NOTAS

1. O Censo Maré 2000, realizado pelo CEASM, considerou *Salsa e Merengue* e *Mandacaru* como localidades, apesar de não haver associação de moradores nesses lugares (sua representação está vinculada às associações da Vila do Pinheiro e de Marcílio Dias, respectivamente). Dessa forma, contabilizou-se um total de 17 localidades: Conjunto Esperança, Vila do João, Vila do Pinheiro, Salsa e Merengue, Conjunto Pinheiros, Bento Ribeiro Dantas, Morro do Timbau, Baixa do Sapateiro, Parque Maré, Nova Maré, Nova Holanda, Rubens Vaz, Parque União, Roquete Pinto, Praia de Ramos, Marcílio Dias e Mandacaru. Neste estudo, considereei o total de 15 localidades.
2. De acordo com o último censo realizado pelo IBGE, a Maré possui 113.817 habitantes. A diferença em relação ao número apresentado pelo CEASM (132.176) se deve, dentre outros motivos, ao fato dessa instituição ter utilizado as referências geográficas fixadas pela prefeitura para o bairro da Maré. Essa escolha ampliou o território recenseado pelo CEASM.
3. Portos de Inhaúma e de Maria Angu.
4. Projeto do Ministério do Interior lançado em 1979 e executado pelo Banco Nacional de Habitação (BNH). O Projeto Rio tinha como um de seus objetivos o saneamento da orla da Baía de Guanabara, ocupada por palafitas.
5. Programa da Secretaria Municipal de Habitação *Morar sem Risco*. Cf. VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. *História da Maré*. Rio de Janeiro, CEASM, 1998, (mimeo). p. 78.
6. Político carioca, nascido em 1945, no bairro da Tijuca. Iniciou sua carreira política em 1983, no Partido Democrático Trabalhista (PDT), pelo qual foi eleito prefeito da cidade do Rio de Janeiro. Filiou-se ao Partido da Frente Liberal (PFL), em 1996. Por esse partido foi eleito para a segunda gestão da prefeitura (2001-2004), e reeleito em primeiro turno para sua terceira gestão (2005-2008).
7. NORA, Pierre. Entre memória e História: a problemática dos lugares. *Projeto História*. São Paulo, Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História, v. 10, dez, 1993. p. 7-28.
8. POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. N. 10. Rio de Janeiro, 1992. p. 200-212.
9. PANDOLFI, Dulce; GRYNSPAN, Mário (Orgs.). *A favela fala*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.
10. VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. *Histórico da Maré*. Rio de Janeiro: CEASM, 1998, (mimeo).

11. NORA, Pierre, *op. cit.* p. 21.
12. Entrevista realizada pela autora, em 17/03/08, como parte da pesquisa para este artigo.
13. Idem.
14. Idem.
15. Idem.
16. Ibidem.
17. SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. *Identidade e diferença, a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 73-102.
18. POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. n.3, Rio de Janeiro, 1989. p. 3-15

# 3º DOSSIÊ

---

## **PATRIMÔNIO LUSÓFONO: AÇÕES EDUCATIVAS DE VALORIZAÇÃO**

**Apresentação**

**História e Memória da Colonização Portuguesa:  
O acervo do Centro de Referência Luso-Brasileira e novas  
perspectivas historiográficas sobre a História Colonial**

**Bens culturais e cidadania, uma perspectiva  
educacional**

**Cultura popular e relações de poder nas  
comemorações do Divino Espírito Santo no Rio de  
Janeiro do século XIX**


# Apresentação

Aline Montenegro Magalhães\*

---

\* Historiadora, Mestre em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutoranda em História Social pela mesma universidade e coordenadora do Centro de Referência Luso-brasileira (Cerlub) do Museu Histórico Nacional.

*A nossa língua portuguesa**Se misturou com o tupi, tupinambrasilizou**Mais tarde o canto do negro ecoou**E assim a língua se modificou**Eu vou dos versos de Camões**às folhas secas caídas de Mangueira**É chama eterna, dom da criação**Que fala ao pulsar do coração.<sup>1</sup>*

 Os versos que a escola de samba Estação Primeira de Mangueira cantou na Marquês de Sapucaí, no carnaval de 2007, tiveram como mote um patrimônio lusófono que liga diferentes regiões e diversos povos: a língua portuguesa. Principal ponte entre culturas no mundo luso-atlântico, essa forma de expressão também foi fonte de inspiração para a oitava edição do Seminário Permanente do Centro de Referência Luso-brasileira do Museu Histórico Nacional (Cerlub/MHN), *Patrimônio lusófono: ações educativas de valorização*.

Realizado em parceria com a Rede de Educadores em Museus (REM) e com o Laboratório de Educação Patrimonial da Universidade Federal Fluminense (Laboep/UFF), o Seminário Permanente de 2007 contou com três mesas-redondas, onde foram debatidas as características do patrimônio comum a Portugal, ao Brasil e aos países de língua portuguesa e as diferentes formas de torná-lo alvo de valorização e preservação a partir de ações educativas.

“Flor do Lácio: a língua portuguesa e suas expressões” foi a primeira das mesas. Realizada no dia 24 de maio, contou com a participação de Antonio Gomes da Costa, diretor do Real Gabinete Português de Leitura, Edwiges Santos Zaccur, professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal Fluminense (UFF) e Marina Toledo, coordenadora do departamento educativo do Museu da Língua Portuguesa. Sob a coordenação de Ana Maria Daou, professora da Faculdade de Geografia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), apresentaram o papel das instituições junto aos diferentes públicos no sentido de difundir e valorizar a língua portuguesa, utilizando-se de diferentes suportes, como a literatura, a música e a tecnologia digital.

No dia 16 de agosto, Maria Fernanda Bicalho, professora do Departamento de História da UFF e Ronaldo Brilhante, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, sob a coordenação de Jorge Najjar, professor e vice-diretor da Faculdade de Educação da UFF, debateram sobre o “Patrimônio d`além mar: bens culturais e cidadania”. Bicalho, autora do artigo que abre o presente dossiê, abordou a documentação do Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa que foi selecionado e digitalizado pelo Projeto Resgate do Ministério da Cultura e hoje integra o acervo do Centro de Referência Luso-brasileira. Brindou os Anais do MHN com um estudo sobre a importância do referido conjunto documental para novas perspectivas na construção do conhecimento histórico sobre o Brasil colonial e seu ensino.

Brilhante apresentou os resultados de sua pesquisa de mestrado sobre educação como meio de preservação do patrimônio arquitetônico de Paraty e da Ilha de Paquetá. Seu artigo aqui publicado, “Bens culturais e cidadania” traz uma análise sobre a pertinência da pedagogia dialógica, inspirada em Paulo Freire e voltada ao ensino de políticas urbanas para a construção da cidadania dos habitantes desses locais.

O Seminário Permanente foi encerrado no dia 22 de novembro de 2007, com a mesa “Divina inspiração: o patrimônio imaterial lusófono”. Sob a minha coordenação, como pesquisadora e coordenadora do Cerlub, Maria Cecília Londres da Fonseca, conselheira do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, Ângela Mascelani, diretora do Museu Casa do Pontal e Martha Abreu, professora do Departamento de História da UFF debateram as heranças lusófonas apropriadas de diferentes formas e praticadas até hoje no Brasil, como as festas, os saberes e os fazeres artísticos.

Martha Abreu encerra o nosso dossiê com seu artigo “Cultura popular e relações de poder nas comemorações do Divino Espírito Santo no Rio de Janeiro do século XIX”. Discute as práticas culturais populares e as estratégias políticas das autoridades municipais e imperiais nessas festas, que misturavam o religioso e o profano, negros e brancos, ricos e pobres.

Ao finalizar esta sumária apresentação quero registrar meus sinceros agradecimentos a todos que colaboraram para o sucesso do Seminário Permanente: palestrantes e coordenadores; toda equipe do MHN e, em especial, a Lygia Segala, Maria Vitória Pardal e Ana Maria Daou, representantes do

Laboep/UFF e Marcelle Pereira, coordenadora da REM. Sem a parceria e dedicação dessas pessoas, seria muito mais difícil alcançar os objetivos do evento, cuja realização contou com a valiosa colaboração de todos.

Aproveito a oportunidade para agradecer também aos autores que possibilitaram a extensão do Seminário Permanente pelas páginas de seus artigos aqui disponibilizadas a quem se interessar pelos temas debatidos ao longo de 2007. Que o leitor possa se deleitar com uma amostra do alto nível das discussões realizadas.

### Nota

1. LEQUINHO, JÚNIOR FIONDA, ANÍBAL E AMENDOIM DO SAMBA. "Minha Pátria é minha língua, Mangueira meu grande amor. Meu samba vai ao Lácio e colhe a última flor.". Rio de Janeiro: G. R. E. S. Mangueira, 2007. Disponível em <http://www.mangueira.com.br/2009/NoticiasInf.asp?acao=IMG&id=7155&evento=>. Acesso em: 6 nov. 2008.

## **História e Memória da Colonização Portuguesa:**

**O acervo do Centro de Referência Luso-Brasileira  
e novas perspectivas historiográficas sobre a  
História Colonial**

**Maria Fernanda Bicalho\***

## RESUMO

Este artigo propõe-se a tecer algumas considerações sobre a importância de um conjunto documental, disponibilizado pelo Centro de Referência Luso-Brasileira, para os recentes trabalhos acadêmicos sobre nossa história colonial. Trata-se dos cd-roms do Projeto Resgate, que reproduzem boa parte da documentação manuscrita, pertencente ao acervo do Arquivo Histórico Ultramarino, de Lisboa, relativa aos domínios e territórios (às diferentes capitânicas) do Brasil, Maranhão e Grão-Pará. Esse conjunto documental vem sendo amplamente utilizado em monografias, dissertações de mestrado e teses de doutorado, contribuindo para a tessitura de uma nova perspectiva das relações coloniais, ou, dito de outra forma, das redes econômicas, políticas e sociais que uniram a Coroa portuguesa, seus vassallos e conquistas ultramarinas. Não se quer, aqui, apresentar este acervo documental, e sim demonstrar como sua utilização tem gerado, nas últimas décadas, uma nova e profícua abordagem da administração e da dinâmica política da monarquia e do império português.

## PALAVRAS-CHAVE

Projeto Resgate, cultura política, Antigo Regime, administração colonial, poder local.

## ABSTRACT

*History and Memory of Portuguese Colonization: Centro de Referência Luso-Brasileira's collection and new historiographic perspectives about Colonial History*  
The purpose of this article is to discuss some considerations on the importance of a documental group made available by the Centro de Referência Luso-Brasileira for recent academic papers on our colonial history. The documents are in the Projeto Resgate, CD-ROMS which reproduce a good part of the manuscript documentation that belongs to the permanent collection of the Arquivo Histórico Ultramarino, in Lisboa, related to the dominium and territories (the different captainships) of Brazil, Maranhão and Grão-Pará. These documents have been widely used in papers, dissertations and theses, contributing to a new perspective on colonial relations or in other words, to the economic, political and social webs that unified the Portuguese Crown, their subordinates and ultramarine conquests. Hoping to demonstrate how, in the last decades, the use of the documentation has generated a new and advantageous approach to the administration and political dynamic of the monarchy and Portuguese empire.

## KEYWORDS

Projeto Resgate, political culture, Ancient Regime, colonial administration, local power.

Este artigo propõe-se a tecer algumas considerações sobre a importância de um conjunto documental, disponibilizado pelo Centro de Referência Luso-Brasileira, para os recentes trabalhos acadêmicos sobre nossa história colonial. Trata-se dos cd-roms do *Projeto Resgate*,<sup>1</sup> que reproduzem boa parte da documentação manuscrita, pertencente ao acervo do Arquivo Histórico Ultramarino, de Lisboa, relativa aos domínios e territórios (às diferentes capitanias) do Brasil, Maranhão e Grão-Pará.<sup>2</sup> Esse conjunto documental vem sendo amplamente utilizado em monografias, dissertações de mestrado e teses de doutorado, contribuindo para a tessitura de uma nova perspectiva das relações coloniais, ou, dito de outra forma, das redes econômicas, políticas e sociais que uniram a Coroa portuguesa, seus vassallos e conquistas ultramarinas. Não se quer, aqui, apresentar este acervo documental, e sim demonstrar como sua utilização tem gerado, nas últimas décadas, uma nova e profícua abordagem da administração e da dinâmica política da monarquia e do império português.

Nesse sentido, deter-me-ei em três aspectos. Em primeiro lugar, uma breve introdução sobre essa documentação e sua importância para uma nova história política<sup>3</sup> e administrativa. Em segundo, retomarei os argumentos de dois autores – Caio Prado Júnior e Raymundo Faoro – cujas análises sobre a administração colonial, consideradas clássicas, influenciaram parte considerável dos trabalhos sobre o tema. Nas últimas décadas, no entanto, as premissas destes autores vêm sendo questionadas, muito em função de uma nova leitura da documentação, com destaque para o acervo do Arquivo Histórico Ultramarino.

---

\* Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo e pós-doutora pelo Instituto de Ciências Sociais Univ.Lisboa. Professora Adjunta da Universidade Federal Fluminense. Atua, principalmente, nos seguintes temas: Cidade, Rio de Janeiro, Império Português, Colônia.

Em terceiro lugar, e com base na mesma documentação, discutirei a importância que vem assumindo os estudos sobre os poderes locais, entre eles as câmaras municipais, relativizando as interpretações baseadas no argumento de que a metrópole exercia uma ferrenha exploração e dominação sobre as colônias e seus respectivos colonos, tirando-lhes toda e qualquer capacidade de se tornarem *sujeitos* (no sentido de protagonistas) de sua própria história.<sup>4</sup> O fio condutor para esta discussão será a dinâmica administrativa do Conselho Ultramarino e o interesse representado pelas consultas, redigidas por seus membros e dirigidas ao rei, como fonte documental.

## O Arquivo e os Documentos

Não há dúvida sobre a importância das fontes documentais para o ofício do historiador. Há muito que o documento histórico vem ganhando conotação mais ampla, assumindo novas formas e materialidades, deixando de ser exclusivamente o papel escrito e sensível ao tato, para se revelar ao pesquisador por intermédio da imagem pictórica, de uma pintura, escultura, representação gráfica ou fotografia, de depoimento oral, de fragmentos da vida material e cotidiana. A divulgação e o contato com o documento também parece que se volatilizam, (i)materializando-se por meio de novas tecnologias, como os procedimentos de microfilmagem, a digitalização, a internet, o cd-rom. Porém, sua substância permanece e se oferece aos olhos e à interpretação dos historiadores, em cada época, para ser decifrada de acordo com as questões do tempo presente.

Em pleno século XXI, o universo dos historiadores se expandiu a uma velocidade e abrangência vertiginosas. Num mundo globalizado, as histórias nacionais perderam, até certo ponto, o sentido, fragmentando-se e convivendo com outras identidades – étnicas, regionais, culturais, religiosas. Os próprios métodos e *démarches* da história se transformaram, colocando novos problemas, exigindo novas abordagens, criando novos objetos. Hoje são outros os questionamentos dos historiadores. Embora anteriores interpretações historiográficas possam ter perdido muito de sua atualidade, o mesmo não pode ser dito em relação às fontes documentais. Se também elas se expandiram e se diversificaram, o documento manuscrito – e oficial? – continua atual e, de acordo com as perguntas que lhes fazemos, descobrimos-lhes

múltiplos significados, deixando-nos entrever fragmentos da mentalidade, das relações de poder e de atos do cotidiano.

Foi com a intenção de divulgar e tornar acessível um inestimável *corpus* documental de nossa história colonial – (e o resultado é certamente possibilitar o desenvolvimento de novas pesquisas e interpretações historiográficas) – que o *Projeto Resgate*, produto de um acordo entre o Ministério da Cultura no Brasil e do Instituto de Investigação Científica e Tropical em Portugal, promoveu o tratamento técnico da documentação, desenvolveu e realizou a microfilmagem e digitalização de mais de três milhões de páginas manuscritas, mapas e material iconográfico referentes ao Brasil entre os séculos XVI e inícios do XIX. Esta ampla gama documental encontra-se hoje disponível para a consulta nas principais instituições de pesquisa e universidades de todo o Brasil – destacando-se, entre elas o Cerlub –, tanto na forma de microfimes, quanto na de cd-roms. São quase 2.000 rolos de microfimes de 35 mm e mais de 300 cd-roms. Este enorme trabalho não poderia ter sido realizado sem uma feliz conjugação de esforços, reunindo governos e organismos nacionais e estaduais, agências de fomento, universidades e instituições de pesquisa e documentação, obtendo apoio financeiro de mecenatos empresariais e individuais.

O Arquivo Histórico Ultramarino, em Lisboa, instituição de origem dessa documentação, armazena o maior volume de documentos manuscritos – para além dos cartográficos e iconográficos – relativos às ex-colônias de Portugal. O material reproduzido pelo *Projeto Resgate* corresponde a algumas centenas de milhares de documentos manuscritos “avulsos” e catalogados relativos às diferentes capitanias do Brasil no período colonial, acondicionados em, aproximadamente, 2.000 caixas em lata de folha de flandres. Seu conteúdo, embora represente em sua maioria correspondência administrativa entre os funcionários régios em serviço no ultramar e os órgãos metropolitanos, como o Conselho Ultramarino (criado em 1642), ou a Secretaria dos Negócios da Marinha e Domínios Ultramarinos (instituída em 1736), não se esgota nela. São inúmeras as cartas, representações, queixas, demonstrações de serviços prestados, solicitação de mercês por parte das câmaras, irmandades, grupos corporativos e identitários, e por meio de indivíduos isolados. Apesar de este acervo conter, de forma privilegiada, “fontes que dão suporte e vida às pesquisas mais voltadas para as histórias político-administrativa das instituições e a história

*militar e diplomática*”,<sup>5</sup> os trabalhos que nos últimos anos vêm resultando de sua consulta têm inovado decididamente a perspectiva historiográfica sobre o governo, a política e a administração colonial.

A grande novidade do que poderíamos chamar de uma nova história política encontra-se na escolha e na leitura das fontes, no padrão da narrativa dos acontecimentos e, fundamentalmente, na abordagem de seu objeto. É o campo do poder e do político que constitui o cerne de suas preocupações fundamentais. Bom exemplo disso são os estudos sobre *cultura política*, bem como sobre as instituições e os grupos de poder vinculados ao espaço de exercício da política. Desse modo, “o poder é mais complicado, muito mais denso e difuso que um conjunto de leis ou um aparelho de estado”.<sup>6</sup> Esta talvez seja a marca mais forte da Nova História Política, na medida em que o político passa a ser estudado sob uma perspectiva mais ampla que caracteriza o poder. A noção de cultura política sugere “uma espécie de código e de um conjunto de referentes”<sup>7</sup> formalizados no seio de um grupo social ou de uma tradição política, destacando-se a importância das representações na definição do mesmo conceito. Ela pode ser vista como “uma leitura comum do passado”, bem como uma “projeção no futuro vivida em conjunto”.<sup>8</sup> A noção de cultura política se encontra, portanto, intimamente relacionada à cultura global de uma sociedade, sem que por isso se confunda com ela, uma vez que o seu campo de aplicação incide exclusivamente sobre o político.<sup>9</sup> Trata-se, pois, de compreender as motivações que levam um indivíduo, um grupo ou uma sociedade a adotar um determinado comportamento político. As culturas políticas constituem fator de agregação social, contribuindo de modo decisivo na constituição de uma visão comum do mundo, de uma leitura compartilhada do passado e do futuro. Formam desse modo “um patrimônio indiviso”,<sup>10</sup> composto por vocabulários, símbolos e gestos, por todo um arsenal de ferramentas que exprimem valores, idéias e desejos políticos de um grupo ou corpo social. É um pouco disso tudo – leitura do passado, formulação do presente, expectativa e projeção no futuro – que podemos encontrar na documentação de que se vem tratando.

## Governo, Política e Administração nos Tempos Modernos

Em *Formação do Brasil Contemporâneo*, publicado em 1942, Caio Prado Júnior defende que, “de um modo geral, pode-se afirmar que a administração portuguesa estendeu ao Brasil sua organização e seu sistema, e não criou nada de original para a colônia”. Este sistema não se baseava em funções bem discriminadas, competências bem definidas, segundo o princípio uniforme de hierarquia e simetria dos diferentes órgãos administrativos que observamos na atualidade. Feita esta distinção, atribui, no entanto, uma valoração negativa às práticas administrativas de então, ao afirmar que “devemos abordar a análise da administração colonial com o espírito preparado para toda sorte de incongruências”. Relaciona a “centralização administrativa que faz de Lisboa a cabeça pensante única em negócios passados a centenas de léguas que se percorrem em lentos barcos à vela” com a “falta de organização, eficiência e presteza do seu funcionamento”. A “complexidade dos órgãos, a confusão de funções e competência” somavam-se a um “excesso de burocracia dos órgãos centrais em que se acumula um funcionalismo inútil e numeroso”. O resultado não poderia deixar de ser a “monstruosa, emperrada e ineficiente máquina burocrática que é a administração colonial”.<sup>11</sup>

Raymundo Faoro, em trabalho publicado em 1958 – embora partindo de outros pressupostos teóricos e fundando sua análise na categoria weberiana do Estado patrimonial – enfatiza a precoce centralização da monarquia portuguesa, a extrema racionalidade do aparato estatal e a transplantação para os domínios ultramarinos de um rígido corpo de leis. Ao defender a presença marcante do Estado, moldando a realidade a seu gosto, e a ela sobrepondo a lei, afirma, no entanto, que “o quadro metropolitano da administração, como que se extravía e se perde, delira e vaga no mundo caótico, geograficamente caótico, da extensão misteriosa da América”. Refere-se à dispersão “em todos os graus” da administração colonial, cuja aparente simplicidade da linha descendente de autoridade encabeçada pelo rei “engana e dissimula a complexa, confusa e tumultuária realidade” governamental. A seu ver, “os órgãos colegiados e a hierarquia sem rigidez” teriam sido responsáveis pela “fluidéz do governo”, composto de um sem número de funcionários que se perdiam “no exercício de atribuições mal delimitadas”. Se, por um lado, todos se dirigiam ao rei, atropelando os graus intermediários de comando, por outro “a ordem monocrática sofre, com

os órgãos colegiados, limitação drástica, retardando as decisões, orientando-as e distorcendo-as, ao sabor das suas deliberações”.<sup>12</sup>

Porém, uma análise mais acurada do vocabulário, das práticas e da cultura política do Antigo Regime, especificamente dos significados de “governo” e “administração” na época moderna, nos faz relativizar algumas das conclusões a que chegou a historiografia brasileira sobre a administração colonial, com base nos estudos de Caio Prado Júnior e Raymundo Faoro.<sup>13</sup> Em artigo recente, o historiador português Pedro Cardim afirma ser importante considerar que durante o Antigo Regime,

a ‘administração’, o ‘governo’ e a ‘política’ eram realidades muito diferentes daquilo que é hoje designado por essas mesmas palavras. (...) o termo ‘administração’, para além de possuir uma semântica algo ambivalente, reportava-se a esferas de atividade muito diversas, estando longe de evocar a sua acepção atual, ou seja, a função pública que o Estado desempenha, a título exclusivo e unilateral, dotada de uma identidade própria, de uma jurisdição e de uma legislação específicas, e nitidamente autonomizada no seio do aparelho estatal.<sup>14</sup>

Autores e obras diversas têm nos alertado para a centralidade da cultura jurídica no mundo político dos tempos modernos. Os tratados jurídicos serviam como base do ordenamento social, atribuindo significado às ações e às relações dos agentes sociais e políticos. Em outras palavras, e como afirmou António Manuel Hespanha, a centralidade do direito, a doutrina dos juristas e a jurisprudência dos tribunais, e não os códigos de leis, davam inteligibilidade e legitimidade aos “arranjos da vida”.<sup>15</sup>

Na apresentação do livro *Direitos e Justiça no Brasil*, Silvia H. Lara e Joseli M. N. Mendonça chamam a atenção para a relação entre História e Direito, aprofundada pelo renascimento da história política nos anos 80. Segundo as autoras, “esses estudos se ligaram às pesquisas interessadas nos mecanismos disciplinares existentes nas sociedades e nas múltiplas formas de representação simbólica e de exercício do poder”. Portanto, nesta perspectiva inovadora do político, “o direito já aparece como um produto social, e sabe-se que os valores, os textos e as normas jurídicas estão diretamente relacionados com os ritmos do processo social”.<sup>16</sup>

Em livro sobre a cultura política em Portugal no Antigo Regime, Pedro Cardim considera que “nos últimos anos, acabou por ser a historiografia do

*direito a revelar mais empenho para compreender esta dimensão 'estrangeira' da política e do seu exercício em sociedades do passado*".<sup>17</sup> Ao se debruçar sobre a atividade governativa e administrativa das monarquias ibéricas na época moderna, o autor afirma que

existia já uma actividade político-administrativa bastante complexa, se bem que muito diversa da situação vigente nos nossos dias (...): era uma prática administrativa subsumida ao aparelho judicial e assente na não-separação entre os três poderes (legislativo, judicativo e administrativo); vigorava uma prática de governo (e uma correlativa teoria) fortemente modelada pela centralidade da 'jurisdição' e pela primazia dos tribunais (...).<sup>18</sup>

Em Portugal nos séculos XVI, XVII e, em menor escala, no XVIII, a Coroa partilhava o governo com outros corpos sociais, entre eles conselhos e tribunais, órgãos em sua maioria auto-regulados e que gozavam de relativa autonomia. Voltando à historicidade dos vocábulos no Antigo Regime, Cardim defende que o termo "governo" possuía uma semântica diferente da atual, remetendo à atividade pastoral de prelados e titulares de cargos eclesiásticos, como se vê na expressão "governo das almas". Aludia também à autoridade exercida na esfera doméstica pelo *pater familias*. A seu ver,

a palavra 'governo', usada para designar a actividade desenvolvida pela Coroa, incorporou este antiquíssimo imaginário doméstico, e tal sucedeu porque era unanimemente aceite que a arte de conduzir uma família, por um lado, e a técnica que habilitava a governar a 'república', por outro, constituíam saberes que relevavam, fundamentalmente, de uma mesma exigência, de uma mesma qualidade, de um mesmo princípio ético e político.<sup>19</sup>

O termo "administração" evocava diversas fontes de autoridade, articulava-se igualmente a modelos tradicionais de administração da casa e incorporava elementos da cultura jurídica da época, destacando-se sua dimensão jurisdicional. Era consenso que, ao governar, o rei deveria respeitar os corpos que constituíam naturalmente a sociedade. O bom governo, ou governo justo, requeria que o rei escutasse essas vozes, que respeitasse "os ancestrais canais de representação 'natural' do corpo social, os únicos que eram reconhecidos e julgados como os representantes 'qualificados' do reino".<sup>20</sup>

O que designamos por Coroa não era algo unitário, mas sim um agregado de órgãos e de interesses, que não funcionavam como um pólo homogêneo de intervenção sobre a sociedade. Em outras palavras, existia no seio da

Coroa uma série de organismos cuja jurisdição derivava, em parte, de um ato constituinte do rei, embora também de sua própria auto-organização. Hoje em dia, é praticamente consenso entre os historiadores dedicados à análise da cultura política e da tomada de decisões das monarquias ibéricas dos tempos modernos, que não havia uma única instância normativa, e sim uma pluralidade de espaços de decisão, um aglomerado heterogêneo de corpos, corporações, estados que se constituíam em pólos de poder concorrentes, o que não raro produzia conflitos de jurisdição. Muito se tem escrito – no Brasil, a partir, sobretudo, dos estudos de António Manuel Hespanha – sobre o paradigma jurisdicionalista e a estrutura sinodal ou polissinodal de governo em sociedades de matriz corporativa, nas quais a centralidade do rei – cujo principal papel era exercer a justiça -- não significava centralização absoluta do poder em suas mãos. Longe de sua concentração total na figura do rei, o poder era por natureza repartido, o que conferia às monarquias ibéricas uma experiência política plural e policêntrica.<sup>21</sup>

O governo monárquico português baseava-se, nos tempos modernos, num emaranhado de conselhos, tribunais, secretarias e juntas. Embora não se possa falar de uma típica hierarquia entre eles, o Conselho de Estado assumiu, ao longo dos séculos XVI e XVII, uma posição de destaque. Também conhecido como Conselho do Rei, por desempenhar funções consultivas e decisórias junto ao monarca, era composto por um número restrito de conselheiros, provenientes das principais famílias aristocráticas do reino.

Uma série de outros conselhos e tribunais, com funções mais especializadas, partilhava o processo consultivo e decisório na monarquia. Entre eles o Desembargo do Paço, criado no século XV;<sup>22</sup> o Conselho da Fazenda que, instituído em fins dos quinhentos, passou a centralizar as matérias e negócios fazendários; a Casa de Suplicação, supremo tribunal de justiça do reino e de seus domínios; a Mesa da Consciência e Ordens, cujo objetivo era tratar das matérias de obrigação da consciência do rei e de seus súditos; e o Conselho da Guerra, erigido em 1640.<sup>23</sup> Em 1642, dois anos após a Restauração, d. João IV criou o Conselho Ultramarino, órgão separado e autônomo em relação aos demais conselhos e tribunais, voltado para a crescente especificidade das matérias relacionadas aos territórios do ultramar.<sup>24</sup> O fato de a política colonial portuguesa emanar, a partir de 1642, de um órgão colegiado, que concorria com os demais conselhos e tribunais em termos de jurisdição, fazia

com que a mesma política não fosse produto de uma “razão de Estado”, e muito menos de um Estado centralizado e absolutista.

As opções políticas traçadas pelo Conselho Ultramarino – uma vez que não havia um *projeto colonial* único e sistemático para a variedade de domínios e conquistas portuguesas ao longo dos quase quatro séculos que se sucederam à expansão ultramarina – podem ser analisadas a partir da leitura das consultas elaboradas por seus membros, e que subiam ao rei. Estas constituíram-se na caixa de ressonância dos problemas e das inquietações que assolaram os domínios portugueses, dos conflitos e das negociações entre as diferentes instâncias e os mais diversos agentes da administração colonial.

Elemento fundamental no funcionamento burocrático do regime conciliar, e mecanismo indispensável no processo de tomada de decisões por parte do rei, a consulta escrita destacava-se na estrutura e no funcionamento da possinodia ibérica. Remetendo-se à monarquia hispânica, o historiador Feliciano Barrios define a consulta como um ato de caráter político-administrativo, pelo qual um indivíduo ou uma instituição colegiada, em cumprimento de um mandado régio, genérico ou específico, assessora o monarca em uma questão determinada. Denomina-se também consulta o próprio documento em que se redige a opinião do órgão emissor do parecer. Em geral a consulta era acordada e redigida em uma sessão ordinária ou extraordinária dos conselhos. A consulta podia emitir-se como parecer unânime do organismo consultivo (“ao conselho parece”), ou com votos particulares quando havia divergência de opiniões entre seus membros, formando-se então maioria, ao conformarem-se vários conselheiros em uma mesma opinião. A peça documental da consulta, quando esta se materializava em um documento escrito, era confeccionada pelos oficiais do conselho a partir de uma minuta do seu secretário e sob sua responsabilidade e vigilância. Em certos casos eram redigidas pelo próprio secretário, quando o assunto era delicado ou sua complexidade o requeria. Elevada a consulta ao monarca, que em nenhum caso estava vinculado à opinião do conselho, ele a examinava e resolvia, escrevendo sobre ela umas poucas linhas ou uma só frase (“como parece”). Outras vezes a consulta era devolvida ao conselho com a ordem específica de que voltasse a considerar o assunto. Resolvida pelo rei e remetida, quer ao conselho, quer a um dos secretários, cabia a estes tomarem as providências necessárias para pôr em execução a decisão régia.<sup>25</sup>

No caso específico do Conselho Ultramarino, a consulta era elaborada pelo presidente e conselheiros do tribunal a que foi dada a ordem direta do soberano, ou por aviso do secretário de Estado, para que se consultasse sobre determinada matéria ou requerimento particular. O destinatário é sempre o rei, que dará sua real resolução sobre o assunto consultado. A consulta menciona no seu formulário as indicações sobre o processo burocrático e o circuito do documento. Cita o nome dos autores ou requerentes, dos conselheiros quando emitem parecer diferente do resto do conselho, dos procuradores da Coroa e/ou da Fazenda (de acordo com a matéria em questão), e o alvitre de outros peritos, se for o caso. A resolução régia é escrita à margem da consulta, com a rubrica do soberano ou assinatura do Secretário de Estado.<sup>26</sup>

Concluindo, se a falta de coordenação e de uma rígida hierarquia jurisdicional entre os conselhos – não raro manifestada em conflitos de competência ou precedência – constituía-se em peso ou entrave à agilidade da administração ativa da Coroa, a decisão dos órgãos colegiados por intermédio de consultas e pareceres garantia a expressão de diferentes pontos de vista, reafirmando o caráter corporativo do governo, atualizando a imagem do rei enquanto árbitro. Produto desta solidariedade e competitividade corporativas, acima dos particularismos e dos interesses individuais, a consulta escrita e, portanto, passível de ser arquivada, para além de criar uma memória e uma jurisprudência administrativa, consolidava um ponto de vista técnico da burocracia letrada, conferindo-lhe autoridade e autonomia frente aos particularismos e a uma possível arbitrariedade, quer dos apetites individuais, quer da ação voluntariosa do monarca.<sup>27</sup>

### **Poder local, câmaras e negociação da política imperial**

Até bem recentemente, pouquíssimos eram os trabalhos da historiografia brasileira sobre o poder local, e mais especificamente sobre as câmaras no período colonial. Na década de 40, Edmundo Zenha publicou *O Município no Brasil*, um dos únicos estudos sobre o tema.<sup>28</sup> Algumas câmaras de cidades que desempenharam um importante papel no contexto da colonização portuguesa foram contempladas em trabalhos como o de Affonso Ruy, *História da Câmara Municipal da Cidade de Salvador*.<sup>29</sup> No que diz respeito ao Rio de Janeiro, a ausência de estudos sobre a câmara nos séculos XVI, XVII e XVIII pode ser atribuída ao fato de o prédio onde funcionava o Senado

ter queimado no ano de 1790, quando então ardeu quase toda a sua documentação. Os poucos documentos que ainda hoje restam para se tecer a sua história – dentre os fundos depositados no Arquivo Geral da Cidade e em outras instituições como o Arquivo Nacional e a Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro – são, de certa forma, insuficientes se comparados à riqueza dos acervos de outras vilas e cidades da América portuguesa.

De certa forma esta lacuna pode ser preenchida pela consulta aos cd-roms relativos à capitania do Rio de Janeiro – quer os documentos avulsos, quer os catalogados por Eduardo de Castro e Almeida, depositados originalmente no Arquivo Histórico Ultramarino em Lisboa –, cujo acesso tornou-se muito mais fácil para nós, pesquisadores brasileiros, por meio da iniciativa do *Projeto Resgate*. Embora aí não se encontrem reproduzidas as atas ou posturas das câmaras, a sua ausência pode ser suprida por meio da leitura de inúmeras cartas, queixas, petições e representações ao monarca escritas por seus oficiais. Tais documentos versam sobre os mais diversos temas e problemas que povoaram o cotidiano administrativo das cidades e capitanias ultramarinas, mormente as negociações e os conflitos de jurisdição entre os oficiais da câmara e os funcionários régios.

A grande vantagem da pesquisa desse acervo – depositado em diferentes instituições, entre elas o Cerlub – e o seu melhor trunfo consistem em que as cartas, ofícios, petições e representações, enviadas do ultramar desde o século XVII, se submetiam, em Lisboa, ao exame do Conselho Ultramarino, cujos membros – principais articuladores da política imperial portuguesa – faziam anotações, escreviam pareceres, redigiam consultas que eram submetidas ao rei, a quem cabia, em última instância, as decisões a serem tomadas (muitas vezes, como já se disse, estas decisões aparecem registradas à margem das consultas do conselho). Portanto, trata-se de um acervo no qual é difícil perder o fio da meada, no sentido de proporcionar ao pesquisador uma ampla e detalhada visão de todo um processo, qual seja, o da tessitura da política colonial.

Uma passagem de olhos, mesmo que superficial, pelas cartas e representações das câmaras das diferentes cidades e vilas da América portuguesa só faz confirmar que inúmeras eram as petições dirigidas ao monarca. Abrangendo os mais diversos assuntos da jurisdição local, ou explicitando com cores fortes os conflitos com os ministros régios, o volume e a riqueza desta

documentação contraria a idéia de que as queixas e pedidos dos súditos ultramarinos raramente chegavam aos ouvidos do monarca. As questões abordadas por essa documentação conferem visibilidade aos problemas, às tensões, às negociações e, inclusive, às contradições da administração colonial. Para o pesquisador, a leitura destes documentos, e o cotejar das diferentes visões ou perspectivas neles explicitadas, não poderia ser mais rica, no sentido de iluminar as múltiplas elaborações sobre a política e a administração ultramarinas.

No capítulo dedicado à administração, do livro *Formação do Brasil Contemporâneo*, Caio Prado Júnior se refere às câmaras como “*órgãos inferiores da administração geral das capitâneas*”. Sem nenhuma autonomia e sequer uma identidade própria, durante todo o período colonial a câmara teria, a seu ver, funcionado

como simples departamento executivo, subordinado à autoridade do governador; e seu papel, neste terreno, tem grande amplitude, pois o contacto direto que ela mantém com a população permite às autoridades superiores, mais distantes e não dispendo de outros órgãos apropriados, executarem através dela suas decisões.<sup>30</sup>

Em *Os Donos do Poder*, Raymundo Faoro afirma que os reis de Portugal foram buscar nos municípios “*as correntes de controle da vida local*”. Discorre sobre o que teria sido, a seu ver, um aparente paradoxo: “*para dominar as populações dispersas fixou-se o estatuto do governo local. Na verdade, o município, na viva lembrança dos êxitos da monarquia, foi instrumento vigoroso, eficaz, combativo para frear os excessos da aristocracia e para arrecadar tributos e rendas*”.<sup>31</sup> De acordo com Faoro, “*o sistema sufoca a iniciativa colonial*”. Envoltos “*num círculo de ferro*”, encadeavam-se poder local e direção metropolitana; diante desta última “*as câmaras se amesquinham, convertidas em órgãos auxiliares do governador*”.<sup>32</sup>

Em ambas as análises (de Caio Prado e de Faoro) pouco ou nenhum espaço de negociação sobra às câmaras, meros instrumentos da autoridade voluntariosa e absoluta do rei e de seus funcionários, seja na metrópole, seja na colônia. Poderíamos mesmo supor, a partir de tais visões, que nem valeria à pena determo-nos em seu estudo. No entanto, se historiadores brasileiros de meados do século XX deram pouca importância à investigação das câmaras, o mesmo não pode ser dito acerca da recente historiografia que, a partir do

diálogo com a produção europeia e norte-americana, tem trabalhado mais detidamente sobre o tema, abrangendo o território peninsular ibérico e seu espaço ultramarino e imperial.<sup>33</sup> É igualmente interessante destacar novas perspectivas acerca do processo de centralização monárquica nos primórdios dos tempos modernos.

Na coletânea *Negotiated Empires. Center and Peripheries in the Americas (1500-1820)*, os autores se propõem a examinar as dinâmicas de governo dos impérios ultramarinos europeus na época moderna, explorando as relações entre centro e periferias. Como demonstra o historiador norte-americano Jack Greene, o império britânico representou um “império negociado”, devido à relativa independência política e constitucional das colônias americanas em relação ao centro, isto é, à Coroa. No entanto, segundo Greene, a perspectiva das autoridades negociadas pode ser expandida para outros impérios ultramarinos, como o espanhol e o português, uma vez que eles também se constituíram – apesar de suas profundas diferenças e especificidades – por intermédio de políticas engendradas por um processo de negociação entre, de um lado, os núcleos metropolitanos e, do outro, as periferias coloniais e seus respectivos personagens.

Em outras palavras, houve uma ativa participação das elites e dos poderes locais na tessitura da política imperial. Dependendo da conjuntura, os vassalos ultramarinos podiam, tanto opor resistência, quanto usar as políticas concebidas no centro da monarquia em prol de seus objetivos. Isso leva o autor a concluir que o processo de centralização – e uma bem sucedida integração das localidades e o centro – não se fazia apenas por intermédio da conquista e absorção das prerrogativas locais, mas principalmente da sobrevivência e amálgama de seus interesses numa estrutura política mais ampla. Em suma, o movimento de centralização monárquica nos primórdios dos tempos modernos pressupunha o engajamento ativo das localidades, e particularmente de suas elites que, na maioria das vezes, parecem ter associado sua incorporação numa estrutura política alargada não com a perda de seus privilégios, e sim com a sua reprodução. Para tanto, torna-se preciso reinterpretar o desenvolvimento político europeu, abandonando o ponto de vista de Lisboa, do Escorial ou de Versalhes, centrando-se nas dinâmicas das localidades e dos poderes locais.<sup>34</sup>

Também em Portugal o processo de centralização possuía como contraponto o poder ou os poderes locais. Segundo António Manuel Hespanha, “a manifestação porventura mais clara, ao nível institucional, da existência de comunidades dotadas de larga margem de auto-governo foi o fenómeno concelhio”.<sup>35</sup> Amplo hoje é o debate no interior da historiografia portuguesa e brasileira acerca do poder municipal ou do estatuto político das câmaras na época moderna. Amplo igualmente é o leque de questões que estes estudos vêm atualizando e discutindo, com sensível destaque para a investigação acerca da força real ou do vigor relativo das autonomias e liberdades locais no cenário político e administrativo da monarquia, contemplando os instrumentos de intervenção da Coroa, os mecanismos de comunicação centro-periferia e os tipos de articulação existentes entre poder municipal e outros pólos de autoridade e sociabilidade locais. Estes são alguns dentre os vários temas que têm mobilizado os historiadores no empenho de uma melhor compreensão das relações entre poder central e poderes locais no mundo luso-atlântico. Em geral, estudos mais recentes têm procurado reforçar a idéia da relativa autonomia dos poderes municipais face aos dispositivos institucionais de controle por parte da Coroa.<sup>36</sup>

No Brasil a perspectiva sobre o poder local e as formas de seu relacionamento com o poder central da Coroa vem se renovando. Vários são os historiadores que hoje afirmam que as localidades da América portuguesa foram hábeis em reter um amplo controle sobre questões ligadas ao governo local. Da mesma forma, não desprezível era sua capacidade de responder e eventualmente decidir questões mais amplas da política imperial – sobre defesa, gerenciamento de tributos e até governo. Por outro lado, os funcionários régios no ultramar tiveram muitas vezes que se adaptar às variadas circunstâncias definidas pelas elites e pelos interesses locais. Em suma, o poder de barganha dos colonos por intermédio de seus órgãos de poder local produziu um ajuste e uma combinação de dominação, representação e autoridade negociada, que parece ter sido uma das características dos impérios ultramarinos nos tempos modernos.<sup>37</sup>

Em artigo sobre as relações centro e periferia no mundo luso-brasileiro, A.J.R. Russell-Wood é enfático em afirmar que “a noção de um governo metropolitano centralizado, a formulação de políticas impermeáveis à realidade colonial e implementadas ao pé da letra por agentes da Coroa, de uma Coroa insensível

e de atitudes metropolitanas rígidas voltadas para o Brasil, demanda revisão”.<sup>38</sup>

Insiste, ao contrário, no “potencial para negociação”, defendendo que

a história do Brasil colonial fornece numerosos exemplos de como os colonos foram capazes de exercer suficiente pressão sobre as autoridades metropolitanas no sentido de evitar ou modificar totalmente as políticas propostas, de atrasar a implementação de ações prescritas, ou de negociar um acordo menos ofensivo aos interesses coloniais.<sup>39</sup>

A pesquisa nos cd-roms do *Projeto Resgate* e a leitura das cartas, representações e petições das câmaras e das demais instâncias de poder local das diferentes capitanias do Brasil só vêm a confirmar esta enunciação. Mas esta é apenas uma das múltiplas possibilidades de pesquisa na referida documentação.

## Notas

1. Sobre o *Projeto Resgate*, cf. as apresentações de Caio Boschi, “Antecedentes do Projeto Resgate”, e de Esther C. Bertoletti, “Documentos resgatados e reencontrados”, em *Revisitando a História Colonial Brasileira*. Balanço das realizações de um programa de cooperação Brasil-Portugal na área de arquivos. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001.
2. Sobre o Arquivo Histórico Ultramarino, e seu acervo cf. BOSCHI, Caio. *Roteiro sumário dos arquivos portugueses de interesse para o pesquisador da história do Brasil*. São Paulo: Ed. Arquivo do Estado, 1986, cuja segunda edição foi publicada em Lisboa, pelas Edições Universitárias Lusófonas, em 1995.
3. Cf. FERREIRA, Marieta Moraes. A nova ‘velha história’: o retorno da história política. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, (n. 10, 1992), p. 265-271.
4. Muitas das reflexões que apresentarei aqui não são novas, e algumas já se encontram desenvolvidas em anteriores trabalhos. Cf. BICALHO, Maria Fernanda. *A Cidade e o Império. O Rio de Janeiro no século XVIII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003; FRAGOSO, João; BICALHO, M. Fernanda; GOUVÊA, M. de Fátima S. *O Antigo Regime nos Trópicos: a dinâmica imperial portuguesa (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
5. BOSCHI, Caio C. (coord.). *Inventário dos Manuscritos avulsos relativos a Minas Gerais existentes no Arquivo Histórico Ultramarino (Lisboa)*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro / Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1998, p. 11-12.
6. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1990, p. 221.
7. SIRINELLI, Jean-François. *Histoire des droites*, T. 2. Paris: Gallimard, 1992, p. III-IV, *apud* BERS-TEIN, Serge. A Cultura Política. In: RIOUX, Jean-Pierre e SIRINELLI, Jean-François (orgs.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Editorial Estampa, 1998, p. 350.

8. SIRINELLI, Jean-François. "Pour une histoire des cultures politiques". In: *Voyages en Histoire. Mélanges offerts à Paul Gerbod*. Besançon: Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1995, apud BERSTEIN, Serge. *op cit.* p. 351.
9. BERSTEIN, Serge. *op cit.* p. 352.
10. Idem. p. 363.
11. PRADO JÚNIOR, Caio. Administração. In *Formação do Brasil Contemporâneo. Colônia*, 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1977, p. 301 e 333.
12. FAORO, Raymundo. *Os Donos do Poder. Formação do Patronato Político Brasileiro*. Porto Alegre: Ed. Globo, v. 1, 6. ed, 1984, p. 176-177.
13. As análises sobre a administração colonial, de Caio Prado Júnior e de Raymundo Faoro, vêm sendo debatidas, desde a década de 1980, por Laura de Mello e Souza. Cf., SOUZA, L. de Mello e. *Desclassificados do Ouro. A pobreza mineira no século XVIII*. Rio de Janeiro: Graal, 1982, especialmente cap. 3: "Nas redes do Poder"; e da mesma autora, mais recentemente, *O Sol e a Sombra. Política e administração na América portuguesa do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, cap. 1: "Política e administração colonial: problemas e perspectivas".
14. CARDIM, Pedro. "'Administração', 'Governo' e 'Política'. Uma reflexão sobre o vocabulário do Antigo Regime". In: BICALHO, Maria Fernanda; FERLINI, Vera L. do Amaral. *Modos de Governar. Idéias e práticas políticas no Império Português*. São Paulo: Alameda Editorial, 2005, p. 51-52 e segs.
15. HESPANHA, António Manuel. Depois do Leviathan. *Almanack Braziliense*, n. 5, maio de 2007, p. 56-57.
16. LARA, Sílvia H.; MENDONÇA, Joseli M. N. (orgs.). *Direitos e Justiças no Brasil*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2006, p. 9.
17. CARDIM, Pedro. *Cortes e Cultura Política no Portugal do Antigo Regime*. Lisboa: Edições Cosmos, 1998, p. 13
18. CARDIM, Pedro. "A jurisdição régia a sua afirmação no sistema político da época moderna: reflexões sobre a historiografia". Texto inédito.
19. Idem. Cf. também CARDIM, Pedro. 'Administração', 'Governo' e 'Política'. *op. cit.* p. 45-68.
20. CARDIM, Cortes e Cultura Política. *op. cit.* p. 20.
21. HESPANHA, António Manuel. *As Vésperas do Leviathan. Instituições e Poder Político. Portugal. Século XVII*. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.
22. Cf. SUBTIL, José. *O Desembargo do Paço (1750-1833)*. Lisboa: Universidade Autónoma, 1996.
23. Cf. SUBTIL, José. Os poderes do centro. In: MATTOSO, José (dir.). *História de Portugal. O Antigo Regime*, vol. IV (coord. António Manuel Hespanha). Lisboa: Editorial Estampa, 1993, p. 157-193. Na terceira década do século XVI foi instituído em Portugal o Tribunal do Santo Ofício, órgão que detinha uma grande especificidade em relação aos demais tribunais do reino. Cf. BETHENCOUT, Francisco. *História das Inquisições*. Lisboa: Círculo dos Leitores, 1994.

24. Até bem pouco tempo, raros eram os estudos específicos sobre o Conselho Ultramarino. Entre eles destaca-se CAETANO, Marcelo. *O Conselho Ultramarino. Esboço de sua história*. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1967. Nos últimos anos esse órgão fundamental para se pensar a política imperial portuguesa tem sido objeto de novas abordagens. Cf. MYRUP, Erik Lars. *To Rule from Afar: The Overseas Council and the Making of Brazilian West, 1642-1807*. Yale University: Tese de Doutorado, 2006 (inédita); e, sobretudo, a excelente análise de BARROS, Edval de Souza. *"Negócios de tanta importância": O Conselho Ultramarino e a disputa pela condução da guerra no Atlântico e no Índico (1643-1661)*. IFCS – UFRJ: Tese de Doutorado, 2004 (inédita).
25. Apesar da especificidade da monarquia hispânica, e de seu caráter compósito, ela também apresentava um perfil polissinodal. O regime de conselhos é o resultado lógico, no plano administrativo, da própria configuração plural da monarquia hispânica, dada a obrigação do monarca de respeitar os ordenamentos jurídicos próprios de cada uma das partes que a integravam, ou seja, dos diversos reinos e estados que não constituíam uma formação política unitária. Cf. BARRIOS, Feliciano. *Consolidación de la Polisinodia Hispánica y Administración Indiana*. In: BARRIOS, Feliciano (coord.). *El Gobierno de un Mundo. Virreinos y Audiencias en la América Hispánica*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, p. 133-134.
26. MARTINHEIRA, J. Sintra. *Catálogo dos Códices do Conselho Ultramarino relativos ao Brasil existentes no Arquivo Histórico Ultramarino*. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 38.
27. HESPANHA. *op. cit.* p. 278 e segs.
28. ZENHA, Edmundo. *O Município no Brasil (1532-1700)*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.
29. SOUZA, Affonso Ruy de. *História da Câmara Municipal da Cidade de Salvador*. Salvador: Câmara Municipal de Salvador, 1953.
30. PRADO JR. *op. cit.* p. 314, 318 e 319, respectivamente.
31. FAORO. *op. cit.* p. 146-147.
32. Id. *Ibidem*. p. 152.
33. Entre tantos outros e tão importantes estudos, merece destaque, por seu pioneirismo, BOXER, C. R. *Portuguese Society in the Tropics. The Municipal Councils of Goa, Macao, Bahia and Luanda, 1500-1800*. Madison: University of Wisconsin Press, 1965.
34. GREENE, Jack P. & BUSHNEL, Amy Turner. *Peripheries, Centers, and the construction of Early Modern American Empires*. In: DANIELS, C. & KENNEDY, M. (ed.). *Negotiated Empires: Centers and Periphery in Americas, 1500-1820*. London, Routledge, 2002, p. 1-14. Cf., para as colônias britânicas, GREENE, J. *Negotiated Authorities. Essays in Colonial Political and Constitutional History*. Charlottesville and London: The University Press of Virginia, 1994.
35. HESPANHA. *op. cit.* p. 352.

36. Cf. VIEIRA, Alberto (org.). *O Município no Mundo Português. Seminário Internacional*. Funchal: CEHA / Secretaria Regional do Turismo e Cultura, 1998, testemunho da vitalidade da produção acadêmica sobre a história local (municipal) em Portugal continental, ilhas atlânticas, América, África e Ásia. Cf., ainda, CUNHA, Mafalda S. da; FONSECA, Teresa (ed.). *Os Municípios no Portugal Moderno. Dos forais manuelinos às reformas liberais*. Lisboa: Edições Colibri / Évora: CIDEHUS, 2005.
37. Cf. MELLO, Evaldo Cabral de. *A Fronda dos Mazombos. Nobres contra Mascates. Pernambuco (166-1715)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995; BICALHO. *A Cidade e o Império. op. cit.*
38. RUSSELL-WOOD, A. J; R. Centro e periferia no mundo luso-brasileiro, 1500-1808. *Revista Brasileira de História*, vol. 18, n. 36, São Paulo, ANPUH / Humanitas, 1998, p. 202.
39. Idem. p. 206.

**Bens culturais e cidadania,  
uma perspectiva educacional<sup>1</sup>**

**Ronaldo de Moraes Brilhante\***

## **RESUMO**

O presente texto trata dos argumentos iniciais para uma pedagogia voltada ao ensino de políticas urbanas, tendo como base de referência e inflexão os procedimentos metodológicos da pedagogia de Paulo Freire. A prática proposta tem por objetivo estabelecer laços de natureza dialógica, segundo a qual educandos e educadores são convidados a refletir sobre seus papéis políticos a partir daqueles elementos aos quais cotidianamente atribuem valores e afeições. A base para os encontros se estabelece a partir da distinção de sentimentos, percepções, visões de mundo, de atitudes e de semelhanças, num campo de diferenças. O sujeito político pode se revelar através da formação de renovadas miradas sobre os mundos vividos, por meio das quais revelam-se ligações entre o local e o global – a natureza e a cultura. A prática pedagógica se caracteriza pela aproximação entre educador e educando, bem como do pensamento científico e do senso-saber comum.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Patrimônio cultural, espaço (arquitetura), planejamento urbano, aspecto social, percepção geográfica, patrimônio cultural, proteção, estudo e ensino.

## **ABSTRACT**


*Cultural goods and citizenship, an educational perspective*

*This work aims to present initial arguments towards a pedagogy oriented towards the teaching of urban policies, based on the teaching methods of Paulo Freire. The practical purpose here has the objective of establishing dialogical connections through which students and professors are invited to reflect on the elements to which they attribute daily worth and affection. The basis of this encounter is established by the distinction between feelings, perceptions, ways of seeing the world, attitudes and similarities, in a field of differences. The political subject can reveal itself by his continuous regard for worlds lived, through which the relationships between local and global, nature and culture are revealed. The pedagogical practice is characterized by bringing together the educator and the student, scientific knowledge and common sense.*

## **KEYWORDS**

*Cultural Heritage, space (architecture), urban planning, social issues, geographical perception, cultural heritage, protection, study and teaching.*

O direito à cidade se manifesta como forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar. O direito à obra (à atividade participante) e o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade) estão implicados no direito à cidade<sup>2</sup>

 Quando relacionarmos bens culturais e cidadania, podemos ser levados a refletir sobre reconhecimentos e trocas de valores em função da formação de um valor maior; valor este que aqui podemos definir pelo termo ser cidadão. Teoricamente não é tão difícil argumentarmos sobre uma possível relação entre bens culturais e cidadania, porém, na prática, devemos admitir que essa relação não se estabelece de maneira fácil ou uniforme. É relativamente simples, por exemplo, para um sujeito consciente e atuante em favor dos seus direitos e deveres, distinguir a importância de suas heranças culturais, bem como das heranças dos outros, na constituição das cidades<sup>3</sup>. Por outro lado, é um pouco mais delicado falar sobre a importância desse ou daquele bem cultural para indivíduos minimamente conscientes de seus direitos e deveres frente ao mundo que vivenciam.

Podemos considerar que o reconhecimento do que é bem cultural contribui de maneira importante para a sedimentação de sentidos de cidadania, dado que é a partir do olhar cuidadoso sobre esses elementos que podemos melhor compreender o modo como as nossas sociedades se formaram e os motivos/valores que as levaram a empreender de maneira diversa a constituição das culturas urbanas que hoje somos capazes de experienciar. É provável que a apreensão de bens culturais seja diretamente proporcional à formação de laços de cidadania e que a descoberta da capacidade de ser cidadão de

---

\* Formado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal Fluminense; mestre em Gestão do Espaço Urbano pela mesma instituição. Atualmente leciona como professor substituto em cadeiras de Projeto de Arquitetura na Universidade Federal do Rio de Janeiro e na Universidade Federal Fluminense.

dada cidade, de dado país, de nosso mundo, possua um grande vínculo com o reconhecimento-valorização daqueles bens que fazem parte de histórias próximas e/ou distantes no tempo e no espaço. Assim, uma educação dedicada à promoção de laços de cidadania pode ser aquela que sugere que poderemos ser maiores e melhores cidadãos na medida em que aprendamos a nos deleitar com os bens (valores, patrimônios) que nos aproximam em nossas igualdades e, também, com os que nos afastam em nossas diferenças.

Por caminhos um pouco mais imbricados, podemos ser também capazes de ler bens – compreender o elemento histórico em sua totalidade –, dando-lhes a conotação de palavras, objetos ou termos duma totalidade maior. Bens relacionáveis uns com os outros, como num arranjo complexo, devem ser ilustrativos dos modos com se conformaram as vidas em nossas cidades. Nesse sentido, o desafio para uma educação voltada à cidadania, via bens culturais, pode ser o de propiciar aos educandos a compreensão de uma suposta totalidade interdependente.

Entretanto, formar para o exercício da cidadania corresponde também, naturalmente, a educar buscando interferir naquilo em que se educa, pois cidadãos devem ser compreendidos como sujeitos (efetivamente livres) e não objetos nessa complexa relação de valores. Educar para a prática da cidadania é educar na direção de um certo saber(-se)-cidade, ou seja, o educar remetido ao compreender como as culturas urbanas, leia-se todos os seus elementos constituintes, se formam e se transformam, bem como, em função dessas, nos formamos e nos transformamos. Tudo isso requer não somente o entendimento de determinado fenômeno urbano, mas, complementarmente, a necessidade de compreensão-atuação sobre quaisquer elementos que o compõem. O que, em contrapartida, quer também dizer: educar na via de atuar sobre os patrimônios, sobre as culturas – para a própria vitalidade do que é bem. Significa substanciar a idéia de que estes bens culturais correspondem à essência viva de nossa existência; um significativo privilegiado de nossa mobilidade em nossos universos. Significa esclarecer a idéia de que os bens culturais podem ser entendidos como as matrizes mais elementares de nossas cidades; que devemos mirar histórias e objetos patrimoniais como relatos-testemunhos de um certo todo maior que estamos, em função de nossas condutas, construindo incessantemente.

Os laços que vinculam patrimônio e cidadania estão inteiramente atrelados à compreensão de um certo ambiente construído e a se construir. Por via desta argumentação, não devemos dicotomizar modos de educação ambientais dos patrimoniais: devemos, para a formação de um certo “olhar amplo”, “ler” criticamente ambientes, bem como a praticar certos ambientes, a partir da leitura de patrimônios; por outro lado, entendemos que não há como estabelecer uma compreensão ampliada do que seja patrimônio sem que seja feita sua devida contextualização em certos ambientes – geográficos, políticos, culturais, sociais, econômicos... Resta-nos refletir como e quais bens utilizar para instrumentar esta prática educativa e a quais ambientes desejaremos ler-educar-formar.

Em nossa pesquisa procuramos estabelecer um referencial teórico-metodológico a ser apropriado pelos meios de ensino ambientais e patrimoniais que sejam voltados para a constituição de laços de cidadania. Privilegiamos os estudos de teorias e métodos que propiciem a apropriação da experiência vivida por educandos e educadores, distinguindo percepções, visões de mundo e atitudes, para a produção de novos conhecimentos.

### Limites e caminhos

De modo geral, em parte em função da atualidade das questões ambientais globais, tem-se tornado crescente o interesse de instituições públicas e privadas em promover iniciativas voltadas aos modos de educação ambiental e patrimonial. Como educadores dedicados ao ensino-aprendizagem do urbanismo, percebemos que há uma certa lacuna no que diz respeito a uma maior contribuição da especialidade concernente ao nosso campo de estudos para com essas práticas. Devemos reconhecer um certo *déficit* devido ao modo como os nossos estudos e práticas são encaminhados, fundamentalmente, ao público mais escolarizado, freqüentador do 3º grau de ensino de faculdades de arquitetura e urbanismo. Faltam, de nosso lado, esforços no sentido de traduzir o produto de nossas atividades para as demais faixas de ensino dedicadas à compreensão dos fenômenos referentes aos meios urbanos. Falamos muito, por exemplo, na efetivação de leis como a do Estatuto da Cidade, que legitimam a participação social junto às políticas públicas, mas não nos debruçamos de maneira substantiva sobre o árduo trabalho que é criar metodologias específicas que aportem uma efetiva vitalidade aos

processos participativos (bens culturais de um porvir possível), que poderiam contribuir melhor para a gestão-compreensão das cidades.

Contudo, também é fato que nossa especialização nos limita no sentido de uma busca pela formação de traduções, leiam-se metodologias e estudos, que possam ser apropriados, de maneira clara e objetiva, por educadores e educandos participantes dos níveis básico e fundamental de ensino; seja por questões relativas à linguagem, seja devido aos formatos dos conteúdos. A partir dessas limitações, podemos reconhecer um caminho: investigar sobre práticas pedagógicas e estudos apropriáveis por níveis de ensino diversos; além de buscar interlocuções com educadores dedicados às outras faixas de ensino.

Num primeiro momento deste percurso, temos nos empenhado em investigar sobre as possibilidades e limites de apropriação dos procedimentos pedagógicos freireanos ao ensino das questões relativas às cidades. Consideramos aqui a importância de seu método pelo sentido de propiciar um modo de ensino baseado na troca de experiências decorrentes das atividades cotidianas. De maneira geral, entendemos que a prática pedagógica freireana procura estabelecer laços de natureza dialógica que convidam educandos e educadores a refletir sobre seus papéis políticos a partir daqueles elementos aos quais cotidianamente atribuem valores e afeições. O sujeito político é convidado a se revelar através da formação de renovadas miradas sobre o mundo vivido, por meio das quais revelam-se ligações entre o local e o global – a natureza e a cultura. A prática pedagógica se caracteriza pela aproximação entre educador e educando, bem como do pensamento científico e do senso-saber comum.

O modo de alfabetização freireano é iniciado pelo “levantamento do universo vocabular” daqueles com os quais se pretende compartilhar saberes. Em nosso percurso, ressignificando Freire, vimos propor uma certa alfabetização focada nas políticas urbanas. Assim, terminamos por promover uma espécie de levantamento de universos ambientais/patrimoniais, donde partem as temáticas que vêm a instrumentar o diálogo que dá corpo ao processo educativo. Educandos e educadores são convidados a falar de suas experiências, evidenciando aqueles elementos aos quais atribuem valores e afeições, bem como de suas atitudes frente ao experienciado e rememorado.

Visando estabelecer uma primeira análise dessa perspectiva, organizamos dinâmicas durante o ano de 2007 junto aos moradores dos bairros de Ilha das Cobras e Mangueira, em Paraty, e Paquetá, no Rio de Janeiro. Inicialmente produzimos uma espécie de oficina com crianças com idade entre 7 e 14 anos, participantes de programas educativos de duas organizações não-governamentais (Casa Escola em Paraty e Casa de Artes em Paquetá), que atualmente desenvolvem trabalhos voltados às questões ambientais e patrimoniais, numa vertente que vem contribuindo de maneira complementar à rede pública de ensino.

Resumidamente, o trabalho transcorreu da seguinte forma: incentivamos as crianças a falarem sobre os elementos (seus bens históricos) que são representativos para elas. Para tanto, pedimos para que elas elaborassem mapas com a descrição do caminho que fazem de casa até a escola, dando destaque ao que consideravam importante. Noutro momento, com o apoio de gravador e filmadora, aprofundávamos mais as suas apreensões sobre aqueles elementos destacados. Esses relatos, que eram exibidos na forma de desenhos e filmes, eram apresentados para os outros geograficamente distantes, que levantavam novas questões. Os menores indicavam os adultos, que, noutro momento, foram entrevistados; para eles, além de pedir para que falassem sobre aquilo que lhes é representativo, pedimos que comentassem sobre os bens percebidos pelas crianças.

São muitos os aspectos que podemos considerar importantes nesta prática, mas aqui gostaríamos de destacar particularmente aqueles relativos ao reconhecimento de bens – valores – patrimônios coletivos, por via da mediação de bens – valores – patrimônios individualizados.

Por força, talvez de sistemáticas aparentemente seguras e habituais, somos impelidos a contornar os traços demasiado individuais na construção de saberes. Assim, enquanto educadores preocupados em educar com vistas ao patrimônio, por exemplo, valorizamos aquilo que é representativo de dada cultura, sem nos atermos ao modo (campo escorregadio) como essa ou aquela cultura é vivificada (experienciada) individualmente – distinguindo faixa etária, gênero, lugar e grupos sócio-econômicos. Um mesmo elemento, no contexto de um grupo aparentemente homogêneo, é valorizado pelos mais diversos motivos. Entretanto, procurando educar, muitas vezes preferimos não pensar nesta diversidade e passamos a destilar alguns motivos

que, supostamente, são capazes de agregar significância a todos. Para tanto, geralmente, nos apoiamos naquilo que conhecemos como HISTÓRIA<sup>4</sup> para nortear os nossos rumos.

Procurando luz em outros caminhos, distinguimos as histórias individuais, e o modo como elas podem se relacionar com as HISTÓRIAS coletivas, como ponto de apoio para uma prática voltada ao reconhecimento-apreensão de bens culturais. Procuramos tecer um campo de não-distinção, ou de convergência, entre os elementos reconhecidos oficialmente enquanto bens e aqueles reconhecidos comumente nas relações cotidianas.

### **Pátria-patrimônio – um caso ilustrativo**

A transcendentaridade que os lugares tidos como PATRIMÔNIOS adquirem de certa maneira se justapõe aos significados afetivos de grupos particulares. O discurso do PATRIMÔNIO sugere uma unidade, um encontro incomum: tais lugares passam a ser capazes de singularizar os valores da população de um país como um todo. Pátria e PATRIMÔNIO são conceitos que, possuindo uma mesma raiz semântica, se irmanam.

Aquilo que se denomina patrimônio histórico e artístico nacional, (...) é o documento de identidade da nação brasileira. A subsistência desse patrimônio é que comprova, melhor do que outra coisa, nosso direito de propriedade sobre o território que habitamos.<sup>5</sup>

Patrimônio - 1. herança paterna. 2. bens de família. 3. riqueza. 4. os bens, materiais ou não, duma pessoa ou empresa.<sup>6</sup>

Paraty e Paquetá<sup>7</sup> conformam núcleos urbanos representativos para o entendimento da evolução urbana das cidades brasileiras. Boa parte das características dos primeiros momentos de formação de suas ambiências construídas se mantém até hoje. A preservação desses ambientes históricos, que, num certo modo de ver se configuram como uma escrita, vem a ser de grande importância para que possamos compreender os momentos distintos da constituição de nossas culturas.

Em nossas entrevistas observamos algumas distinções entre os moradores de Paquetá e os moradores de Ilha das Cobras e Mangueira (Paraty), no que diz respeito ao que é reconhecido como representativo para a HISTÓRIA de seus bairros. Entre os moradores de Paquetá existe uma certa consciência de serem responsáveis por manter vivo um lugar de valor HIS-

TÓRICO. O que, em parte, decorre de suas experiências cotidianas com certos elementos construídos.

O mais importante é que a história de Paquetá está vinculada ao descobrimento do Brasil. (...) e também aos períodos de colonização. Esse é um dos aspectos da história da Ilha de Paquetá, que está culturalmente ligada ao Brasil.<sup>8</sup>

O Rage foi na frente com o charreteiro, e o charreteiro conta a história da ilha. E o Rage diz para o Charreteiro, “não é assim não, é assim, assim, assim...” o charreteiro está contando a história errada... Até a criança está pegando que a história não está contada certinha. Tem alguém contando a história errada daqui.<sup>9</sup>

Em Paraty, em geral, os moradores dos bairros de Ilha das Cobras e Mangueira, diferentemente daqueles de Paquetá, não se relacionam cotidianamente com o núcleo HISTÓRICO; sendo que, alguns, são provenientes de antigas famílias que, por motivos econômicos, não conseguiram se manter no casario antigo. Ilha das Cobras e Mangueira são formações urbanas mais recentes, periféricas ao Centro. O relacionamento dos moradores com o núcleo histórico é, em parte, bastante decorrente das festividades locais.

Eu não tenho nada lá, muito difícil que eu vou lá (no Centro Histórico), só quando tem uma festa mesmo. A festa do Divino, que eu vou visitar um pouquinho as ruas.<sup>10</sup>

De vez em quando (vai ao Centro Histórico), só em época de festa mesmo. Fora isso eu quase não tenho tempo.<sup>11</sup>

De modo geral, verificamos que as pessoas são capazes de apropriar-apreender elementos PATRIMONIAIS de maneira diferenciada, de certo modo mais aprofundada, na medida em que esses elementos se compõem enquanto parte constitutiva de seus cotidianos. O que não deixa de ser uma constatação lógica; porém, não tão lógico é considerar que a significância agregada a esses elementos pode variar não somente em função de experiências cotidianas diretas, mas, também, em função de uma conjugação de fatores, nos quais a experiência de interlocutores afetivamente próximos pode se verter num referencial bastante importante.

Por exemplo, é muito interessante observar o modo como Rage observa o ambiente. Apesar de uma pequena história de vida, ele demonstra interesse e disponibilidade para falar sobre as histórias dos lugares. O mapa

elaborado por ele é diferente daqueles feitos pelas outras crianças devido ao cuidado na localização dos referenciais urbanos (seus elementos patrimoniais) e no posicionamento das ruas; seu desenho bem se aproxima do real. Quando sua avó fala da bronca que Rage tem com os charreteiros, que não contam bem a HISTÓRIA da Ilha, ela evidencia um aprendizado especial para um menino de 10 anos.<sup>12</sup>

Em seu caso, o aprendizado da representatividade HISTÓRICA do lugar se dá naturalmente pela sua relação com o avô (corretor de imóveis, interessado na HISTÓRIA da Ilha) e com a mãe (que trabalha como guia turístico). E é provável que mesmo que se vivesse numa área periférica à Paquetá, tendo os seus familiares envolvidos com a HISTÓRIA local, teria tanto conhecimento dos PATRIMÔNIOS da Ilha quanto qualquer outro morador.

Podemos considerar como sendo possível que esse aprendizado feito no ambiente familiar seja mais significativo, mais profundo, do que qualquer outro praticado em salas de aula. Deste modo evidencia-se uma questão fundamental: como promover um ensino ambiental/patrimonial referenciado em relações particulares?

Freire nos permite reconhecer que a experiência corporifica a compreensão sobre as coisas. Percebemos que Rage ilustra, de modo bastante peculiar, como pode ser corporificada a HISTÓRIA de um lugar. A partir de sua história, podemos distinguir a importância de aprendizados anteriores ao conhecimento sobre a HISTÓRIA do Solar Del Rey,<sup>13</sup> por exemplo. Crianças de qualquer lugar podem aprender a HISTÓRIA do Solar, caso lhes seja também permitido compreender um certo para que serve este aprendizado. Isso pode se dar por meio de um diálogo cuidadoso em relacionar as experiências daqueles que fazem parte de determinado círculo de relações (numa derivação dos “círculos de cultura” freireano). Rage aprende de maneira otimizada sobre a HISTÓRIA dos bens porque essa compreensão é válida para os ofícios de seus familiares. Ele pode ser capaz de ensinar de uma maneira pouco comum aos círculos de ensino mais ortodoxos, entretanto é dessa interlocução entre semelhantes (do ensino que nasce e prolifera a partir do diálogo de crianças de uma mesma faixa etária), mediada pelos educadores, que se estabelece o grande potencial emancipador da perspectiva freireana.

Com esta pequena passagem, daquilo que podemos considerar como Caso Rage, destacamos ainda duas possibilidades pedagógicas: a do deslocamento do papel do educador, na medida em que as crianças devem ser convidadas a falar para os outros (educar) a partir de suas experiências (a importância do sentido de mirar o semelhante); e a da relativização histórico-temporal do objeto observado: o objeto (Solar Del Rey) que pertence a outro tempo, que pertence ao meu tempo, que possui uma HISTÓRIA e resguarda incontáveis histórias.

### Uma avaliação preliminar

A prática freireana expõe a necessidade de se desvelar a experiência, a história e a memória dos educandos, no sentido de se produzir uma educação de sentidos amplos. O esclarecimento nas relações dentre aquilo que é individual ou coletivo, local ou global e oficial ou não é demarcado em função de um paralelo estabelecido entre os objetos observados e aquilo que educandos e educadores são capazes de verbalizar conforme suas experiências, histórias e memórias. Ao educador cabe propiciar elos entre as experiências individuais e o que pode ser considerado enquanto valor coletivo. Caso isso seja devidamente feito, desfigura-se, por consequência, aquilo que na educação tradicional podemos considerar como sendo algo a ser transposto: desfaz-se uma razão na qual o aprendizado se dá, abstratamente, por intermédio de uma relação de transmissões de conteúdos, segundo a qual, como bem disse Freire em sua “Pedagogia do Oprimido”,<sup>14</sup> recipientes cheios são responsáveis pelo preenchimento de recipientes vazios. O educador deve, antes, respeitar-propiciar o transbordamento de percepções, valores, histórias e memórias condizentes ao vivenciado por aqueles com os quais compartilha saberes.

Objetivamente, de acordo com as pesquisas que realizamos, destacamos ainda a importância do uso de novas mídias no processo de ensino-aprendizagem: em entrevistas filmadas foi pedido para que as pessoas expusessem sua rotina cotidiana e que falassem de suas perspectivas em relação àquilo que costumam valorizar. Esses filmes eram apresentados aos outros geograficamente distantes (de Paraty para Paquetá e vice-versa), que eram convidados a produzir perguntas (via internet) para as pessoas filmadas. Os universos dos outros passam a ser reconhecidos – em igualdades e diferen-

ças – e problematizados a partir de olhares e curiosidades alheias às nossas, em nossos vícios especializados.

Assim, em segundo lugar, podemos destacar a promoção da curiosidade científica, criada em função da necessidade do desvelamento do outro, distante, “incompreensível” e, por isso, sedutor. A potencialização do estímulo ao aprendizado, ao espírito científico, não deve se dar por intermédio de relações abstratas, mas sim por uma rede de mediações complexas a se criar. Sentimos e sabemos que o humano pode revelar-se em si e, talvez principalmente, no diverso de si. A prática pedagógica se pronuncia como um âmbito revelador de semelhanças e diferenças, potencialmente fértil na produção de laços de reconhecimentos e respeitos.

Por último, destacamos a importância desta prática educativa no sentido de propiciar a superação de alguns dos elos produtores de violência: a exposição dos universos vivenciados, a problematização da vida cotidiana é seguida pelo caráter persuasivo do diálogo, pelo papel de educandos e educadores em resolver conflitos – compreender diferenças – através da exposição de múltiplas experiências ambientais. Como bem diria Freire: os humanos devem aprender em comunhão com o mundo. É desse encontro que projetamos outras formas de humanidades, para a germinação de outras políticas, de outras cidades com superiores sentidos de cidadania.

## Notas

1. O autor foi convidado a participar desta mesa em função de sua dissertação de mestrado, defendida em abril de 2007 junto ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense, com o título: A formação do ambiente dialógico – argumentos introdutório à pedagogia das paixões urbanas – na perspectiva dos lugares experienciados.
2. LEFÉBVRE, Henri. *O Direito à Cidade*. São Paulo: Editora Moraes, 1991.
3. “cidade significa civilidade. A palavra ‘civilização’, foi cunhada pela primeira vez em meados do século dezoito. No começo significou simplesmente a civilidade e a urbanidade que se espera encontrar em companhia dos moradores da cidade. Ser sub-urbano não era exatamente ser o camponês inculto mas significava, literalmente, não ser tão urbano, ser menos urbano, não tão civil, não plenamente civilizado”. TUAN, Yi-Fu Tuan. *Topofilia*. São Paulo: Difel, 1980.
4. Deste ponto em diante utilizaremos os termos HISTÓRIA e PATRIMÔNIO, em caixa alta, para designarmos as acepções oficiais.

5. Citação de Rodrigo de Melo Franco de Andrade, fundador e um dos principais responsáveis pelo desenvolvimento do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. JOELS, T (org). *Relação dos bens tombados no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 6ªSR, IPHAN, 2002.
6. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 355.
7. A cidade de Paraty é considerada como Bem Histórico Nacional – tombada pelo Iphan e o bairro de Paquetá (uma Ilha no interior da Baía de Guanabara) é uma Área de Preservação do Ambiente Cultural (APAC), promulgada pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, possuindo, ainda, diversos Bens Tombados pelo IPHAN.
8. Depoimento do Sr. Antônio. Cf. BRILHANTE, R. *A formação do ambiente dialógico*. Dissertação de Mestrado. Niterói: PPGAU-UFF, 2007, p. 135.
9. Depoimento da sra. Aparecida. Cf. BRILHANTE, R. *op. cit.* p. 135.
10. Depoimento da sra. Aparecida. Cf. BRILHANTE, R. *op. cit.* p. 135.
11. Depoimento da sra. Elza. Cf. BRILHANTE, R. *op. cit.* p. 135.
12. Dado que pode ser mais bem aprofundado através do conceito de psicogênese, da psicologia da aprendizagem de Piaget; mais particularmente em: FERREIRO, Emília; TOBEROSKY, Ana. *Psicogênese da Língua Escrita*. Porto Alegre: Artmed, 1999.
13. Bem Histórico Nacional em 1938 – onde se alojava d. João VI quando visitava Paquetá – hoje biblioteca pública que Rage frequenta e destaca como sendo importante para o Bairro.
14. FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

# Cultura popular e relações de poder nas comemorações do Divino Espírito Santo no Rio de Janeiro do século XIX<sup>1</sup>

Martha Abreu\*

## **RESUMO**

As Festas do Divino Espírito Santo foram as mais importantes celebrações religiosas do Rio de Janeiro, no século XIX. A partir dessas festas, discuto as práticas culturais populares e as estratégias políticas das autoridades municipais e imperiais.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Cultura popular, festas religiosas, estratégias de controle e tolerância.

## **ABSTRACT**

*Popular culture and power relations in the Festival of the Holy Spirit in 19th Century Rio de Janeiro*

*The Festival of the Holy Spirit was considered the most important religious celebration in nineteenth-century Rio de Janeiro. I discuss the popular practices of music, dance and theatre during the festival. The festival of the Holy Spirit allows for an examination of political strategies of the municipal and imperial authorities regarding popular culture.*

## **KEYWORDS**

*Popular culture, religious festivals, control and tolerance strategies.*

## Introdução

A cidade do Rio de Janeiro no século XIX, ao menos na primeira metade, ainda era palco de uma série de práticas religiosas conhecidas como “catolicismo barroco”, nas palavras de João José Reis.<sup>2</sup> Este catolicismo apresentava espetaculares manifestações externas da fé, expressas no empolgante culto aos santos e presente nas pomposas missas, nos teatralizados funerais e procissões e nas concorridas festas religiosas.

Especialmente as festas, organizadas pelas irmandades em homenagem aos santos padroeiros, ou outros de devoção, eram um dos momentos mais significativos da vida da própria cidade, tanto em função do público que atraía, como pelos transtornos que causava à organização do trabalho. Como avaliou o viajante francês Dabadie, em 1851, as festas eram como o pão da população do Rio de Janeiro, que o consumia na medida certa para não morrer de inanição.<sup>3</sup>

De um modo geral, sempre confundindo as práticas sagradas com as profanas, as festas – além das missas, sermões, Te-Déum, novenas e procissões – reuniam muitas danças, coretos, fogos de artifício e barracas de jogos, de atrações, de comidas e bebidas. Eram ocasiões em que a população escrava e/ou negra não perdia a oportunidade para realizar suas músicas, danças e batuques, como eram conhecidos.

No início do século XIX, as principais comemorações religiosas da cidade, todas com origem no período anterior, ainda eram muito concorri-

---

\* Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas. Professora associada da Universidade Federal Fluminense. Tem experiência na área de História do Brasil, atuando principalmente nos seguintes temas: cultura popular, música negra, patrimônio cultural, identidade nacional e relações raciais.

das: as procissões do padroeiro São Sebastião, Cinzas, Semana Santa (Passos, Endoenças, Enterro) e Corpo de Deus; e as festas em homenagem a Nossa Senhora da Conceição, Santo Antônio, São João, aos Santos Reis, a Santana e, principalmente, ao Divino Espírito Santo, considerada por viajantes estrangeiros e memorialistas como a maior e a mais concorrida da cidade. Exatamente em função destas características, dei especial atenção a essas últimas comemorações.

### As festas no Campo de Santana

Várias irmandades na cidade do Rio de Janeiro, no século XIX, prestavam homenagens ao Divino Espírito Santo na festa de Pentecostes do calendário católico, 50 dias após a Páscoa, quando se comemorava, liturgicamente, sua descida sobre os apóstolos e o próprio nascimento da Igreja Católica. Mas a festa mais concorrida era a organizada pela irmandade do Divino da Igreja de Santana, localizada no vasto campo, que recebia o seu nome.

As festas do Divino do Campo de Santana, nas primeiras décadas do Brasil independente, mantinham muitos dos símbolos rituais da festa portuguesa: as folias (grupos precatórios que, alegremente e cantando, pediam esmolas para o Divino), a coroação de um imperador (uma figura escolhida para presidir os festejos), o império (local onde ficava o imperador e a música) e a fartura dos alimentos distribuídos ou leiloados durante as comemorações.<sup>4</sup>

Um dos motivos para tamanho destaque das festas do Divino pode ser atribuído à presença da “pombinha sagrada”, símbolo muito querido no mundo cristão, pelas graças que oferecia. Terceira pessoa da Santíssima Trindade, o Espírito Santo, que descia dos céus sob a forma de línguas de fogo, “espíritos de raios e luz de quentura”, sobre as cabeças dos apóstolos e fiéis, estava ligado ao renascimento espiritual através da distribuição de seus inúmeros dons e graças – amor de Deus, sabedoria, paz, santificação, bondade, abundância, alegria, proteção contra pragas e doenças – aos verdadeiros devotos.<sup>5</sup> A vinda das línguas de fogo também significava a universalidade da fé cristã entre diferentes nações, conferindo a todos, sem distinção de origem ou condição social, uma oportunidade de pertencimento ao mundo cristão.<sup>6</sup> Como indicava a carta do apóstolo São Paulo aos Coríntios, o

Divino convidava, “quer judeus, quer gentios, quer escravos, quer livres”, a constituírem um só corpo e um só espírito.

Se o Divino dava condições para que todos fossem convidados para a festa, isto talvez seja um bom motivo para que se possa entender as razões da grande popularidade destas comemorações entre diferentes segmentos sociais, inclusive entre a população afro-descendente. Na primeira metade do século XIX, a população escrava na cidade do Rio de Janeiro atingiu índices percentuais nunca tão elevados em relação ao conjunto dos homens e mulheres livres, chegando nos anos 30 a representar quase a metade da população. Em 1849, a grande maioria dos escravos tinha origem africana. Era também significativo que, mesmo com a imigração européia, se estimava em 2/3 o percentual das pessoas de “cor” em toda a cidade.<sup>7</sup>

O crescimento da cidade do Rio de Janeiro, neste período, também pode ajudar a explicar ao menos uma parte da dimensão que a festa do Divino alcançou. Após a chegada da Família Real, em 1808, a cidade colonial passou a ser o centro do mundo luso-brasileiro e, logo em seguida, capital do Império do Brasil e local de irradiação e expansão do café pelo Vale do Paraíba, base da riqueza e prosperidade do país independente. Na primeira metade do século XIX, então, o perímetro urbano alargou-se consideravelmente, ultrapassando pântanos e lagoas, e a população da cidade registrou um significativo aumento, destacando-se a presença, além dos escravos africanos, de imigrantes europeus, dentre eles, principalmente, camponeses portugueses e açorianos – dado muito importante para a continuidade da força do Divino no Brasil, pois eram muito concorridas estas festas no arquipélago dos Açores.

Embora seja mais fácil imaginar a presença de imigrantes portugueses e açorianos nas festas do Divino, assim como a da população livre da cidade, a participação dos afro-descendentes foi inegável.<sup>8</sup> Muitos viajantes, especialmente os protestantes, registraram a sua presença, ora contribuindo com esmolas para o Divino, beijando a bandeira da irmandade, participando dos batuques do Campo ou das músicas de barbeiros. Se não é possível aprofundar os significados da participação negra, em função dos limites deste artigo, as palavras de Ewbank são bastante emblemáticas: “a parte central da bandeira (do Divino) era de cor de rapé, e grossa de gordura, aparentemente o

acúmulo de anos de contato com os rostos suados de brancos e pretos e que o tempo havia endurecido até a consistência de cera”.<sup>9</sup>

Em meio a uma série de continuidades, portuguesas e coloniais, do culto do Divino em terras cariocas, os homens e mulheres que organizaram e compareceram às antigas festas do Divino Espírito Santo possuíam os seus próprios desejos e paixões, criando e recriando novos sentidos para aquelas manifestações. As festas, afinal, pertenciam ao contexto social que as comemorava e produzia, impondo seus próprios impulsos e cores.

Ao longo da primeira metade do século XIX, a irmandade do Divino Espírito Santo do Campo de Santana costumava anunciar nos jornais diários da cidade a programação que seria oferecida. Os irmãos eram convocados para comparecerem com suas esmolas. Ao lado da Igreja, sempre cercada de iluminação de copinhos, armava-se o império, onde, em seu trono, o imperador do Divino recebia as homenagens dos súditos e presidia os divertimentos e os leilões dos produtos arrecadados pelas folias. Ali também ficava a música dos barbeiros, um conjunto de músicos negros, difícil de precisar se livres ou escravos, que animava as folias anunciadoras do Divino e as próprias festas com músicas religiosas e profanas mais eruditas (como as valsas e polcas).<sup>10</sup>

Presenças certas nestas festas eram a feira livre, onde as negras com seus apetitosos tabuleiros vendiam roscas do espírito-santo, pães variados, marcados com a pombinha, cuscuz e cocadas, angu ou mocotó; as barracas de sorte, de comidas e bebidas, onde se fritavam fígado ou peixe e se podiam beber canecas de vinho verde, tiradas da pipa; os espetáculos de circo, as barracas de jogos diversos, as peças teatrais e até os batuques.

Como se pode perceber, a festa reunia ao seu redor uma enorme economia de energias e de produção: as compras da irmandade, o comércio da feira livre, o trabalho dos artesãos na decoração, a preparação dos artistas nos fogos e espetáculos e, ainda, os negócios do sagrado, quando se colocava à venda um sortimento enorme de velas e imagens dos Espíritos Santos, em grande variedade de preços e qualidade, podendo ser de ouro, prata ou estanho.

Os fogos de artifício do Campo de Santana eram uma das maiores atrações de uma “grande multidão de famílias”, como nos conta o romance de Manoel Antônio de Almeida, ao lembrar a festa no início do século XIX.<sup>11</sup> Ewbank, em 1846, também ficou impressionado com os fogos, não pela arte

de soltá-los, pois já havia visto muitos povos com esta habilidade, mas pela enorme variedade e disposição sobre uns excêntricos mastros. Esses mastros eram em torno de 40, indo de 8 a 15 metros de altura; no topo estavam fixos os fogos e, surpreendentemente, figuras humanas em movimento: “de tamanho natural, vestidos a caráter, eram tão bem preparados que à distância poderiam ser tomadas por pessoas vivas”.

Além dos fogos, eram os espetáculos nas barracas que realmente constituíam o divertimento predileto do público. Ao menos de parte dele, pois as famílias ditas de respeito muito provavelmente saíam mais cedo. Dabadie, em 1851, apesar de seu olhar preconceituoso, observou que entre dez e onze horas da noite havia uma sensível mudança entre os participantes da festa. Retiravam as “famílias honestas”, para permanecerem “...no campo de batalhas gente jovem em busca de fortuna e o ‘vulgum pecus’ dos negros, negras, mulatos, mulatas livres e cortesãs de baixa categoria, os quais são os verdadeiros reis da festa. A festa, então, transforma-se numa orgia”.<sup>12</sup>

Além de todo o sucesso de público, narrados por viajantes e memorialistas, a barraca do caboclo Teles, conhecida como a das “Três Cidras do Amor”, foi considerada por Mello Moraes Filho, na década de 1850, como a de maior concorrência, “não só pela originalidade das representações, mas ainda pela variedade e distinção de seus freqüentadores, a plebe e a burguesia, o escravo e a família, o aristocrata e o homem das letras”.<sup>13</sup>

Pela apresentação dos teatrinhos de bonecos, comédias, cantorias de duetos, mágicas e ginástica, acompanhados de duas orquestras, uma delas com violão, flauta e cavaquinho, pagavam-se 500 réis pela entrada, com direito ao sorteio de uma rifa, um valor acessível mesmo aos segmentos mais pobres.<sup>14</sup> O próprio Teles em pessoa, “homem inculto e gracioso”, apresentava-se fazendo mágicas, engolindo fogo e espadas e representando comédias. Figura interessante devia ser este homem que Moraes Filho nos permitiu encontrar e conhecer: estatura regular, acaboclado, cheio de corpo e pernas inchadas; atraía a simpatia de muitos, gozava dos favores públicos e, principalmente, sabia fazer rir.

O conjunto das atrações das *Três Cidras do Amor* era razoavelmente longo, como o próprio Teles explicava nos seus anúncios de jornal. O início das apresentações era bem dentro dos conformes, com uma valsa ou com uma polca, a última novidade introduzida no Rio de Janeiro, no final da

década de 1840, e logo divulgada pelos salões nobres da cidade. A seguir, Teles “engolia espadas, comia fogo, fazia mágicas”. Entremeadas de música e danças, aconteciam diversas récitas – teatros, árias, duetos e danças de bonecos – que pareciam permitir ao artista uma certa liberdade de ação, enquanto a platéia participava de perto com aplausos, agrados, risos, gargalhadas, bravos e bulhas (reboiço). Entre os duetos, ou no fim de cada ato, Teles executava diversos números de danças. Todavia, o mais emocionante ainda estava por vir: a representação de bonecos, acompanhada de “Manezinho no violão, Zuzu com o cavaquinho [pequena viola] e o Ferreira com a flauta sonora”, uma autêntica orquestra do que já se conhecia por choro no Rio de Janeiro, como se pode avaliar pelos instrumentos utilizados, segundo os pesquisadores de música consultados.<sup>15</sup> Assim, depois daquele sério início com a valsa e a polca, as apresentações cada vez mais afastavam-se de uma pretensa seriedade, e as danças, consideradas por Mello Moraes Filho como o bailado “tradicional e eletrizante do povo brasileiro”, assumiam um caráter tido como bastante sensual.

Ora, mas que danças imprimiam um especial colorido e movimentação às “Três Cidras do Amor”? Os relatos de Moraes Filho, no final do século XIX, não deixam dúvidas. Mencionam o Teles dançando “chulas lascivas, de repentinos petulantes, de saracoteios inimitáveis”; executando evoluções do fado, “bamboleando, cantando, requebrando-se, puxando a fieira [cordão torcido para as crianças rodarem o pião], ondulando as nádegas a extenuar-se”. Ou os bonecos “aos requebros da chula”, tocando jongo, batucando e “dando umbigadas”.

Esses indefinidos e inimitáveis requebros, umbigadas e movimentos foram encontrados e identificados por viajantes e memorialistas não apenas nas festas do Divino, mas em toda a cidade, entre homens e mulheres que não nasceram nos ricos salões de baile; estavam nas ruas, reuniam-se nas festas do Divino, onde seus ritmos prediletos eram apresentados como atração e divertimento. Os folcloristas e pesquisadores da música popular são unânimes em afirmar a dificuldade de se precisar as diferenças entre as chulas, os fados e outros gêneros musicais populares, como o lundu.<sup>16</sup> Suas origens remontariam ao final do século XVIII, na fusão ou mistura de diferentes ritmos e movimentos, mas tendo, inegavelmente, uma matriz popular e negra bastante nítida pelos diversos relatos de viajantes consultados. Chu-

las, fados e lundus confundiam marcas portuguesas, estilo de gente do país e requebros de negros, associavam ritmos ao som de violas com marimbas, estalar de dedos e bater de palmas, misturavam coreografia de roda, saracoteios inimitáveis, passos ondulados, engraçados e variados.<sup>17</sup>

A dificuldade em se precisar os estilos de dança e música evidenciam que os variados estilos executados nas *Três Cidras do Amor* eram gêneros difundidos e irreverentemente apropriados por setores populares: portugueses, ciganos, gente do país, mestiços, negros e escravos. Se invertermos o sentido da afirmação, fica claro que é praticamente impossível circunscrever a um grupo étnico ou social específico algum desses estilos de dança. Mais do que em qualquer outro lugar, os diferentes gêneros mencionados estavam na festa do Divino do Campo de Santana. Ali eram tocados, apresentados, propagados, trocados e, provavelmente, muito dançados, mesmo que os movimentos variassem, entre os mais delicados aos mais requebrados, em função de quem os executava, a que horas e em que lugar.

A questão do tipo de público presente na barraca do Teles é importante ser retomada. Mello Moraes Filho deixa bem claro que lá iam todos, “a plebe e a burguesia, o escravo e a família, o aristocrata e o homem de letras”. Manoel Antônio de Almeida também fornece esta mesma referência. Mas permanece intrigante pensar que todos, indistintamente, celebravam com os mesmos gêneros musicais uma festa religiosa no coração da capital imperial.

O gosto pelas valsas e polcas no início do espetáculo, bem como pelos batuques finais, ajudaria a configurar a presença de todos, das famílias aos escravos. Contudo, é o próprio Mello Moraes Filho que, ao detalhar as atrações depois da “overture” e da peça “Judas em sábado de Aleluia”, quando se iniciavam as récitas, deixa um pouco de lado as “famílias” e passa a empregar expressões que evidenciam uma platéia menos seleta, pois se refere a “auditório”, “rapaziada”, “multidão” e, mais de uma vez, “povo”, como um conceito distinto de “família”. Pelas palavras de Dabadie, citadas acima, antes das 10 horas, momento em que provavelmente acontecia o “fogo”, quando não havia atraso, as “boas famílias” não deixavam de assistir a “quadrilhas licenciosas de um populacho em rogozijo”. Mas, quando começava a “orgia”, na preconceituosa, porém valiosa, opinião do viajante, o que devia equivaler ao início das récitas do Teles, as “famílias” retiravam-se e ficavam os verdadeiros “reis da festa”, pessoas que, sintomaticamente, Dabadie teve

dificuldades em precisar.<sup>18</sup> Referiu-se, genericamente, a negros e negras, mulatos e mulatas livres, “cortesãs de baixa categoria” e gente jovem em geral – refletindo a variedade étnica e as diferentes situações jurídico-civis dos representantes dos setores pobres da cidade, escravos, livres, negros, mulatos e imigrantes portugueses.

Sua observação fortalece a suspeita de que a festa do Divino criava a oportunidade para o encontro de todos os habitantes da cidade, inclusive mulheres, ao mesmo tempo que estabelecia diferentes momentos para certas práticas culturais. Mais do que o encontro, favorecia a mistura dos escravos com a população livre, confundindo e difundindo entre si, independentemente da situação jurídica, gostos estéticos e práticas culturais diferentes, abrindo a possibilidade para o diálogo cultural e para a constante criação de algo diferente e novo. Se é possível pensarmos em termos de um intercâmbio cultural horizontal, a valsa e o batuque, nos extremos opostos, mantêm a perspectiva de que, concomitantemente, permanecia uma espécie de conflituosa hierarquia sociocultural, equivalente a dos horários. Da valsa, em estilo aristocrático e senhorial, ao jongo e batuque rasgado, identificados, ao menos no século XIX, como a marca musical do escravo e/ou africano. Entre os dois, sem os excluir de todo, o *lundu* estava sempre acontecendo.

### As festas e a cidade

A dimensão que a festa do Divino assumiu, na primeira metade do século XIX, também pode ser atribuída à importância geográfica e política do local em que eram realizadas: no Campo de Santana. Até o final do século XVIII, a área era um imenso espaço livre, descampado, mas repleto de brejos e pântanos. Dificilmente, portanto, atrairia a quantidade de povo que os memorialistas costumam descrever nas festas. A partir daquela época, entretanto, principalmente na administração do vice-rei Conde de Resende (d. José Luis de Castro, 1790-1801), a situação da região modificar-se-ia. Garantiu-se o acesso ao local, através de drenagens, do arruamento e do lento retalhamento das chácaras; seus limites, bem amplos, foram delimitados e ordenou-se o aterramento completo.<sup>19</sup> Só a partir do início do século XIX o Campo de Santana reuniu as mínimas condições de sediar a maior festa da cidade pelo seu amplo espaço livre.

Mas nem só de festas religiosas viveu o vasto Campo de Santana depois de sua urbanização. Transformou-se também no maior e mais importante espaço para as solenidades oficiais da capital do Brasil independente, dividindo e acabando por substituir o Paço colonial e imperial – a atual Praça Quinze – neste papel. Esse sentido da ocupação do Campo pode ser exemplarmente demonstrado pela construção, em 1818, de um palacete, projetado pelo artista francês Grandjean de Montigny, para a aclamação de d. João VI, e que também serviu, posteriormente, para a de d. Pedro I e para comemorar seu segundo casamento, com d. Amélia de Leuchtenberg. Em julho de 1841, um incêndio destruiu o prédio e acabou interrompendo as comemorações pela coroação de d. Pedro II, que já vinham sendo anunciadas há muito tempo.<sup>20</sup>

A ligação do Campo com essas solenidades políticas e festivas ganha maior densidade se lembrarmos que, a partir de 1824, o local passou a ser denominado Campo da Aclamação, nome que oficialmente manteve até a Proclamação da República. O pedido de mudança do nome ao Senado da Câmara teria partido do ministro do Império, após determinação do imperador d. Pedro I, “...como prova de apreço ao fato histórico de 7 de setembro (*data da Independência do Brasil*) e para perpetuar por um modo público a lembrança do lugar em que recebeu d. Pedro dos seus fiéis súditos tão agradáveis provas de respeito e afeição”.<sup>21</sup>

Tendo como referencial a aclamação dos imperadores do Brasil no Campo de Santana, pode-se considerar que as comemorações do Divino Espírito Santo, naquele mesmo local, de alguma forma anteciparam e, posteriormente, reviveram a determinação de d. Pedro I ao Senado da Câmara nas festas subseqüentes. Reforçando a possível confusão entre os imperadores, presenciava-se, todos os anos, a aclamação de um imperador do Divino no mesmo Campo que homenageava os imperadores do jovem país e em um local construído especialmente para esse fim – o chamado império – como se fosse um palacete de verdade.<sup>22</sup>

Em sentido complementar, o alvorecer do século XIX, principalmente após a chegada da Família Real, foi o marco do início do cercamento do Campo com elegantes prédios que expressavam os poderes estabelecidos e os traços neoclássicos da arquitetura européia. Dentre eles, destacaram-se a residência do primeiro Intendente Geral de Polícia, Paulo Fernandes

Viana, acompanhada de um atraente jardim; o palacete do Conde dos Arcos, construído a partir de 1806 numa antiga chácara, que acabou tornando-se a sede do Senado do Império, em 1824; o rico sobrado, de propriedade de João Rodrigues Pereira de Almeida, futuro barão de Ubá, uma imponente construção para os tempos coloniais, comprado em 1818 para sediar o Museu Nacional; o enorme edifício do quartel, de 1818, e a nobre sede da Câmara dos Vereadores, inaugurada em 1825.<sup>23</sup>

Transformado no novo centro político da cidade, o Campo de Santana, conseqüentemente, atraiu os maiores protestos políticos da primeira metade do XIX e uma velada disputa pelo controle político de suas denominações nas diferentes fases políticas do país. Recebeu o nome de Campo da Aclamação, depois das comemorações pelo início do reinado de d. Pedro I; foi sede das manifestações de 6 de abril de 1831, contra as diretrizes da política do primeiro Imperador, e das do dia seguinte, celebrando a Abdicação, quando recebeu a denominação de Campo de Honra. Durante o período regencial, foi palco de muitos distúrbios populares e movimentos da Guarda Nacional, que culminariam, em 1840, com a maioria de d. Pedro II e com o restabelecimento da denominação Campo da Aclamação, agora em homenagem ao segundo imperador.<sup>24</sup>

Trinta anos depois, ao sediar as monumentais comemorações do final da Guerra do Paraguai, sugeriu-se, mas sem êxito, a denominação de Campo de Marte. Mais tarde, em 1889, o Campo ainda presenciaria os incisivos movimentos militares de aclamação da República, o que motivou, mais uma vez, a transformação da denominação em homenagem ao próprio evento. Dora-vante, o Campo seria oficialmente conhecido naquele ano como Praça da República. Entretanto, depois de todas essas disputas políticas, a designação religiosa de Campo de Santana permaneceu até hoje, apesar de a capelinha da matriz de Santana, onde se localizava a irmandade do Divino, não estar mais ali desde meados do XIX. Havia sido demolida para a construção da Estação da Estrada de Ferro, em 1856.

Embora o Campo tenha sido apropriado pelos mais variados sentidos políticos e órgãos do poder – contando também com a construção da Casa da Moeda (1859) e do Corpo de Bombeiros (1864) – muitos usos e abusos populares, de escravos e de homens e mulheres livres pobres, registravam-se naquele vasto espaço. Além da festa do Divino propriamente dita, o Campo

sediava, em seu amplo e livre espaço, espetáculos públicos, em circos móveis ou no Teatro Provisório; proporcionava a reunião de soldados, cocheiros, carregadores de água, centenas de mulheres e suas crianças ao redor de seu grande chafariz, conhecido como das lavadeiras, ao menos, o que não deixa de surpreender, até o terceiro quartel do século XIX. Até este período, como veremos, quando o Campo de Santana sofreu uma reforma urbanística profunda, os imperadores de verdade conviveram, ou tiveram que aceitar, formas populares de encontro e lazer bem próximas de seu local de poder.

### O Divino e o Império

Procurando aprofundar um aspecto desta complementariedade entre as festas do Divino e o contexto histórico que lhe conferiu sentido, pretendo apresentar algumas evidências sobre as possíveis relações entre o sucesso destas festas do Espírito Santo na Corte Imperial do Rio de Janeiro – e mesmo em todo o país – e o estabelecimento do Império do Brasil. Para além das possíveis confusões simbólicas entre os imperadores – o da festa e o do Brasil – provocadas tanto pelos festeiros, como pelas autoridades imperiais, levarei em consideração a coincidência do local das comemorações e a política imperial para a autorização das festas do Divino.

A primeira grande suspeita desta relação veio a partir do folclorista Câmara Cascudo, que, procurando atestar a grande popularidade da festa no Rio de Janeiro e, conseqüentemente, do imperador do Divino, na primeira metade do século XIX, defende ter sido este o motivo que levou José Bonifácio a decidir pelo título de imperador para o chefe político do país. Segundo o autor, “o povo estava mais habituado com o nome de imperador (do Divino) do que com o nome de rei”.<sup>25</sup>

Como aponta o importante trabalho de Iara Carvalho Souza sobre as festas reais e as comemorações pela independência, os motivos para a escolha deste título relacionavam-se com as dimensões territoriais do novo país e com o antigo projeto de construção do Império português. Entretanto, segundo a autora, a associação entre os dois imperadores parece ter sido realmente ventilada pela liderança política da Corte, apesar do tom irônico que envolveu a afirmação.<sup>26</sup>

Mesmo que a afirmação de Cascudo tenha uma dose de exagero, é tentador aproveitar esta suspeita – ou ironia – sobre uma possível confusão

simbólica entre os imperadores – especialmente pelo hábito de se coroarem meninos nas festas – pois propõe uma íntima relação entre o mundo da política e o da religião. Invertendo a sugestão, fica válido pensar na utilização religiosa de um momento político. Ou seja, a maior popularidade do Divino diante de outras comemorações também não poderia ser atribuída a uma identificação desta festa com o início de um novo Império nas Américas – jovem e promissor – onde cada festa anualmente renovaria as esperanças de todos por um futuro melhor, através dos dons do Espírito Santo, da alegria, do riso e da coroação de um novo imperador?

Para dar início à exposição de motivos, pode-se considerar que a referida associação era discutida na cidade, pois mereceu comentários do austríaco Johann Emmanuel Pohl, membro de uma expedição científica, entre 1817 e 1821: “devia ser notável aqui a festa do Espírito Santo, pois, em parte de suas comemorações antecipou de muito o título de imperador, antes que dom Pedro de fato o aceitasse”.<sup>27</sup>

O imperador do Divino era uma parte bastante interessante do cortejo e da própria festa na cidade do Rio de Janeiro. Manoel Antônio de Almeida refere-se a ele como uma figura deveras “extravagante”, empunhando os símbolos do poder, a coroa, o cetro, às vezes de valor “inestimável”, o espadim e a bandeira do Divino: “(...) ordinariamente era um menino mais pequeno que os outros, vestido de casaca de veludo verde, calção de igual fazenda e cor, meias de seda, sapatos afivelados, chapéus de pasta, e um enorme e rutilante emblema do Espírito Santo ao peito: caminhava pausadamente e cor ar grave” (grifos meus).<sup>28</sup>

O costume teria vindo de Portugal, como vimos, e permaneceu na colônia, chegando, com muitas semelhanças até os dias de hoje, a locais onde ainda é celebrada a festa do Divino, como em Parati, São Luis e Pirenópolis. As informações sobre a provável origem deste costume, fornecidas pelos folcloristas, não vão além do fato de a fundação do ritual ser atribuída a rainha Isabel e d. Diniz, seu marido (mas nada é mencionado sobre as razões da escolha da palavra império e não reinado, como seria o caso destes reis). O hábito de se construir um império, uma casa onde ficavam os imperadores para comandar as festividades, é visto como uma homenagem ao palácio de onde presumidamente saíra a rainha Santa Isabel em procissão.

Entre 1828 e 1829, o reverendo Walsh, que estava visitando a cidade do Rio de Janeiro, apesar de não precisar em que igreja, afirma que o jovem imperador era filho de algum comerciante, o que facilitava as despesas com a festa. Gozava de uma autoridade papal e o próprio clero obedecia às suas ordens.<sup>29</sup> Mesmo que estivesse exagerando as funções e o poder dos imperadores, pois não encontrei confirmação em outros relatos do século XIX, suas informações referiam-se à imagem histórica do imperador, agenciador da festa.

Segundo o compromisso da irmandade do Divino Espírito Santo da Matriz de Santana, de 1856, determinava-se a eleição anual do imperador a partir de uma lista indicada pelos irmãos “definidores”, membros de uma espécie de conselho-mor da irmandade. Deveria ocupar o cargo um menino menor de 12 anos, sendo que seu pai ou tutor contribuiria com a jóia que desejasse. Pelo único livro de entrada de irmãos que esta irmandade ainda conserva, há uma indicação de que no ano de 1879 fora escolhido o filho de um advogado, o dr. Francisco Maria Correa Bernardes, presumidamente um homem de posses.

Ewbank, em 1846, acompanhou o movimento de um desses monarcas já na festa do Campo de Santana. Naquele ano, o menino era filho de um farmacêutico que, diziam, se sentia muito cioso da responsabilidade, que lhe custava “500 dólares por ano”. Sentado numa espécie de trono e portando uma coroa e a faixa da Ordem de Cristo, cercava-se dos organizadores da festa e por um “bom número de senhoras”, ao som de uma “música muito bonita”.<sup>30</sup> Para a segunda metade do século XVIII, no Brasil, há informações de que esses imperadores eram adultos, embora também existam exemplos de meninos, como indicou Vieira Fazenda. Investiam-se de direitos majestáticos, planejando, como em Salvador, a ida à cadeia para pagar as fianças dos presos por dívidas; ou, como no Rio de Janeiro, realizando determinados caprichos, ao exigirem, por exemplo, reverências especiais de seus “súditos”, dentre eles o vice-rei Conde da Cunha, e ao forçarem a irmandade a acompanhá-lo todas as vezes que desejassem “ir ao mato”.<sup>31</sup>

No século XIX não consegui localizar casos concretos do exercício desta autoridade, a não ser a distribuição de alimentos aos presos, a própria admiração que o imperador exercia sobre o público e a completa licença que dava para os folguedos. De qualquer forma, o imperador do Divino,

ao menos simbolicamente, expressava o poder e a autoridade monárquica, legitimando a proteção aos pobres e a alegria geral.

Os três registros relativos à cidade do Rio de Janeiro, na primeira metade dos oitocentos, o de Walsh, o de Ewbank e o do compromisso da irmandade do Divino de Santana, demonstram que a escolha recaía sobre um menino, filho de alguém de posses, revelando, assim, uma antiga e hierárquica forma de se conceder caridade, dons e autorizar a alegria da festa.

Este visível predomínio de meninos imperadores permite que se retome a discussão sobre a existência de uma corte do Divino, presidida por um imperador menino, no seio da capital do jovem Império do Brasil, onde os herdeiros ao trono verdadeiro também eram crianças, já nascidas brasileiras. Pelos relatos de Ewbank e de Manoel Antônio de Almeida, ambos de meados do século, é possível encontrar indícios do uso de símbolos do poder monárquico no Brasil por parte do imperador do Divino e desconfiar de uma especial aproximação entre os dois imperadores para além do uso dos tradicionais cetro, coroa, espadim e do próprio significado da palavra imperador – alguém que possui autoridade e autonomia sob uma jurisdição, como seria o caso do imperador do Divino na época das festas.

Em primeiro lugar, o detalhe da faixa da Ordem de Cristo, que Ewbank registrou em 1846, representava a lembrança simbólica dos reis fundadores do culto em Portugal, pois a Ordem de Cristo, uma ordem militar portuguesa e herdeira dos templários, teria sido estabelecida no século XIV, nada mais nada menos do que pelo rei d. Diniz, para homenagear os que combatiam os infiéis. A condecoração era formada por uma cruz branca muito estreita, colocada no campo vermelho de outra mais larga, de metal (as cores do Divino Espírito Santo), e o conjunto era cercado de raios de prata (lembrando a iluminação produzida pela descida da pombinha à terra).

Ora, a cruz da Ordem de Cristo, de acordo com o estudo de Maria Eurydice de Barros Ribeiro, foi um dos poucos símbolos da monarquia portuguesa mantidos na organização emblemática do novo país, passando a constituir parte integrante das armas imperiais do Brasil após 1822.<sup>32</sup> O vermelho e o branco das cores do Divino e da Ordem de Cristo, se bem que discretos, marcaram presença na coroa imperial que encimava os símbolos nacionais.<sup>33</sup> Sobre a organização dos novos símbolos nacionais, a autora desenvolve a hipótese de que, no campo dos símbolos, houve elementos de

continuidade e descontinuidade, garantindo, por um lado, a legitimidade e, por outro, o estabelecimento da monarquia constitucional num país recém-independente. Ao mesmo tempo, mantinha-se a dinastia de Bragança e desligava-se de Portugal. Dentre as armas nacionais, permaneceram a cruz da ordem de Cristo e o globo celeste (símbolo do Reino Unido), e foram introduzidas a coroa imperial, as estrelas representando as províncias, e ramos de café e tabaco. Em relação às celebrações, foram introduzidas as solenidades da coroação e sagração. A aclamação foi mantida, significativamente no Campo de Santana, onde se situava a irmandade e as grandes festas do Divino Espírito Santo.

Adensando a suspeita instigada por Câmara Cascudo sobre a semelhança entre o título dos imperadores do Divino e do Brasil, ou melhor, sobre a possível interação e/ou relação entre os símbolos das duas autoridades, encontrei um sugestivo indício na descrição de Manoel Antônio de Almeida. As cores do Divino são tradicionalmente o vermelho e o branco; sempre se encontravam expostas nas bandeiras e na decoração, inclusive na indumentária do imperador, desde os registros mais antigos, como os de Vieira Fazenda/Gastão Cruls para o final do século XVIII e os de Debret para o início do XIX, aos mais recentes, nas atuais festas de Parati e Pirenópolis. Se o leitor está atento, deve lembrar-se de que não são essas as cores descritas por Manoel de Almeida: "...vestido de casaca de veludo verde, calção de igual fazenda e cor, meias de seda, sapatos afivelados, chapéu de pasta...".

Sintomaticamente, na cidade do Rio de Janeiro, a descrição do escritor, feita no início da década de 1850, mas referida a um período anterior, apresenta o imperador do Divino usando a cor (freqüentemente atribuída ao animal heráldico da dinastia de Bragança) que foi escolhida, a partir da Independência, para representar o jovem país, ao lado da amarela. O verde era a cor predominante na bandeira nacional, no manto do monarca, na carruagem imperial e nos símbolos nacionais.<sup>34</sup>

Por que o escritor cometeria esta confusão entre as cores, se eram tão tradicionais o vermelho e o branco? A confusão dos títulos e a possível associação entre os dois imperadores, o religioso e o temporal, talvez não fosse privilégio da suposta intenção de José Bonifácio, ao decidir pelo título do chefe político do novo país, como sugeriu Câmara Cascudo. Os festeiros

e Manoel Antônio de Almeida, além do já mencionado viajante austríaco, pareciam também articular esta confusão.

Outras pequenas evidências, se bem que agora provenientes do poder temporal, ainda podem ajudar a argumentar que os símbolos do Divino também estavam presentes nas comemorações dos chefes políticos verdadeiros. Seguindo o relato de Debret, ficamos sabendo que, por ocasião das festas de Aclamação de d. João VI, abrindo a celebração, a corte chegou à Capela Real para “assistir à missa do Espírito Santo”; em seguida, ao descrever a indumentária real, o artista ressalta o veludo carmesim do manto e as penas vermelhas e brancas das princesas.<sup>35</sup> Mais tarde, agora em 1851, o viajante francês Dabadie, ao assistir, em 1851, a procissão do Corpo de Deus, destaca a presença do Espírito Santo. Segundo suas palavras, o cortejo era acompanhado por vários dignatários do Império, além das confrarias, ordens religiosas, cavaleiros da ordem de Cristo e o próprio imperador. Mas era o imperador, ele mesmo, que empunhando nobre vestimenta e escoltado por um ilustre estado maior, trazia sobre o púlpito o Espírito Santo.<sup>36</sup>

A despeito de todas essas evidências, a política de tolerância e aceitação, por parte das autoridades imperiais, das festas do Divino Espírito Santo no Campo de Santana, o coração político da cidade, na década de 1840, é talvez o mais forte argumento para a compreensão da relação que se estabeleceu entre estas festas e a necessidade (ou intenção) de ampliação da legitimidade e popularidade do regime imperial, ao menos nos primeiros anos do governo de d. Pedro II (1841-1889).<sup>37</sup>

A partir da análise da atuação da Câmara Municipal sobre a concessão de licenças para festas e diversões públicas, ao longo do século XIX, ficou evidente que, na década de 1830, iniciada com a abdicação do anterior imperador, d. Pedro I, e marcada por inúmeros conflitos, envolvendo as facções políticas que dividiam os governos regenciais, revoltas nas províncias e constantes ameaças de rebeliões de escravos na Corte, a realização das festas do Divino preocupava as autoridades imperiais, os vereadores, os juizes de paz, a polícia e os próprios regentes. As festas, na ocasião, já ocupavam um importante papel na cidade, atraindo uma grande quantidade de escravos, livres pobres e a população em geral.

Em relação a períodos passados, os dias de festa no Campo, ao longo dos anos de 1830, acabaram ficando restritos a três e estabeleceu-se, depois

de discussões entre as autoridades, a necessidade de que os donos das barracas, armadas na época das festas para a realização de diversões e venda de comidas, assinassem um termo de responsabilidade no Juízo de Paz. Os barraqueiros comprometiam-se a não permitir ajuntamentos e a denunciar qualquer sinal suspeito de desordem e de ameaça à tranqüilidade pública, já que na “atual crise”, salientava o juiz de Paz da Freguesia de Santana, em 1831, encontravam-se os “ânimos indispostos”.<sup>38</sup>

Mas a antecipação da maioria de d. Pedro II, em 1841, traria novas perspectivas políticas para o país e para a própria festa. Encerrando as festas da coroação de Sua Majestade Imperial, seria oferecido ao “povo” um grande espetáculo pirotécnico no Campo da Aclamação. “Excedendo tudo o que anteriormente já se tivesse visto no Rio de Janeiro”, segundo Vivaldo Coaracy, o acontecimento estava previsto para alguns dias depois das solenidades oficiais de sagração e coroação no Paço Imperial, marcadas para 18 de julho de 1841. Lamentavelmente, no dia 22, um incêndio no palacete e a morte dos fogueteiros, em decorrência da explosão da pólvora e do material inflamável, fizeram com que o imperador suspendesse o evento.<sup>39</sup>

Apesar do ocorrido, as festas da coroação e aclamação tornaram-se um importante marco não só em termos políticos mais amplos, como também em relação à polícia da Câmara para as festas do Divino. De forma alguma houve um recuo em relação à vigilância dos anos anteriores, mas os temores, expressos pelas autoridades municipais nas autorizações dos anos de 1830, cederam lugar, paulatinamente, a uma convivência menos restritiva com as festas e suas diversões.<sup>40</sup> Preocupavam-se mais com a vigilância sobre os excessos do que com o estabelecimento de cerceamentos e restrições à quantidade de dias permitidos para as comemorações.

O sinal mais visível nesta direção foi a concessão de licenças, a partir de maio e junho de 1841, para as barracas da festa do Divino Espírito Santo, concomitantemente com as que serviriam para as comemorações da coroação de d. Pedro II, sem as condições anteriormente estipuladas. Ou seja, sem a necessidade de se assinar um termo proibindo ajuntamentos e com indícios de uma certa flexibilidade em relação ao limite de tempo em que poderiam funcionar.

Por mais de dois meses, em função do Divino ou das homenagens ao Imperador de verdade, o Campo da Aclamação tornou-se palco para barracas

dos mais diferentes gostos e estilos, onde se encontravam bebidas, comidas e pipas de vinho; diversões das mais variadas, como cosmoramas, teatros de bonecos, grupos musicais, distribuição de prendas, jogos olímpicos, hidráulicos e físicos.

Em 19 de maio de 1841, explicitamente, declaravam os irmãos Bevaro, moradores na rua da Ajuda, n. 54, que pretendiam “pôr” no Campo da Aclamação uma barraca para “fazerem diferentes jogos, hidráulicos e físicos durante as Festas da Coroação de S. Maj. Imp.al como até as Festas do Espírito Santo...” (grifos meus). De uma forma semelhante, entre maio e julho, ora comemorando o Divino, ora a coroação do imperador, o sr. João Bernabó anunciava exercícios eqüestres, dança de corda tesa, jogos chineses e até um pantomima jocosa, intitulada “o amante protegido pelo mágico”.<sup>41</sup> A superposição das comemorações pelo imperador com as barracas do Divino, na mesma época e local, certamente facilitava a aproximação e a troca de significados entre os dois eventos.

Por um lado, se o regozijo pela coroação de d. Pedro II parece ter tomado conta das concessões de licenças; por outro, pode-se supor, em função do prestígio do Divino na cidade, que a liberalização talvez representasse uma estratégia de tornar a maioria ao mesmo tempo abençoada e simpática entre os setores populares, depois dos conturbados anos de 1830. Festa e Regime Político iniciavam juntos um novo tempo.<sup>42</sup>

As décadas de 1840 e 1850, quando foi possível localizar o sucesso do barraqueiro Teles, registraram as maiores e mais concorridas festas do Divino, de acordo com o movimento de licenças da Câmara e com os registros dos principais memorialistas da festa. Poucas foram as recomendações estabelecidas pelas autoridades imperiais, além da também pouco acreditável proibição de se vender aguardente, presente em um pedido de 1854.<sup>43</sup> Ainda por cima, o prazo para a continuidade das barracas, tão caro aos anos de 1830, ficou bastante dilatado, chegando a ser dado por mais de dois meses.<sup>44</sup> Festa e regime político haviam iniciado juntos um novo tempo. Até quando suas relações seriam tão estreitas?

## Perspectivas de controle, tolerância e resistência: as transformações das festas

A estabilidade política e a prosperidade econômica alcançada pelo Império brasileiro, após a década de 1850, permitiu às autoridades imperiais na cidade do Rio de Janeiro a implantação de um projeto de civilização dos costumes e moralização dos comportamentos, identificável em várias medidas do poder central e municipal, ligadas à higiene da cidade e de sua população, preocupadas com o ensino público, com as reformas urbanas e com as diversões populares.<sup>45</sup> Criticados pelas pretensas imoralidades, desordens, perigos de incêndios e doenças que traziam, assim como pelos prejuízos em relação à disciplina do trabalho, passaram a ser proibidos – ou regulados – o entrudo do carnaval, a capoeira, os batuques negros, as máscaras em dias de folia, os fogos de artifício, os cortiços, os tocadores de realejos e os jogos de azar.

As festas do Divino, particularmente, foram gradativamente condenadas, por autoridades políticas ou pela imprensa, como verdadeiras “festas de aldeia no centro da capital do Império”, como símbolos do atraso colonial. Algumas autoridades policiais e municipais alardeavam que as festas nas ruas, com suas barracas e diversões, traziam desperdícios sociais, pois eram locais de jogo, bebidas de todos os tipos e vagabundagem; os médicos ajudavam a considerar as festividades religiosas barrocas como vulgares e ameaçadoras do ideal de uma família de comportamentos higiênicos e disciplinados; muitos políticos liberais, assumindo uma posição anticlerical, associavam qualquer prática católica, principalmente as festas religiosas nas ruas, ao obscurantismo e ao atraso; as lideranças religiosas católicas mais ortodoxas e reformadoras, por sua vez, apesar de valorizarem as festas religiosas como uma importante demonstração da fé, começaram a se preocupar com o que consideravam as deficiências do catolicismo brasileiro, marcadas pelo despreparo do clero e pela prática religiosa pouco ligada às determinações de Roma.

Apesar de ser tentador prever o final desta história, apostando no fim das festas do Divino Espírito Santo e de outras diversões populares, o processo foi bem mais complexo. Afinal as festas religiosas de um modo geral continuaram reunindo muitos adeptos ao longo do século XIX e invadiram o século XX, embora muita coisa tenha mudado. Ainda estão vivas na própria cidade do Rio de Janeiro, na Penha e na procissão de São Sebastião, por exemplo, ou não muito longe dali, nas romarias da padroeira do Brasil,

Nossa Senhora Aparecida. Ironicamente, as festas religiosas católicas foram incorporadas ao que se costumou chamar do espírito do Rio de Janeiro, ou mesmo do Brasil.

Uma das formas de se entender esta curiosa história é constatar que as medidas contrárias às festas do Divino e a outras diversões populares nunca foram totalmente implementadas. Ao lado de ações repressoras e cerceadoras, houve tolerâncias e recuos. Não havia uma unanimidade entre os defensores da civilização dos costumes, ao menos em termos de seu ritmo. Complementarmente, os festeiros, os irmãos do Divino, os barraqueiros, os pequenos empresários das diversões populares, os freqüentadores de batuques, os jogadores de entrudo, os defensores de uma certa tradição colonial católica e saudosistas das maravilhosas festas do passado não cansavam de tentar escapar das vigilâncias, cerceamentos ou proibições. Freqüentemente inventavam novas justificativas, ajustados aos anseios da civilização ou aos motivos da caridade, para que seus pedidos de festas, encontros e jogos fossem acatados.

Frente à ação dos interessados na continuidade das festas e dos limites da ação das autoridades imperiais e católicas, até mesmo pela identificação de ambos poderes com prática do catolicismo (religião oficial até a Proclamação da República, em 1889), os caminhos de controle nunca puderam ser excessivamente repressivos ou radicais. As festas do Divino, e outras diversões populares, não desapareceram. Passaram a ser gradativamente cerceadas e empurradas para locais menos nobres e menos concorridos da cidade. Algumas restrições, por exemplo, envolveram a permissão de certas práticas, como as barracas e o uso máscaras, só para determinados locais ou períodos específicos do ano; outras, procuraram diminuir os dias santos de festas.

Entretanto, apesar dos inúmeros limites para o estabelecimento de uma política de controle e restrição das diversões e festas populares, identifica-se, ao longo do século XIX, um movimento em prol da emergência de uma disciplina social urbana, atenta ao comportamento dos setores populares no espaço público e preocupada com as áreas de circulação e trabalho na cidade. Especificamente em relação as festas do Divino, a ação mais eficaz para o cerceamento foi a execução de um plano urbanístico para o Campo de Santana. A decisão para ajardinamento e gradeamento do Campo de San-

tana atendia a variadas reclamações, desde os anos de 1850, sobre o seu mau uso: depósito de sujeiras, local de encontro de capoeiras e prostitutas, centro de conflitos no concorrido chafariz das lavadeiras, onde negras e moleques passavam grande parte do dia. No mesmo sentido, as obras completariam um processo, que se iniciara na alvorada do século XIX, de edificação ao redor do Campo dos principais marcos do poder imperial.

Concretamente, até a década de 1860, a única área ajardinada da cidade era o Passeio Público. A partir daí, alguns locais começaram a ser reformados, ajardinados e cercados. Dentre eles, a Praça da Constituição, a Praça Onze, a Glória e o Paço. Agora era a vez do vasto Campo de Santana. Com o apoio do jovem engenheiro Pereira Passos, o botânico francês François Marie Glazou foi encarregado da obra e projetou um grande parque à inglesa, ornado com alamedas, lagos e grutas artificiais, sem deixar de aproveitar motivos oferecidos pela própria flora brasileira. Era grande também a quantidade de animais, como veados, pavões, cisnes, irerês e cotias – esses últimos, um dos poucos sobreviventes ao tempo, que ainda podem ser encontrados no local.<sup>46</sup> O novo jardim, construído ao longo da década de 1870, foi inaugurado em 7 de setembro de 1880, com a presença do imperador e grande público, em comemoração aos 58 anos da Independência Nacional.

Assim, muito embora não se perseguisse diretamente as festas do Divino Espírito Santo, esboçava-se o seu cerceamento, através dos pretendidos melhoramentos urbanos, ao impedir-se a manutenção do mais importante espaço aberto, público e popular, da cidade do Rio de Janeiro na época. É claro que as festas religiosas comandadas pelas irmandades não acabaram. No caso das festas do Divino, certamente enfraqueceu-se o seu potencial de atrair os habitantes da cidade para uma mesma comemoração no amplo espaço do Campo de Santana. As festas do Divino, antes identificadas com aquela área, acabaram sendo transferidas para a pequena praça próxima da nova Igreja de Santana (a Igreja havia sido transferida do Campo de Santana, em 1856, para a construção da Estrada de ferro).

Contudo, e isto é fundamental, outras manifestações, paralelamente, foram aumentando em muito a sua popularidade, à medida que se aproximava o final do século XIX, e, de alguma forma, substituíram o espaço cultural deixado pelo Divino Espírito Santo. Estou-me referindo principalmente ao que se convencionou chamar de carnaval moderno e às Festas de Nossa

Senhora da Penha. O primeiro, planejado por uma elite de literatos para ser uma festa civilizada, européia e unívoca, como assinalou Leonardo Pereira,<sup>47</sup> tornar-se-ia palco das mais diferentes manifestações populares e negras de rua, ironicamente no centro da cidade, ao longo de suas principais ruas, de onde se procurava afastar as marcas do atraso e impor o cenário da civilização. A segunda, apesar de ser uma tradicional comemoração religiosa popular e portuguesa e de se realizar numa área distante da cidade, com barracas, jogos e muitas atrações, começou a atrair um significativo contingente da população negra, com seus batuques, capoeiras e sambas. Ambas as festas ganharam novos rumos e significados, na mesma época em que se fechavam as portas do grande espaço das festas do Divino. A derrota do Divino correspondeu à vitória de outras festas.

O mais irônico disto tudo é que, quando se consolidou o processo de condenação do Império do Divino, havia também passado o tempo do governo do Império dos homens. Em 15 de novembro de 1889 era proclamada a República no Brasil.

## Notas

1. Este texto reúne as principais conclusões de minha pesquisa, publicadas integralmente no livro . Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.
2. REIS, João José, *A Morte é uma Festa*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.
3. DABADIE, F. *A Travers l'Amérique du Sud* Paris, Ferdinand Sartorius Editeur, 1859.
4. A existência do imperador do Divino não é suficientemente explicada pela bibliografia. A fundação deste ritual (a escolha do imperador e a sua presença na festa), além de ser um costume presente em outras festas antigas européias, é atribuída à rainha Isabel e D. Diniz, os iniciadores da festividade. A construção do império seria uma homenagem ao palácio de onde saíra a rainha Isabel em procissão. Cf: RIBEIRO, Maria de Lourdes B. *A festa do Divino em Lagoinha* Revista Brasileira de Folclore, n. 8, 1964, p. 189-207; DIAS, Jaime Lopes, *A Festa do Divino como elemento da área cultural comum luso-brasileira*. In: *Estudos e Ensaios Folclóricos em Homenagem a Renato Almeida*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1960. Na cidade do Rio de Janeiro, no século XIX, os imperadores eleitos eram meninos escolhidos entre os filhos dos membros de posses da irmandade.
5. ROSÁRIO, Diogo. *Flos Sanctorum das Vidas e Obras Insignes dos Santos*. Lisboa: Der Balthesar Ribeiro, 1590, p. 201-204.
6. No processo de apropriação das festas pagãs, por parte da Igreja Católica, as festas de Pentecostes completavam o ciclo do ano da primavera européia, quando eram bastante comuns, desde tempos

- muito antigos, as manifestações de alegria, os divertimentos e as ações de graça. Pentecostes era a festa da abundância, e a própria Igreja, para atrair devotos, figurava os inúmeros dons do Espírito Santo, lançando chuvas de luzes e estrelas, além de distribuir maçãs e queijos. Cf: LADURIE, Emmanuel LeRoy. *Le Carnaval de Romans*. Paris: Gallimard, 1979; HEERS, Jacques. *Fêtes des Fous et Camavals*. Paris: Fayard, 1993.
7. KARASCH, Mary. *Slave Life in Rio de Janeiro*. Princeton: Princeton University Press, 1987, p. 60-66.
  8. Encontrei evidências de que o símbolo da pomba, ou do pássaro, na África Central, reunia em torno de si significados muito próximos ao símbolo católico de renovação da vida.
  9. EWBANK, Thomas. *Vida no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976. Cf: também os viajantes Jean Baptiste Debret e Robert Walsh.
  10. As referências sobre as diversões nas festas do Divino estão baseadas nas licenças solicitadas à Câmara Municipal da cidade do Rio de Janeiro, em artigos de jornais, debates entre autoridades imperiais, viajantes estrangeiros e memorialistas/folcloristas.
  11. ALMEIDA, Manoel Antônio. *Memórias de um Sargento de Milícias*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro (s/d.).
  12. DABADIE, F. *A Travers l'Amérique du Sud*. Paris: Ferdinand Sartorius Editeur, 1859, p.14 e 15.
  13. MORAES FILHO, Mello. *Festas e Tradições Populares no Brasil*. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia, 1979, p. 121-122.
  14. Salvo indicação, os registros de Mello Moraes Filho sobre as "Três Cidras do Amor" são a base de referências do texto (idem, p. 123-126).
  15. Sobre a música popular no Rio de Janeiro do século XIX, Cf: ANDRADE, Mário. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/USP, 1989; TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da música popular brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.
  16. CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/USP, 1988.
  17. Entre os viajantes, Cf: , principalmente, SPIX, J.B.; MARTIUS, C.F.P. *Viagem pelo Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938, p. 102; SCHLICHTHORST, Carl. *O Rio de Janeiro como é (1824-1826)* Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1943, p. 124 e 142. Entre os folcloristas, CASCUDO, Câmara., *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/USP, 1988, p.223, 317; ANDRADE, Mário. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/USP, 1989, p. 139-140, 210-212; SOARES, Antônio Joaquim de Macedo. *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa (1875-1888)*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1955.
  18. DABADIE, F. *A Travers l'Amérique du Sud*. Paris: Ferdinand Sartorius Editeur, 1859.
  19. FERREZ, Gilberto O que Ensinam os Antigos Mapas e Estampas do Rio de Janeiro. In: *Revista do Instituto Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, IHGB, 1968, v. 278, p. 87; BERNARDES, Lysia M.C.

- Evolução da Paisagem Urbana do Rio de Janeiro até o início do século XX. In: *Natureza e Sociedade no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1992, p. 44.
20. CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1965, p. 429; COARACY, Vivaldo. *Memórias da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1965, p. 213. Segundo Coaracy, as comemorações pela coroação e aclamação também eram realizadas no Paço, só depois espalhavam-se pelas praças da cidade com muitos fogos. O autor explica que a festa de aclamação de d. João como rei, oficial e solene realizou-se em fevereiro de 1818, em uma varanda armada junto à Catedral no Paço. As autoridades, porém, organizaram outras festividades de maior amplitude para que a "massa popular" pudesse mais efetivamente participar. Por ser o mais vasto da cidade, decidiu-se que o local dessas festividades seria o Campo de Santana (idem, 210-215; 30-31).
21. Idem. p. 212.
22. Alguns outros exemplos aproximando simbolicamente os imperadores podem ser citados: a cor vermelha utilizada nas comemorações do Divino e nas indumentárias das aclamações; a presença da Ordem de Cristo nas armas imperiais e nos símbolos do Divino; a presença do jovem imperador do Brasil, e o costume de se coroar crianças nas festas; a aceitação por parte de d. Pedro I do título de imperador do Brasil no ato da aclamação, em pleno palacete do Campo de Santana. SOUZA, Iara Lis Carvalho. *Pátria Coroada, O Brasil como corpo político autônomo, 1780-1831*. São Paulo, Unesp, 1997, p. 355.
23. COARACY, Vivaldo. *op.cit.* p. 159-215.
24. COARACY, Vivaldo. *op.cit.* p. 213-215.
25. CASCUDO, Câmara. *op.cit.* p.294.
26. SOUZA, I.L.C. *op.cit.* cap. 3.
27. POHL, J.E. *Viagem ao interior do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976, p. 47. Sobre a aproximação entre as festas do Império e o Império das festas, através do relato de viajantes, Cf: SCHWARCZ, Lília. *As Barbas do Imperador, D. Pedro II, um Monarca nos Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, cap. 10.
28. ALMEIDA, Manoel Antonio (s/d.). *Memórias de um Sargento de Milícias*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d., p.77.
29. WALSH, R. *Notícias do Brasil (1828-1829)*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/USP, 1985, p.184.
30. EWBank, Thomas. *Vida no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976, p.255.
31. REIS, João José. *op.cit.* p. 67.
32. RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. *Os símbolos do poder* Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1995, p.71-112.
33. Segundo Debret, São Jorge, considerado protetor de Portugal e do Brasil, também impunha esta condecoração nos dias em que saía em procissão. Curiosamente, o desenho da bandeira e pavilhão brasileiro feito por Debret encontra-se na mesma prancha relativa à folia do Divino. DEBRET, Jean

- Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/USP, 1989, v. 3, p. 42 e 51.
34. A presença de símbolos, como as cores do país, e de imagens ligadas ao poder constituído, muitas vezes o imperador em pessoa, em manifestações religiosas católicas, eram freqüentes no século XIX, segundo registro de viajantes.
35. DEBRET, Jean Baptiste. *op.cit.* p. 65.
36. DABADIE, F. *A Travers l'Amérique du Sud*. Paris: Ferdinand Sartorius Editeur, 1859, p. 18-20.
37. O estudo mais sistemático sobre a política da Câmara Municipal da cidade do Rio de Janeiro, em sintonia com as diretrizes do regime imperial, só pôde ser realizado a partir de 1830, quando foram organizadas e implementadas as posturas municipais da cidade.
38. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ), licenças para Barracas e Barraquinhas, código 58-3-35, fl. 1.
39. COARACY, Vivaldo. *op.cit.* p. 212.
40. Quando uso a expressão paulatinamente é porque ainda se difundiam rumores de agitações de escravos em áreas próximas à corte. Muitos escravos estariam acreditando que a Coroação traria a liberdade de todos (Cf: ofícios diversos, maio/junho de 1841, Arquivo Nacional (NA), IJ6 196, 1840-1841). Em um deles, 14 de junho, recomendava-se que fosse aumentado o policiamento com a Coroação "posto que virá muita gente, com muitos escravos". Cf: também GOMES, F.S *Histórias de Quilombolas. Mocambos e Comunidades de Senzalas no Rio de Janeiro, Século XIX*. Brasília: Imprensa Oficial, 1996, CAP. 2.
41. AGCRJ, Diversões Públicas, cód. 42-3-13 fl 53 e 55.
42. Uma pergunta ainda se encontra sem resposta, poderíamos associar o costume de d. Pedro II de comutar penas de condenados a uma reprodução ou continuidade dos direitos majestáticos dos imperadores do Divino? Agradeço ao historiador Flavio dos Santos Gomes esta indagação.
43. AGCRJ, Festividades, cód. 42-3-13 fl 120, 121, 122, 123 125, 136,138, 139, 140, 161, 166; Div. Publ., cód. 43-3-92 fl 132, 137, 139, 151, 152, 154, 156; Festividades do Divino Espírito Santo, cód., 43-4-7 fl 49, 50, 54, 54, 56, 58, 59, 66, 67, 68, 70; cód. 43-3-36 fl 12.
44. AGCRJ, 1854, Fest., cód. 42-3-13 fl 138, 139, 140; Div. Publ., cód. 43-3-92 fl 137; 1855, cód. 43-3-92 fl 151, 154; cód. 43-4- 7 fl 54, 56; 1856 cód. 43-4-7 fl 66, 68; 1857, cód. 42-3-13 fl 155 e 156 (até 31 de agosto!).
45. Cf: CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996; e MATTOS, Ilmar. *O Tempo Saquarema, a Formação do Estado Imperial*. São Paulo: Hucitec, 1990.
46. O paisagista François Marie Glaziou havia realizado remodelações no Passeio Público, em 1862, na Quinta da Boa Vista, planejada em 1860 e só concluída em 1876, e no Largo do Paço, em 1875 (Cf: também Arquivo SPHAN, inventário de bens tombados; Jardins Públicos, 1873, AN, cód. 15-4-34 fl 2). COARACY, Vivaldo (1965). *Memórias da Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Livraria

- José Olímpio, 1965, p.103; FERREZ, Gilberto. O que Ensinam os Antigos Mapas e Estampas do Rio de Janeiro. In: *Revista do Instituto Geográfico Brasileiro* Rio de Janeiro, IHGB, v. 278, 1968; GARCIA JUNIOR. O Campo de Santana e a sua História. In: *Sul América*. Rio de Janeiro, 1938.
47. PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *O Carnaval das Letras*. Rio de Janeiro: Secr. Munc. de Cultura, 24-114; CUNHA, Maria Clementina P. *Ecos da Folia*. Uma história social do Carnaval carioca. São Paulo: Cia das Letras, 2001; SOIHET, Rachel. *Subversão pelo Riso* Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1998.

# 4º DOSSIÊ

---

## CONSERVAÇÃO E RESTAURO. UMA ABORDAGEM METODOLÓGICA E CONCEITUAL

Apresentação

A restauração como campo disciplinar autônomo

Teoria e prática do tratamento das lacunas da obra de arte

A prática da preservação, conservação e restauração e a teoria de brandi

Sobre a autenticidade dos monumentos históricos

# Apresentação

Rafael Zamorano Bezerra\*

---

\* Historiador, Mestre em Ciência Política e pesquisador do Museu Histórico Nacional.

O passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem constituía o presente, mas igualmente como passado, por seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente. O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente.<sup>1</sup>

**A** conservação/restauração é uma disciplina que está em permanente tensão entre o tempo vivido e a experiência imediata. Relaciona-se de diversas formas com o passado e o presente, a memória e o esquecimento, a conservação e a destruição. Essas relações colocam a conservação/restauração no centro de uma série

de questões éticas e conceituais que demandam profundas reflexões de cunho filosófico, como o problema da ética, da objetividade científica e do tempo.

O surgimento da conservação e restauração como disciplina é concomitante ao desenvolvimento do conceito moderno de patrimônio histórico e artístico. Vincula-se à necessidade de elaboração de normas éticas e científicas para realização de intervenções físicas em objetos móveis e imóveis da chamada cultura material. Para tanto, era necessário um saber específico, bem fundamentado na História da Arte e da Arquitetura e em permanente diálogo com as concepções científicas de História que se consolidaram no século XIX. Era preciso conhecer os procedimentos técnicos de construção e, também, saber como a ação do tempo degrada a matéria.

Ao lado de conhecimentos técnicos específicos como, por exemplo, a utilização de produtos químicos na higienização e consolidação de objetos e o conhecimento de técnicas de fatura, têm-se a formulação de brilhantes

argumentos teóricos, que delimitam um campo de saber central à continuidade das atividades museais e patrimoniais.

Visando contribuir para a reflexão teórica das ações de conservação, este dossiê traz quatro artigos que analisam, sobre diferentes aspectos, a relação entre a prática e teoria na conservação e restauração.

A professora Beatriz Mugayar Khül abre o dossiê com importantes reflexões sobre questões teóricas relacionadas à preservação de bens culturais, procurando evidenciar os fundamentos de um campo disciplinar: a restauração. Para ela, as formas de atuar em relação aos bens culturais deveriam ser baseadas nas razões por que se preserva, derivadas de motivos culturais, éticos e científicos. Seu artigo enfatiza a necessidade de atuar através da coerência de princípios e metodologia, para desenvolver ações de restauração fundamentadas que se afastam de atos arbitrários.

Em seguida, Isabel Cristina Nóbrega analisa o tratamento das lacunas – interrupções do tecido pictórico – em pinturas e esculturas. Seu trabalho tem por base uma série de entrevistas concedidas à autora por representantes conservadores-restauradores dos estados de São Paulo, Minas Gerais e Bahia. Traz ao nosso dossiê uma importante contribuição, pois identifica, através da análise das entrevistas e de alguns pressupostos teóricos, aspectos da relação entre teoria e prática na atividade cotidiana da restauração.

O terceiro artigo é de autoria de Moema Nascimento Queiroz e Soraya Coppola. O artigo propõe reflexões sobre a prática da conservação/restauração e seus fundamentos teóricos embasados na Teoria da Restauração de Cesare Brandi. Buscando mapear melhor a complicada relação entre teoria e prática, as autoras apresentam alguns exemplos de trabalhos realizados no Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (Cecor) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Por fim apresento um artigo de minha autoria que é uma primeira etapa de uma pesquisa ainda em fase embrionária que buscará compreender a relação entre autenticidade e os monumentos históricos nas práticas de restauração. Trata-se de uma breve sistematização teórica de alguns autores que trataram do tema.

Gostaria de agradecer aos autores pela colaboração e presteza em atender as solicitações de nossa equipe editorial. Espero que os leitores apreciem o dossiê e que as considerações nele contidas possam contribuir um pouco ao desenvolvimento teórico e prático da conservação/restauração, campo disciplinar fundamental a qualquer ação de preservação e conservação de bens culturais.

## Nota

1. BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 8.

# A restauração como campo disciplinar autônomo

Beatriz Mugayar Kühl\*

## RESUMO

O texto aborda questões teóricas relacionadas à preservação de bens culturais procurando evidenciar os fundamentos de um campo disciplinar: a restauração. As formas de atuar em relação a bens culturais deveriam se basear nas razões por que se preserva, derivadas de motivos culturais, éticos e científicos. É necessário atuar através de coerência de princípios e de metodologia para desenvolver ações fundamentadas que se afastem de atos arbitrários. Para discutir essas questões, são examinadas as formulações de Cesare Brandi, fazendo também menções a Alois Riegl. Os instrumentos oferecidos pela teoria de restauração são consistentes, mas suficientemente flexíveis para que sejam reinterpretados para guiar as intervenções dentro do atual contexto de contínuo alargamento daquilo que é considerado bem cultural. O objetivo é alcançar uma desejável coerência de critérios, essencial para abordar as especificidades de cada obra com referências a um sólido conjunto de preceitos que respeitem seus aspectos documentais, formais e memoriais.

## PALAVRAS-CHAVE

Preservação, bens culturais, teoria da restauração, metodologia do restauro, deontologia profissional.

## ABSTRACT

### *Restoration as a separate disciplinary field*

*This article deals with theoretical issues related to the conservation of cultural heritage, in order to point out the foundations of a specific field of knowledge: restoration. The ways to deal with cultural heritage should derive from the cultural, ethic and scientific reasons that motivate preservation. It is necessary to work according to methodological and theoretical coherence, for the purpose of avoiding arbitrary actions. The propositions of Cesare Brandi will be examined, mentioning also the contributions of Alois Riegl. The instruments offered by the restoration theory are based on consistent principles that are, nevertheless, flexible enough to guide interventions in the present context of continuous broadening of the concept of cultural heritage. The aim is to attain coherence of criteria, essential in dealing with specificities of each and every case, within a frame of consistent principles that respect historical, esthetical and memorial aspects.*

## KEYWORDS

*Preservation, cultural heritage, restoration theory, restoration methodology, professional deontology*

A restauração começa a se caracterizar como campo disciplinar quando as ações em bens legados por outras gerações, reconhecidos como de interesse para a cultura, se afastam de razões ditadas prevalentemente por questões pragmáticas – como predominara por muitos séculos – e passam a ser entendidas como atos de cultura, algo evidenciado há várias décadas por Renato Bonelli.<sup>1</sup> Restaura-se por motivos culturais, num sentido lato – abrangendo aspectos estéticos, históricos, memoriais e simbólicos dos bens –, científicos – pelo conhecimento que as obras transmitem em vários campos do saber –, e éticos – por não se ter o direito de apagar os traços de gerações passadas e privar as gerações futuras da possibilidade de conhecimento de que os bens são portadores. Desse modo, as questões de ordem prática deixam de ser prevalentes, apesar de sempre presentes, e passam a ser concomitantes, tendo caráter indicativo e não determinante. São empregadas como meios de preservar, mas não como a finalidade, em si, da ação.

Pensar na restauração como campo disciplinar que atua para preservar bens de interesse cultural significa refletir sobre seus referenciais, definições, objetivos, instrumentos teórico-metodológicos e técnico-operacionais. Esse

---

\* Beatriz Mugayar Kühl é arquiteta formada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (1988), com especialização e mestrado em preservação de bens culturais pela Katholieke Universiteit Leuven (1992), Bélgica, doutorado pela FAUUSP (1996) e pós-doutorado pela Università degli Studi di Roma "La Sapienza" (2001-2005). Desde 1998 é professora do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da FAUUSP, onde se dedica a disciplinas de história da arquitetura e de preservação, tanto na graduação quanto na pós-graduação. Tem vários textos publicados, entre eles o livro *Arquitetura do Ferro e arquitetura Ferroviária em São Paulo* (São Paulo, Ateliê/FAPESP/SEC, 1998). Em 2006 defendeu tese de livre-docência intitulada "Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização: problemas teóricos de restauro", a ser publicada proximamente (Ateliê/FAPESP, no prelo).

processo auxilia o esclarecimento de muitos equívocos que ocorrem no trato dos bens culturais, por não serem claras, atualmente, as razões por que se preserva; oferece, também, instrumentos de reflexão para encaminhar renovados problemas que sempre surgem na preservação.<sup>2</sup> Convém enfatizar que os princípios teóricos utilizados no campo não convergem para um único ponto, existindo uma necessária e saudável pluralidade de formulações. Há, porém, aproximações em determinados temas e divergência em outros, que ajudam a circunscrever o campo – que é necessariamente amplo – permitindo identificar aquilo que de fato é pertinente à preservação, separando do que exorbita completamente de seus motivos, temas e objetivos.

O processo de transformação nos modos de agir em relação aos bens legados pelo passado foi paulatino, com raízes no Renascimento italiano, acelerando-se a partir de meados do século XVIII, com a exacerbação da noção de ruptura entre passado e presente – devido a numerosos fatores, entre eles o Iluminismo, a Revolução Francesa e a chamada Revolução Industrial. Assume uma importância crescente ao longo do século XIX, com numerosas propostas de inventário, associadas a experiências práticas de intervenção, formulações legislativas e elaborações teóricas.<sup>3</sup> Um lento transformar, em que muitos caminhos e modos de agir foram experimentados ao longo de vários séculos, num contínuo intercâmbio entre formulações teóricas e prática de intervenções. Passos importantíssimos foram assim dados para forjar os instrumentos necessários de modo a que a restauração se constitua, hoje, num campo disciplinar com objetivos, definições, conceitos, procedimentos metodológicos e instrumentos técnico-operacionais que lhes são próprios.

Esses instrumentos se tornam mais amadurecidos em finais do século XIX e início do século XX. Lembrem-se, por exemplo, as colocações de Camillo Boito em variados textos em que oferece princípios coerentes para agir em relação aos bens culturais como um todo. Mesmo quando em *Questioni pratiche delle belle arti*, de 1893, classifica a restauração de obras de arquitetura em três diferentes tipos – arqueológica, pictórica e arquitetônica –, de acordo com as características prevalentes do edifício,<sup>4</sup> reitera os princípios gerais que enunciara dez anos antes para os três tipos, a saber: “1. diferença de estilo entre o novo e o antigo; 2. diferença de materiais de construção; 3. simplificação de linhas e supressão de ornamentos; 4. exposição de velhas partes removidas perto do monumento; 5. incisão, em cada uma das peças

renovadas, da data de restauro ou de um sinal convencional; 6. epígrafe descritiva incisa no monumento; 7. descrição e fotografia dos diversos períodos das obras, colocadas no próprio edifício ou próximo a ele, ou descrição publicada por meios impressos; 8. notoriedade”.<sup>5</sup> Desse modo, estabelece parâmetros importantíssimos para que se atue através de uma coerência de critérios, com ênfase nos aspectos documentais – e não em simples visões individuais – para todas as obras.

Este artigo abordará alguns dos instrumentos aprofundados no século XX, centrando-se especialmente em Cesare Brandi e invocando ainda algumas formulações de Alois Riegl,<sup>6</sup> que alçaram a reflexão sobre esses temas a níveis antes não experimentados e estabeleceram bases fundamentais para a caracterização do restauro como campo disciplinar. Riegl, por desvincular a tutela de bens culturais da “opinião” que um determinado presente histórico possa ter sobre eles, atribuindo interesse a todos os testemunhos do fazer humano (não importando se é ou não obra de arte), oferecendo instrumentos rigorosos para uma práxis baseada essencialmente nos aspectos documentais. Brandi, por articular formulações teóricas e experiências práticas que levem em consideração concomitantemente aspectos documentais, formais e materiais das obras, com coerência e profundidade nunca antes alcançadas.

Alois Riegl, na virada do século XIX para o XX, ofereceu meios inovadores para a preservação tanto em seus aspectos teóricos quanto normativos, e deu passos fundamentais para consolidação da tutela de bens legados pelo passado como disciplina.<sup>7</sup> Analisou de modo agudo o papel dos monumentos históricos e suas formas de percepção por uma dada sociedade<sup>8</sup> e elaborou proposições prospectivas, que permanecem válidas e que podem ser continuamente exploradas.

Suas propostas para o projeto de organização legislativa da preservação na Áustria foram compostas de três partes: a primeira, *O culto moderno dos monumentos*, de 1903, uma discussão teórica que fundamenta a proposta de lei; a segunda, o projeto de lei para a tutela; a terceira, as disposições para aplicação da lei (cuja implementação seria concretizada mais tarde, com outra conformação).<sup>9</sup> Monumentos históricos eram para o autor não apenas as “obras de arte”, mas toda obra humana com certa antigüidade.<sup>10</sup> Suas discussões sobre os monumentos históricos se distanciaram, desse modo, do debate pautado unicamente nas questões histórico-artísticas, como preva-

lecera até então, e passam a considerar também as formas de recepção dos monumentos, através dos “valores” por ele explicitados no *Culto*.<sup>11</sup>

Riegl afirma não fazer sentido separar em categorias distintas o monumento histórico do monumento artístico, pois toda obra de arte é um fato histórico e todo documento histórico – mesmo um pedaço de papel rasgado portando uma “nota breve e sem importância” – possui uma conformação. Também condena o fato de se basear uma política de tutela no valor artístico, que é avaliado pela medida em que satisfaz o “Kunstwollen”<sup>12</sup> moderno, algo que não é formulado de maneira objetiva e jamais o poderia ser, pois varia entre indivíduos e de momento para momento. Desse modo, se não existe um valor artístico eterno, mas somente um valor relativo, o valor artístico de um monumento é valor atual, de contemporaneidade. A preservação deve levar esse fator em conta pois, por se tratar de valor flutuante, não se pode basear uma lei e os modos de aplicação da lei em algo que muda continuamente.

Por isso o “valor de antigo” – que respeita as várias estratificações de uma mesma obra e as próprias marcas da passagem do tempo – exerce grande atração e é nele que Riegl fundamenta o projeto de lei, justamente por ser mais inclusivo, mais perene, que considera o tempo na longa duração e que respeita integralmente as obras de toda e qualquer fase da produção humana.<sup>13</sup> É importante esclarecer que, no *Culto*, Riegl apresenta, como um observador isento, os vários modos de recepção dos monumentos pela sociedade e utiliza essas análises como substrato para a elaboração da lei. De modo algum, porém, na lei e na prática da tutela, Riegl considerava que os outros “valores” devessem ser aplicados, de modo alternado ou indistinto, dependendo da situação. Sua proposta é baseada no respeito pelo valor de “antigo”:

A futura tutela dos monumentos deve ser baseada no culto do valor de antigo, que se manifesta com a existência dos traços de antigüidade. A maior preocupação da futura tutela dos monumentos deve ser voltada para a conservação desses traços e, por isso, devem cair inevitavelmente os postulados da originalidade e da unidade estilística, ligados ao culto do valor histórico e do valor de novidade, que objetivam, ambos, à sua eliminação [dos traços de antigüidade].<sup>14</sup>

Esse dado é essencial para a constituição de um campo disciplinar e para o estabelecimento de seus métodos e materiais, pois possibilita que se aja de modo fundamentado e coerente, pautado pelo rigor e objetividade e não em “opiniões” de um dado momento. São oferecidos, assim, os instrumentos para superar atitudes ditadas por predileções individuais, que qualquer um possui, e por uma maior ou menor apreciação de um presente histórico em relação às manifestações culturais de outros períodos. As ações devem ser pautadas numa sólida deontologia profissional, alicerçada numa visão histórica, para não recair no arbítrio.

Novos passos fundamentais foram dados em meados do século XX, quando se fez uma extensa releitura dos preceitos de restauro então em vigor – que fundamentavam o chamado “restauro filológico” ou “científico”, com ênfase nos aspectos documentais da obra –, também em consequência dos problemas suscitados pelas destruições da Segunda Guerra Mundial, evidenciando os reduzidos meios teóricos até então empregados para se entender a realidade figurativa dos monumentos.<sup>15</sup> A magnitude do problema exigia que se fosse além das questões documentais das obras, que não deveriam, porém, ser transcuradas (algo que acontecera com enorme frequência ao longo do século XIX). As formulações teóricas do restauro então em vigor não lidavam com meios conceituais suficientes para se abordar obras devastadas, ao não levar em conta as contribuições da estética. Os princípios do restauro “científico” não perderam a validade e tiveram papel fundamental no respeito pelo monumento com todas as suas complexas estratificações, mas se mostraram incapazes de ir além da realidade documental da obra.

Através das proposições de diversos autores, o restauro passa a ser encarado como ato que deve respeitar as várias fases por que passou a obra e preservar as marcas de sua própria translação no tempo, com consciência de que qualquer ação a modifica e intervém inexoravelmente em sua realidade figurativa. A restauração assume para si a tarefa de prefigurar e controlar, justificar e fundamentar essas alterações, respeitando os aspectos documentais, materiais e formais das obras.

Foram de grande relevância, e permanecem sempre atuais, textos escritos desde os anos 40, a exemplo daqueles de Cesare Brandi, Roberto Pane, Renato Bonelli e Paul Philippot, atingindo-se certa posição de consenso internacional na Carta de Veneza, de 1964. Houve buscas paralelas

que convergiram em alguns temas, oferecendo meios de ulterior crítica e aprofundamento recíprocos. Autores filiados ao chamado “restauro crítico” – assim denominado por se entender a restauração essencialmente como processo histórico-crítico que parte de uma pormenorizada análise da obra e não de categorias genéricas pré-determinadas – tais como Bonelli e Pane, alicerçam suas posições a partir das análises das transformações por que passou a restauração ao longo do tempo, reformulando-as e articulando-as a correntes do pensamento sobre estética e a outras proposições da época. Brandi, por sua vez, fundamenta seus enunciados essencialmente através da estética e da história.

Brandi propõe que no restauro a relação entre as “instâncias” estética e histórica se resolva numa dialética, não se podendo entender a obra de arte como desvinculada do tempo histórico, nem o documento histórico como algo destituído de configuração.

Trabalhando nas interfaces entre história e crítica de arte, estética e teoria e prática do restauro, o objetivo de Brandi era fazer com que o restauro se afastasse do empirismo e se vinculasse ao pensamento crítico e às ciências. Foi essa a tônica que imprimiu no Instituto Central de Restauração de Roma (ICR, que dirigiu de 1939 até 1960), definindo a restauração como “crítica filológica” voltada a restituir o texto sobrevivente da obra de arte.

Disso derivava a própria organização do ICR, com os vários serviços e laboratórios, envolvendo profissionais de diversas formações, o que evidencia ainda mais o caráter multidisciplinar e jamais individual e arbitrário de sua concepção de restauro.<sup>16</sup> A multidisciplinaridade tem um papel primordial para Brandi, mas o autor concebe uma hierarquia na relação entre os vários campos do saber. As ciências naturais têm um papel imprescindível, mas devem, necessariamente, ser subordinadas à abordagem crítica, que é pautada nas razões por que se preserva. Assim sendo, restaurador, historiador da arte e cientistas tornam-se co-protagonistas indispensáveis no processo de restauração, não estando mais a ação sujeita ao arbítrio de um único indivíduo.

O ICR era entendido por Brandi, como ressalta Giuseppe Basile, como lugar de inovação experimental, em que os resultados obtidos deveriam ser postos à disposição de todos. Brandi deu, com efeito, grande ênfase à difusão dos resultados através de numerosas atividades – voltadas tanto a um

público amplo quanto a profissionais da área – como exposições, elaboração de catálogos, publicação de artigos em periódicos científicos, participação em conferências, elaboração de artigos para jornais, presença em serviços para rádio e televisão. Essas atividades eram entendidas essencialmente como dever cívico, também como um modo de alertar o grande público sobre a fragilidade das obras de arte e criar condições para uma correta recepção dos trabalhos executados pelo ICR. A aceitação dos resultados deveria depender unicamente de sua intrínseca qualidade e as proposições jamais deveriam ser partilhadas apenas porque são impostas hierarquicamente.<sup>17</sup>

Basile ressalta ainda, como aspecto mais marcante de Brandi, a incrível capacidade de articular de maneira constante sua atividade intelectual e prática, com a inabalável convicção de que o exercício mais elevado do homem, aquele que de certo modo mais o aproxima do Criador, é a produção artística. Daí o imperativo categórico da conservação<sup>18</sup> e o empenho em investigar como se realiza e que característica assume a criação artística, sem qualquer preconceito em relação ao lugar ou ao período em que a obra foi realizada.

Os êxitos das realizações do Instituto provinham dessa inter-relação entre investigação científica, atividade operacional e didática. Graças a essas ações articuladas, que funcionavam num processo de contínua retroalimentação, e à inegável capacidade intelectual de Brandi, foi possível que ele elaborasse um novo método para a solução de um problema recorrente e complexo do restauro, a reintegração das lacunas: o *tratteggio*, ainda hoje empregado. Foi resultado de suas experiências na restauração, iniciada em 1944, dos afrescos da Capela Mazzatosta na Igreja S. Maria della Verità em Viterbo, muito danificados por bombardeios da Segunda Guerra Mundial.<sup>19</sup> Depois que os fragmentos foram recolocados em sua posição de origem, constatou-se que as perdas eram de tal ordem que a imagem não se recompunha; era necessário reconstituir continuidade entre os fragmentos, mas, ao mesmo tempo, a intervenção não poderia confundir-se com o original, induzindo o observador ao engano. Tentativas feitas anteriormente com neutros ou com tons abaixo da tonalidade geral, alteravam o equilíbrio cromático da obra; os neutros<sup>20</sup> tendiam a se comportar como figuras, com a própria obra passando a fazer papel de fundo. Brandi desenvolveu seu método de integração de lacunas através de linhas verticais feitas com aquarela; examinadas

de perto, essas partes distinguem-se dos fragmentos originais, mas, vistas de longe, promovem a integração da imagem. Ademais, pinturas a aquarela são reversíveis, permitindo que intervenções e tratamentos posteriores sejam feitos, se necessários.

Parte significativa do pensamento brandiano sobre restauro está apresentada na *Teoria da restauração*, publicada em Roma, em 1963, reunindo textos editados anteriormente e temas que Brandi abordava nas aulas no ICR, destinadas à formação de corpo profissional capacitado do ponto de vista teórico-crítico e operacional. Não se trata, porém, de uma coletânea de textos que conformam um manual prático de restauração. Trata-se de uma consistente concepção e formulação do restauro, que oferece uma unidade de método e de conceitos para guiar a atividade prática no campo. Deve-se também lembrar que a *Teoria* não é um texto filosófico desvinculado da prática, uma vez que é a consubstanciação de décadas de formulações teóricas do autor associadas à sua experiência frente ao Instituto. Suas elaborações não estavam desvinculadas da prática; antes, regiam-na e eram, por isso, continuamente verificadas e confrontadas. E continuam a sê-lo, uma vez que as proposições de Brandi seguem como referências incontornáveis na formação dos alunos do ICR e nas restaurações ali feitas.<sup>21</sup>

Ao apresentar o conceito de restauração no início do livro, Brandi faz a distinção entre restauração de produtos industriais, voltada a recuperar a funcionalidade, e aquela de obras de arte,<sup>22</sup> que leva em consideração os aspectos estéticos e históricos, com o objetivo de conservar a autenticidade material e de restabelecer sua unidade potencial. Alguns consideram essa afirmação como um desinteresse de Brandi por objetos que não fossem “obras de arte”, que jamais entrariam no campo da preservação de bens culturais. Deve-se lembrar, porém, que o restauro de obras de arte era, nas intervenções do segundo pós-guerra, uma questão pungente e o livro é a consubstanciação de seu pensamento, com base em sua atuação no ICR. Isso não significa que a teoria brandiana não possa ser aplicada a outros tipos de manifestação cultural, inclusive a objetos recentes e industrializados que passaram a ser considerados bens culturais.<sup>23</sup> Sobre essas questões, variados autores, na atualidade, realizaram elaborações teóricas voltadas a estender a unidade conceitual e metodológica de Brandi para temas dos quais ele não se ocupou e para problemas que não se colocavam quando elaborou seu livro.

Exemplos são os esforços feitos em relação a várias formas de manifestação cultural, como o cinema, a arte contemporânea, a arquitetura moderna, por autores tais como Heinz Althöfer, Giovanni Urbani, Michele Cordaro, o próprio Basile, e Giovanni Carbonara.<sup>24</sup>

Pelo fato de a restauração ser motivada por razões culturais, científicas e éticas, o ato prático da intervenção deve ser pautado por essas mesmas razões. Com esse sentido Brandi faz as colocações de seu livro, entre elas as que abordam o problema do uso. Na *Teoria*, especificou que algumas obras de arte podiam ter, estruturalmente, um objetivo funcional, a exemplo da arquitetura e objetos de arte aplicada; reconduzir à funcionalidade, nesses casos, apesar de ser um quesito da intervenção de restauro, seria apenas um lado secundário ou concomitante; fundamental seria o restabelecimento da obra de arte como obra de arte.<sup>25</sup> Por essa razão, por vezes, considera-se que o pensamento de Brandi não seria aplicável à arquitetura, por “descuidar” das essenciais questões de uso. Deve-se reiterar que há pelo menos dois séculos, quando a preservação passa a assumir conotação cultural, as questões de ordem prática – entre elas, a do uso – deixam de ser as únicas a prevalecer e passam a ser empregadas como meios de preservar e não como a finalidade em si da ação; as implicações operacionais derivadas dessa distinção – o uso como meio ou o uso como finalidade – são enormes.<sup>26</sup> Preservar por meio de uso compatível significa escolher uma utilização e desenvolver o programa e o projeto de modo a respeitar as várias estratificações da obra, seus aspectos documentais, materiais e de conformação, além de dever proporcionar uma constante manutenção. No que respeita à aplicação dos preceitos brandianos à arquitetura, convém recorrer a um texto recente de Carbonara que evidencia, através de instrumentos conceituais e do exame de obras arquitetônicas restauradas (inclusive edifícios modernos), como a teoria brandiana continua a ser aplicada na prática.<sup>27</sup>

Um ponto nodal para a teoria brandiana é o reconhecimento da obra de arte, que é alicerçado em suas teorias estéticas, por sua vez balizadas pelas discussões do período, mas que têm uma conformação muito própria:<sup>28</sup> “Revelar-se-á, então, de pronto, que o produto especial da atividade humana a que se dá o nome de obra de arte, assim o é pelo fato de um singular reconhecimento que vem à consciência”.<sup>29</sup>

Esse “reconhecimento” brandiano é um processo extremamente complexo e lento,<sup>30</sup> reconhecendo-se o objeto na plenitude de sua herança formal, de sua estrutura ontológica. Para Brandi, como exposto em *Celso o della poesia*,<sup>31</sup> o artista trabalha com a formulação do objeto a partir da neutralização de um objeto real, que se torna uma imagem funcionalizada na consciência; o artista seleciona nesse fenômeno os aspectos ópticos que dão a possibilidade para que se forme uma imagem em sua consciência; nesse ponto, aninha-se o processo de constituição do objeto (um objeto diverso daquele da realidade existencial das coisas) para o qual se busca uma forma adequada, para torná-lo palpável. Para Brandi, existem dois momentos fundamentais: o primeiro, a constituição do objeto; o segundo, a formulação da imagem, em que o “objeto” – que pode ser inclusive uma abstração – se materializa e passa a fazer parte da vida de todos. O artista não formula o objeto de modo que esse pensamento seja imediatamente legível, porém a consciência de quem frui é capaz de perceber a lógica profunda da obra, sua própria estrutura ontológica. Por isso, como nota Paolo Antinucci,<sup>32</sup> para Brandi uma obra de arte não se compreende, se reconhece, pois o que se reconhece é o inteiro processo que a produziu. Brandi denomina o particular “ser no mundo” da obra de arte, “astanza”, que é associado à sua capacidade de suscitar experiências que o respectivo objeto da realidade existencial das coisas não seria capaz de produzir. Esse fenômeno se repete toda vez que a obra é reconhecida, havendo possibilidade contínua do reconhecimento ao longo do tempo. Desse modo, se a restauração se articula ao reconhecimento da obra de arte como tal, vai ser a obra de arte a condicionar o restauro e não o contrário.<sup>33</sup>

Brandi propõe o “reconhecimento” da obra de arte como sendo “duplamente singular, seja pelo fato de dever ser efetuado toda vez por um indivíduo singular, seja por não poder ser motivado de outra forma a não ser pelo reconhecimento que o indivíduo singular faz dele”,<sup>34</sup> em razão do próprio processo descrito acima. O reconhecimento para o restauro não é por isso um ato individual e alheio ao rigor metodológico; pela própria definição de Brandi, a metodologia da restauração é trabalho multidisciplinar, mesmo que a parte operacional seja executada por uma única pessoa, pois a restauração não é apenas o reconhecimento, é o “momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplice

polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão ao futuro”.<sup>35</sup> Ou seja, método vinculado às ciências humanas (dúplice polaridade estética e histórica) – em especial à crítica de arte, estética e história – e às ciências naturais (consistência física). Isso está ainda mais explícito quando o autor aborda o processo crítico do restauro – contraposto ao empirismo pedestre – que afasta a ação do personalismo:

Por isso, definindo a restauração como o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte como tal, a reconhecemos naquele momento do processo crítico em que, tão-só, poderá fundamentar a sua legitimidade; fora disso, qualquer intervenção sobre a obra de arte é arbitrária e injustificável. Além do mais, retiramos para sempre a restauração do empirismo dos procedimentos e a integramos na história, como consciência crítica e científica do momento em que a intervenção de restauro se produz. [...] Com isso não degradamos a prática, antes, a elevamos ao mesmo nível da teoria, dado que é claro que a teoria não teria sentido se não devesse, necessariamente, ser verificada na atuação [...].<sup>36</sup>

A consistência física tem prioridade por ser o local em que se manifesta a imagem. O termo imagem, em Brandi, não é vinculado à noção comum de imagem na atualidade, mas está ligado a questões de concepção e percepção da obra, sendo articulado a teorias estéticas de ascendência kantiana. A matéria é o meio de transmissão da imagem (e não o trâmite, como ocorre na literatura e na música, por exemplo), decorrendo daí o primeiro axioma: “restaura-se somente a matéria da obra de arte”.<sup>37</sup> Esse axioma deve ser entendido no contexto das formulações teóricas de Brandi para não dar origem a visões extremas e equivocadas, como considerar que, por isso, apenas os aspectos técnicos importam (em flagrante contradição com sua definição de restauro), ou a desqualificação do axioma, uma vez que qualquer ação, mesmo uma controlada limpeza, modifica a leitura da obra (deixando-se de levar em conta a conceituação de imagem por parte do autor). Quando Brandi formulou seus preceitos teóricos, na prática das restaurações ainda predominava o empirismo (apesar de Boito, Riegl, Giovannoni etc), e correções e modificações arbitrárias eram comuns. É possível perceber, assim, a relevância que o tema assume. Lembrando-se que a teoria brandiana é ancorada na fenomenologia, deve-se entender o processo fenomenológico a partir do qual a intuição do artista se transforma numa expressão física

concretizada através de determinados materiais; a idéia do artista é uma realidade pura, “incompactível”, mas a matéria se degrada.<sup>38</sup> É por isso que Brandi insiste que se intervenha apenas na matéria da obra de arte (e não na “formulação da imagem”, no processo de concepção do artista).

O objetivo da restauração está exposto no segundo axioma: “a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo”.<sup>39</sup> A instância estética detém a primazia, pois a singularidade de uma obra de arte em relação a outros produtos da atividade humana não depende da sua materialidade, mas de seu caráter artístico, sem jamais, porém, subestimar a instância histórica. Assim, uma eventual integração que seja necessária para que a obra de arte volte a ser percebida como obra de arte (caso dos afrescos citados anteriormente), “deverá ser sempre e facilmente reconhecível; mas sem que por isso se venha a infringir a própria unidade que se visa a reconstruir. Desse modo, a integração deverá ser invisível à distância de que a obra de arte deve ser observada, mas reconhecível de imediato, e sem necessidade de instrumentos especiais, quando se chega a uma visão mais aproximada”.<sup>40</sup> A restauração não deve ser dissimulada; ao contrário, deve documentar a si própria pois, estando vinculada à história, não propõe o tempo como reversível.<sup>41</sup> Trata-se do princípio da distinguibilidade da ação contemporânea, que não pode induzir o observador ao engano de confundir a intervenção de um dado presente histórico com a obra como estratificada ao longo do tempo. Ademais, deve-se atuar de modo que “qualquer intervenção de restauro não torne impossível mas, antes, facilite as eventuais intervenções futuras”,<sup>42</sup> ou seja o princípio da “re-trabalhabilidade”; a restauração, portanto não pode alterar a substância da obra, devendo-se inserir de modo respeitoso em relação ao que existe de forma a não impedir intervenções futuras que se façam necessárias. Ou seja, na *Teoria* estão enunciados princípios fundamentais da restauração, que permanecem basilares e deveriam estar sempre, de modo concomitante, no horizonte de reflexões para qualquer intervenção: a distinguibilidade, a re-trabalhabilidade; ademais, segundo a proposta do autor, é necessário ter em mente a mínima intervenção, pois se deve provar a necessidade das intervenções (através do processo crítico) e a restauração não pode desnaturar o documento histórico nem a obra

como imagem figurada; deve-se ainda levar em conta a consistência física do objeto, com a aplicação de técnicas compatíveis, que não sejam nocivas ao bem e cuja eficácia seja comprovada.

A teoria brandiana não se origina numa lógica indutiva, empírica, a partir do objeto; parte, ao contrário, de uma lógica dedutiva fundamentada em axiomas éticos e científicos (derivados das razões por que se preserva), como evidencia Paolo Torsello,<sup>43</sup> para depois se voltar para a análise pormenorizada da obra em seus aspectos materiais, formais e históricos.

Uma questão fundamental resulta da concepção do restauro como ato crítico de um presente histórico: o fato de a restauração possuir pertinência relativa, em relação aos parâmetros culturais (e socioeconômicos, sociopolíticos etc) de cada época e também no que se refere àqueles de épocas anteriores e futuras. Brandi enunciara essa questão há mais de meio século:

[...] já pudemos indicar, sem nenhuma *solicitação*, a interdependência entre o conceito de arte, próprio a uma determinada época cultural, e a intervenção que se faz numa obra de arte, sob a forma de restauro. E isso poderia levar a uma forma de ceticismo em relação a qualquer restauro – apesar de essa atitude não ser conjecturada, é bastante difundida – no sentido de que qualquer restauro é somente bom para a época que o justifica, e talvez péssimo para a seguinte que pense de modo diverso. Assim, a validade de um restauro residiria somente na sua contingência histórica, como reflexo prático de uma dada teorização transitória, como é fatal para todo sistema filosófico. Assim, chegar-se-ia a reconhecer a *impossibilidade teórica* do restauro que, com um golpe de mão audaz, se encontraria rechaçado naquela esfera da prática da qual queria elevar-se. Mas essa visão desinibida do problema se resolve, em realidade, num sofisma. Exatamente porque reconhecemos a inseparabilidade do restauro da reflexão sobre a arte, e precisamente porque reconhecemos que o pensamento não pode ser detido mais do que Josué tenha parado o sol, nós temos o dever de continuar a elaborar nossos conceitos sem preconceito em relação às mudanças que poderão sofrer no futuro por uma especulação ainda não pensada.<sup>44</sup>

Não é possível prever quais serão os critérios empregados no futuro que serão certamente diversos dos atuais. Isso repercute inclusive na tarefa basilar e talvez mais objetiva da preservação, o inventário, que, também, é

resultante da visão de um dado momento e possui pertinência relativa. A preservação de monumentos históricos – se não quiser se caracterizar como arbitrária ou omissa – deverá, por isso mesmo, ser discutida e enfrentada com os instrumentos oferecidos pelas ciências (humanas e naturais) e vinculada à realidade de cada época. O fato de, no futuro, as posturas serem diversas não exime um presente histórico da responsabilidade pela preservação dos bens culturais (e da identificação dos bens a serem preservados) e evidencia ainda mais a necessidade de se agir de modo fundamentado.

O restauro, hoje, volta-se não mais apenas para aquilo que era entendido como “obra de arte”, mas dirige suas atenções também às obras modestas que com o tempo assumiram conotação cultural. Assim, no que concerne ao método, equiparam-se as “obras de arte” aos “demais” produtos da atividade humana, não por comodismo ou para fazer com que coisas diversas se agreguem. O intuito é mostrar a necessidade de se ater ao método para valorizar também os aspectos documentais nas obras de arte (pois o restauro não se volta apenas às questões estéticas), e também a configuração dos “demais” produtos (não levando unicamente em consideração sua condição de documentos históricos), fazendo com que o procedimento como um todo se torne um processo de aprofundamento cognitivo. Abordam-se, assim, várias facetas dos bens culturais, com a consciência, como bem evidencia Urbani, de que todas as coisas que se referem ao homem e à sua história podem ser consideradas objetos de análise científica.<sup>45</sup>

Brandi afirma que a ação prática de restauro está para os princípios teóricos da restauração, assim como a pena está para a norma jurídica.<sup>46</sup> Não se deveria aplicar uma “pena” ao monumento histórico sem uma “norma”, para não recair em arbitrariedades. Todos os indivíduos deveriam ser iguais perante a lei, pois, apesar de as pessoas não serem iguais entre si, têm os mesmos direitos, não podendo ser discriminadas por aparência, condição social etc. Do mesmo modo, os bens reconhecidos como de interesse para a cultura não são iguais entre si, mas devem ser equiparados no que respeita aos preceitos teórico-metodológicos do restauro, independente da opinião que se possa ter sobre eles (se feios, úteis etc) para não recair em arbitrariedades.

O restauro é, assim, ação de caráter cultural, que se opõe àquelas derivadas de razões pragmáticas, que se transforma em ato crítico, alicerçado no reconhecimento que se faz da obra em seus aspectos materiais, figurativos e

documentais. É necessário resolver o problema de modo que o procedimento como um todo se torne acessível a um juízo objetivo.<sup>47</sup> Por isso a restauração deve seguir princípios gerais, vinculados a uma unidade conceitual e metodológica (algo diverso de regras fixas), para as várias formas de manifestação cultural, mesmo na diversidade dos meios a serem empregados – quando se parte para a fase operacional – para se enfrentar os problemas em função das particularidades de cada obra, ou conjunto de obras, e de seu particular transcurso ao longo do tempo. O método deve ser fundamentado nos instrumentos de reflexão oferecidos pelas ciências humanas – em especial a filosofia e a história – e pelas ciências naturais, utilizando-se meios mais refinados para analisar a obra e não meros processos empíricos.

É necessário atuar através de uma unidade conceitual e metodológica, voltada para uma transmissão responsável dos bens culturais, da melhor maneira possível, para as próximas gerações. As formulações teóricas de Brandi contêm conceitos consistentes, mas também flexíveis o suficiente para possibilitar renovadas interpretações de modo a continuar servindo de baliza para as intervenções. Oferecem meios adequados para atuar de maneira fundamentada, sem deformar e deturpar os documentos, a memória, os bens legados pelo passado, que são parte integrante do presente. O intuito é que continuem a ser documentos fidedignos e, como tal, sirvam como efetivos elementos de rememoração e suportes da memória individual e coletiva e que sejam portadores legítimos de conhecimento em vários campos do saber. Desse modo, os bens culturais podem desempenhar de maneira veraz um papel primordial da preservação: ser instrumentos para a compreensão mais profunda da realidade e, portanto, oferecer meios de alterá-la. É também com esse intuito que se deve refletir sobre os preceitos teóricos e técnico-operacionais que constituem o campo disciplinar do restauro.

## Notas

1. Ver em especial as colocações de Renato Bonelli, no capítulo Introdutório "Il restauro come forma di cultura", do livro; BONELLI, Renato. *Architettura e restauro*. Veneza: Neri Pozza Editore, 1959, p. 13-29.
2. A palavra preservação será aqui empregada num sentido lato, abarcando variados tipos de ações como inventários, registros; providências legais para a tutela, educação patrimonial e políticas públicas. Abrange também as intervenções nos bens considerados de interesse cultural, para que sejam transmitidos da melhor maneira possível ao futuro, ações que podem assumir a forma de manutenção, conservação, restauração. No que respeita a palavra restauro, seu sentido aqui será aquele definido por Cesare Brandi, que condensa no processo metodológico e crítico ligado ao restauro, todas as formas de agir em relação aos bens de interesse cultural.
3. Sobre as transformações no campo ao longo do tempo ver: CARBONARA, Giovanni. *Avvicinamento al Restauro*. Nápoles: Liguori, 1997; CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: UNESP, 2001; JOKILEHTO, Jukka Ilmari. *A history of architectural conservation*. Oxford, Butterworth-Heinemann, 1999.
4. Características que deveriam ser analisadas atentamente na intervenção: a importância arqueológica para os monumentos da antigüidade, devendo os trabalhos ser voltados para a anastilose e consolidação; as características pictóricas, para os edifícios medievais, sendo importante preservar sua aparência pinturesca, através de trabalhos de consolidação (e não de renovação), preservando o próprio aspecto de vetustez; e a beleza arquitetônica, para os edifícios do Renascimento em diante, edifícios mais próximos temporalmente, que em geral chegaram em melhor estado. Estes últimos seriam mais facilmente compreensíveis e até imitáveis pela arte contemporânea, pelo fato de as técnicas construtivas, serem, em larga medida, ainda as mesmas, o que não significa que isso deva ser feito. Ao contrário, o autor assere que é necessário fugir de complementos e imitações. Boito, através dessa classificação, evidencia que certas características são mais prementes em edifícios de determinadas fases e que se deve ter especial atenção por elas. BOITO, Camillo. *Questioni pratiche delle belle arti*. Milão: Hoepli, 1893, p. 15-24.
5. BOITO, Camillo. *Questioni...* *op. cit.* p. 24. Os princípios aparecem formulados pela primeira vez por Boito no Congresso dos Engenheiros e Arquitetos Italianos, realizado em Roma em 1883 (cf. *Atti del Quarto Congresso degli Ingegneri ed Architetti Italiani*. Roma: Centernari, 1884): ênfase no valor documental das obras, que deveriam ser preferencialmente consolidadas em vez de reparadas, e reparadas em vez de restauradas; evitar acréscimos e renovações, que, se necessários, deveriam ter caráter diverso do original, mas de modo a não destoar do conjunto; complementos de partes deterioradas ou faltantes deveriam, mesmo se seguindo a forma primitiva, ser de material diverso ou ter incisa a data de sua restauração ou, ainda, no caso das restaurações arqueológicas, ter formas simplificadas; obras de consolidação deveriam limitar-se ao estritamente necessário, evitando-se a perda dos elementos característicos e pitorescos; respeitar as várias fases do monumento, sendo

a remoção de elementos admitida apenas se tivessem qualidade artística manifestamente inferior à do edifício; registrar as obras, documentando os trabalhos antes, durante e depois da intervenção; colocar uma lápide com inscrições para apontar a data e as obras de restauro realizadas. De modo algum se pode inferir pelas palavras do autor que existam princípios de restauração diferentes para edifícios de épocas distintas, nem que se possa ter liberdade maior em relação ao documento histórico pelo fato de o monumento ser mais próximo temporalmente.

6. As formulações deste artigo decorrem de escritos anteriores que tratam de modo mais aprofundado alguns dos aspectos aqui apresentados. Ver: KÜHL, Beatriz Mugayar. Cesare Brandi e a teoria da restauração. *Pós. Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAUUSP*, São Paulo, n. 21, 2007, p. 198-211; \_\_\_\_\_. História e ética na conservação e na restauração de monumentos históricos. *Revista CPC*, São Paulo, v. 1, n. 1, 2005, p. 16-40; \_\_\_\_\_. Observações sobre as propostas de Alois Riegl e Max Dvořák para a preservação de monumentos históricos. In: DVOŘÁK, Max. , Cotia, Ateliê, 2008, p. 33-62 (no prelo); \_\_\_\_\_. *Preservação do patrimônio arquitetônico da industrialização*. 2006, 352 p. Tese de livre-docência, FAUUSP, São Paulo.
7. Ver, no que concerne às contribuições de Riegl para a conformação de um campo disciplinar autônomo, as análises de autores como: OLIN, Margaret. Forms of respect: Alois Riegl's concept of attentiveness. *The art Bulletin*, v. 71, n. 2, p. 285-299, 1989; KEMP, Wolfgang. Alois Riegl. In: DILLY, H. (org.). *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Berlim: s. e., 1990, p. 37-60; OBERHAIDACHER, Jörg. Riegls Idee. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Viena, v. 28, p. 199-218, 1985.
8. Para uma análise pormenorizada do papel de Riegl para a tutela dos monumentos, em que são também apresentadas e analisadas formulações de variados autores, cf. SCARROCCHIA, Sandro (org.). *Alois Riegl: Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*. Bolonha: Accademia Clementina di Bologna, 1995.
9. Ver sobretudo o texto: RIEGL, Alois Riegl. Progetto di un'organizzazione legislativa della conservazione in Austria. In: SCARROCCHIA, Sandro (org.). *Alois... op. cit.* p. 171-236.
10. Para Riegl, qualquer obra com mais de 60 anos, que equivale ao distanciamento crítico de duas gerações. Ver SCARROCCHIA, Sandro (org.). *Alois... op. cit.* p. 91-110; 55-73.
11. Riegl esquematizou-os em valores de "memorização" e valores de "contemporaneidade", subdividindo-os por sua vez em várias classes. Os valores de memorização eram divididos em valor de "antigüidade" ou valor "de antigo", valor "histórico" e valor de "memorização intencional". O "valor de antigüidade", para sua eficácia, depende da preservação escrupulosa das várias estratificações da obra e inclusive das marcas da passagem do tempo, apreciando-se as formas de dissolução. Já ao valor histórico, interessa deter toda degradação a partir do momento em que se realiza a intervenção, perenizando a imagem e o documento que se recebeu no presente. Ao "valor de memorização intencional" interessa a perenidade do estado original, atendo-se ao ato em si da edificação do monumento. No que se refere aos valores de "contemporaneidade", Riegl afirma que a maior parte dos monumentos pode responder às expectativas contemporâneas dos sentidos ou

- do espírito; desse modo, são subdivididos em "valor de uso" e "valor artístico", e este último se reparte em "valor como novidade" e "valor artístico relativo".
12. Expressão criada por Riegl, de difícil tradução, por abarcar conceitos complexos. A expressão tem sido traduzida de modo mais preciso por "volição da arte". Riegl mostra que não se apreciam as obras somente pelo valor histórico. Caso contrário, quanto mais antigas, melhor seriam; às vezes, dá-se preferência a obras recentes às mais antigas. Por outro lado não apreciamos apenas as obras contemporâneas, pois muitas obras de outras épocas respondem à sensibilidade artística atual.
  13. Cf. SCARROCCHIA, Sandro (org.). Alois... *op. cit.* p. 91-110.
  14. Ver as considerações de Riegl para a lei de tutela (In: SCARROCCHIA, Sandro (org.). Alois... *op. cit.* p. 209-210), mostrando o caráter mais inclusivo do valor de antigüidade, baseado na "solidariedade com todo o mundo". Ver ainda, de Riegl, as disposições para a aplicação da lei (In: SCARROCCHIA, Sandro (org.). Alois... *op. cit.* p. 222-236; cita-se da p. 224).
  15. Cf. CARBONARA, Giovanni. Avvicinamento... *op. cit.* p. 231-233.
  16. BRANDI, Cesare. L'Institut Central pour la Restauration d'œuvres d'art a Rome. *Gazette des beaux-arts*, Paris, v. 43, p. 42-52, 1954. "A organização do Instituto, sendo baseada no conceito de restauração como crítica filológica, segundo o qual se recomenda restaurar inicialmente aquilo que resta de uma obra de arte, a direção do Instituto foi confiada não a um restaurador, mas a um historiador da arte, secundado por um comitê técnico, composto de arqueólogos, de historiadores da arte e de críticos da arte". Esquemáticamente, o Instituto compreendia: laboratórios de restauração com gabinetes especiais e ateliês para trabalho com madeira, estuque, douração etc; laboratório fotográfico com arquivos de todos os negativos; laboratório de radiografia; laboratórios de química e física; sala de exposição, também para experiências museográficas; arquivos: reunir para futuros pesquisadores todos os elementos técnicos e gráficos das obras restauradas; biblioteca especializada em história da arte e biblioteca de física e química; uma escola de restauração ligada ao Instituto com curso de quatro anos. Era uma estrutura sem precedentes na Itália e em outros lugares.
  17. BASILE, Giuseppe. Breve perfil de Cesare Brandi. *Desígnio*, São Paulo, n. 6, pp. 49-56, 2006.
  18. BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Cotia: Ateliê, 2004, p: 31.
  19. Os bombardeios resultaram em graves danos e diminutos pedaços se desprenderam e caíram sobre o solo – c. de 20.000 fragmentos, muitos dos quais não passavam de 0,5 cm<sup>2</sup>. Brandi afirmou que a recomposição dos afrescos se apresentava "antes de mais nada como problema metodológico, e não técnico, por causa dos elementos de hipótese crítica que entravam em jogo toda vez que se devia tratar as lacunas no fundo das pinturas" (BRANDI, Cesare. L'Institut... *op. cit.* p. 47).
  20. Neutros seriam tonalidades escolhidas a partir da composição colorística da obra, com o intuito de encontrar uma tonalidade "média", desprovida, na medida do possível, de timbre. Brandi manifestou-se do seguinte modo sobre a tinta neutra: "O método era honesto, mas insuficiente. Ademais, foi fácil notar que não existia tinta neutra, que qualquer presumível tinta neutra vinha, na realidade, influenciar a distribuição cromática da pintura, porque, dessa vizinhança das cores com

a tinta neutra, se apagavam as cores da imagem e se reforçava, na sua intrusa individualidade, a da lacuna". BRANDI, Cesare. *Teoria...*, *op. cit.* p. 50.

21. Exemplo recente são as obras feitas, e ainda em curso, na Basílica de São Francisco de Assis, muito afetada pelo terremoto de 1997. Ver a esse respeito: BASILE, Giuseppe. A restauração sob a luz da Teoria de Cesare Brandi: o caso das pinturas murais da Basílica de São Francisco, em Assis. *Pós. Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAUUSP*, São Paulo, n. 16, p. 134-142, 2004. O *tratteggio* foi ainda aplicado na difícilíssima restauração da Anunciação, de 1474, de Antonello da Messina, apresentada ao público em 23 de abril de 2008. Em uma restauração de 1914, Cavenaghi promoveu a transposição da camada pictórica do suporte original de madeira para tela; o ICR, sob a direção de Brandi, interveio na obra, sendo o principal problema o tratamento das numerosas e extensas lacunas. Naquele período, Brandi ainda não havia concebido o *tratteggio*, e deu-se às lacunas uma coloração que se destacasse das cores da pintura, em vez de se harmonizar, com o intuito de se perceber a continuação da pintura sob a lacuna. O próprio autor considera que essa solução ainda não era ideal (BRANDI, Cesare. *Teoria...* *op. cit.* p. 50-51). A obra passou por outras intervenções posteriores, que acabaram por evidenciar ainda mais as lacunas. O restauro concluído recentemente foi realizado também como uma homenagem a Cesare Brandi (que não teve a oportunidade de voltar a tratar dos problemas da pintura), utilizando-se – após uma rigorosa análise das diversas lacunas de pintura – o *tratteggio* e o rebaixamento óptico para se atingir a reintegração da imagem, com êxitos notáveis.
22. BRANDI, Cesare. *Teoria...* *op. cit.* p. 26.
23. Em outros textos, Brandi irá especificar sua concepção alargada de monumento (entendido em sua acepção etimológica, de elemento de rememoração, como queria Riegl), que como tal deve ser tutelado e restaurado, que vai além da obra de arte: "Nesse ponto se deve especificar que por monumento entendemos qualquer expressão figurativa, seja arquitetônica, pictórica, escultórica e também qualquer complexo ambiental que seja particularmente caracterizado por monumentos singulares ou simplesmente pela qualidade do tecido edilício de que é formado, mesmo se não relacionado a uma só época" (BRANDI, Cesare. *Struttura e Architettura*. Turim: Einaudi, 1975, p. 308).
24. Ver desses autores, por exemplo, os textos: ALTHÖFER, Heinz. *Il restauro delle opere d'arte moderne e contemporanee*. Florença: Nardini, 1991; BASILE, Giuseppe. A atualidade da teoria da restauração de Cesare Brandi: alguns exemplos. *Pós. Revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da FAUUSP*, São Paulo, n. 16, pp. 143-146, 2004; CARBONARA, Giovanni. Alcuni temi di restauro per il nuovo secolo. In: CARBONARA, G. (org.). *Trattato di restauro architettonico*. Primo Aggiornamento. Turim: Utet, 2007, p. 1-50; CORDARO, Michele. Alcuni problemi di metodo per la conservazione dell'arte contemporanea. In: *ARTE contemporanea, conservazione e restauro*. Fiesole: Nardini, 1994, p. 71-78; \_\_\_\_\_. Il concetto di originale nella cultura del restauro storico e artistico.

- In: *IL CINEMA ritrovato*. Teoria e metodologia del restauro cinematografico. Bolonha: Grafis, 1990, p. 11-16; URBANI, Giovanni. *Intorno al restauro*. Milão: Skira, 2000.
25. BRANDI, Cesare. Teoria... *op. cit.* p. 26.
  26. Para aqueles que não percebem a diferença entre o uso como meio para se preservar e o uso como finalidade da ação, pode-se invocar Emanuele Severino e seu exemplo, para muitos talvez mais compreensível, que "comer para viver é algo essencialmente diverso de viver para comer" (SEVERINO, Emanuele. *Tecnica e architettura*. Milão: Raffaello Cortina, 2003, p. 31). Ninguém nega a importância da alimentação para a sobrevivência humana, assim como ninguém no campo da restauração nega o papel do uso para que uma obra arquitetônica continue a existir. Mas o fato de confundir os meios com os fins denota relação distinta com a comida, separando uma alimentação saudável de distúrbios alimentares. Do mesmo modo, na restauração, é possível encontrar um uso compatível, se o que se quer é de fato preservar como ato de cultura, que vai diferenciar um processo de decadência por "inanição" (falta de uso) ou "distúrbio alimentar" (uso inadequado), de uma "correta alimentação", a saber, a preservação por meio de uso compatível.
  27. CARBONARA, Giovanni. Brandi e a restauração arquitetônica hoje. *Desígnio*, São Paulo, n. 6, p. 35-47, 2006. O tema é destacado também por SALVO, Simona. Arranha-céu Pirelli: crônica de uma restauração. *Desígnio*, São Paulo, n. 6, p. 69-86, 2006.
  28. A partir de uma releitura das propostas de Croce, Brandi extrapola-as, estabelecendo passos para uma estética verdadeiramente pós-Crociana (ver. D'ANGELO, Paolo. *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*. Macerata: Quod Libet, 2006, p. 48-50). Apresenta uma leitura aprofundada de Sartre, de Heidegger, de Hegel, reelaborando aspectos da pura visibilidade (em especial as formulações de Fiedler), e, no que respeita ao reconhecimento da obra de arte, denota afinidades com a fenomenologia de Edmund Husserl.
  29. BRANDI, Cesare. Teoria... *op. cit.* p. 27.
  30. O autor afirma: "Ou seja, para realizar-se plenamente na consciência, uma obra de arte pode empregar, se não anos luz, por certo alguns anos, durante os quais serão reunidos e precisados todos aqueles elementos que deverão servir para explicitar seja o valor semântico da imagem, seja a figuratividade peculiar desta". BRANDI, Cesare. Teoria... *op. cit.* p. 91.
  31. Para um aprofundamento das teorias estéticas de Brandi, e para uma melhor compreensão de sua articulação com o pensamento sobre o restauro, é necessário retomar seus vários escritos sobre o tema – uma vez que suas formulações estão intimamente conexas. Sobre uma análise da inter-relação entre os diversos aspectos de seu pensamento, v. em especial: CARBONI, Massimo. *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*. Roma: Editori Riuniti, 1992; D'ANGELO, Paolo. Cesare... *op. cit.*
  32. ANTINUCCI, Paolo. Introduzione. In: BRANDI, Cesare. *In Situ*. Viterbo: Sette Città, 1996, p. 7-33 (ver em especial p. 18-19).
  33. BRANDI, Cesare. Teoria... *op. cit.* p. 29.

34. Idem. p. 27.
35. Idem. p. 30.
36. Idem. p. 100.
37. Idem. p. 31.
38. Cf. CARBONARA, Giovanni. Questioni di principio e di metodo nel restauro dell'architettura. *Restauro*, Nápoles, n. 36, p. 5-51, 1978.
39. BRANDI, Cesare. Teoria... *op. cit.* p. 33.
40. Idem. p. 47.
41. Idem. p. 61.
42. Idem. p. 48.
43. TORSELLO, B. Paolo. *La materia del restauro*. Veneza: Marsilio, 1988, p. 24.
44. BRANDI, Cesare. Il fondamento teorico del restauro. *Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro*, Roma, n. 1, p. 8, 1950.
45. URBANI, Giovanni. Intorno... *op. cit.* p. 23.
46. BRANDI, Cesare. Teoria... *op. cit.* p. 94: "Acontece que, se a restauração é restauração pelo fato de reconstituir o texto crítico da obra e não pela intervenção prática em si e por si, deveremos, nesse ponto, começar a considerar a restauração semelhante à norma jurídica, cuja validade não pode depender da pena prevista, mas da atualização do querer com que se determina como imperativo da consciência. Ou seja, a operação prática de restauro estará, em relação ao restauro, assim como a pena em relação à norma, necessária para a eficiência, mas não indispensável para a validade universal da própria norma".
47. Sobre esses temas, ver: KÜHL, Beatriz Mugayar. Unidade conceitual e metodológica no restauro hoje. In: CARVALHO, Claudia S. Rodrigues; GRANATO, Marcus; BEZERRA, Rafael Zamorano; BENCHETRIT, Sarah Fassa (org.). *Um olhar contemporâneo sobre a preservação do patrimônio cultural material*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008, p. 75-86.

# Teoria e prática do tratamento das lacunas da obra de arte

Isabel Cristina Nóbrega\*

## **RESUMO**

Trata-se aqui de uma análise do tratamento das lacunas – interrupções do tecido pictórico – em pinturas e esculturas, realizada com base em nove entrevistas concedidas por representantes conservadores-restauradores dos estados de São Paulo, Minas Gerais e Bahia. Analisamos o tratamento das lacunas das obras de arte dado por esses profissionais, com relação às teorias de Cesare Brandi e Umberto Baldini, às recomendações da Carta de Veneza e ao texto elaborado por Edna May de A. Duvivier baseado nos códigos do Icom – International Council of Museums e do AIC – American Institute for Conservation, nos quais os conservadores-restauradores brasileiros se pautam. Assim, examinamos as causas pelas quais alguns itens referentes ao tratamento das lacunas da obra de arte se diferenciam das teorias e das recomendações, e os fatores de pressão que levam esses profissionais ao distanciamento da prática em relação à teoria.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Análise, conservação-restauração, lacunas, obra de arte, Brasil.

## **ABSTRACT**

*Theory and Practice in the art piece gap treatment*

*The paper is an analysis of gap treatment (interruptions in the pictorial textile) in painting and sculpture. It is based on nine interviews given by conservation and restoration representatives of São Paulo, Minas Gerais and Bahia. We analyzed the gap treatment in works of art given by these professionals, in relation to the theories of Cesare Brandi and Umberto Baldini, the recommendation of the Venice Charter and the text elaborated by Edna May de A. Duvivier, based on the International Council of Museums and of the AIC – American Institute for Conservation codes that Brazilian professionals base themselves on. In this sense we are able to examine the causes why some of the items that refer to the gap treatment of art pieces are different from the theories and recommendations. As well as the pressure that leads these professionals to distance themselves from practice, in relation to theory.*

## **KEYWORDS**

*Analysis, conservation-restoration, gap, art pieces, Brasil.*

A interrupção do tecido pictórico recebe diferentes denominações e definições. Beatriz R. Coelho,<sup>1</sup> fundadora e diretora por muitos anos do Cecor – Centro de Conservação e Restauração da Universidade Federal de Minas Gerais, explica que *lacunas*, *perdas* e *partes faltantes* são sinônimos, e que se referem tanto à interrupção da camada pictórica como à do suporte, a superfície na qual é recebida a pintura. Há autores que diferenciam o termo *lacuna* de *parte faltante*, o primeiro reportando-se à perda da camada pictórica, e o segundo à perda do suporte. Neste artigo utilizaremos o termo *lacuna*; por vezes, *perdas* e *partes faltantes* nos remeterão à interrupção do tecido pictórico, dizendo respeito, portanto, à parte estética da obra de arte e não à estrutural.

Anteriormente ao desenvolvimento da conservação-restauração como ciência não havia métodos de reintegração das lacunas, pois a intenção dos “restauradores” consistia em dar aos objetos a aparência de novos, utilizando-se assim de repinturas para a conservação da forma original. Com o passar do tempo surgiram técnicas inovadoras para a restauração das obras, como o “transporte de cores” das pinturas sobre madeira e a invenção de aparelhos como a *hot table*. Com esses novos recursos científicos, aparecem também os encontros científicos; o desenvolvimento de técnicas para a reintegração de lacunas, como o *tratteggio*, o pontilhismo, a abstração cromática e a seleção cromática; as cartas de restauração; as publicações; e, finalmente, as teorias de restauração.

Com todo o avanço observado nessa área do conhecimento, naturalmente um dos objetivos de seus profissionais passou a ser o da não falsifica-

---

\* Doutora em Estruturas Ambientais Urbanas pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e membro do Lapecri – Laboratório de Pesquisas em Criatividade e Desenvolvimento Psíquico da Faculdade de Psicologia da USP – Universidade de São Paulo.

ção do objeto. No entanto, alguns estudiosos da área consideram que, por vezes, algumas técnicas de reintegração das lacunas da obra de arte, utilizadas atualmente, podem sugerir um retrocesso na história da conservação-restauração.

A teoria de restauração de Cesare Brandi,<sup>2</sup> formulada no final da década de 1940, e da qual nos utilizamos na análise, contribuiu enormemente para a elaboração da Carta de Veneza. A teoria de Umberto Baldini, publicada em 1978, também alcançou grande repercussão no âmbito dos estudos da conservação-restauração da obra de arte. E, a Carta de Veneza, embora redigida em 1964, segundo Beatriz Mugayar Kühl<sup>3</sup> permanece até hoje como uma importante referência teórica para os profissionais da preservação de bens culturais. Afinal, apesar das recomendações, cartas e declarações posteriores, de ordem nacional ou internacional, esse documento é uma síntese evolutiva das teorias existentes até a época de sua concepção, e fundamenta-se em princípios sólidos e ponderados.

O Brasil, por não ter regulamentado a profissão de conservador-restaurador de bens culturais, também não possuiu um código de ética, o que leva esses profissionais a seguirem códigos internacionais.

No boletim nº 1 da Associação Brasileira de Conservadores-Restauradores de Bens Culturais (Abracor),<sup>4</sup> Edna May de A. Duvivier elabora um texto com base nos códigos de ética do Icom e do AIC, texto do qual também nos utilizamos na análise das entrevistas com os nove representantes conservadores-restauradores dos estados de São Paulo, Minas Gerais e Bahia.<sup>5</sup>

Ao analisarmos as recomendações cabíveis no tratamento das lacunas da obra de arte mencionadas nas teorias de restauração de Cesare Brandi e Umberto Baldini, na Carta de Veneza e no texto redigido por Edna May A. Duvivier, baseado nos códigos de ética do Icom e do AIC, verificamos constar a análise precedente à intervenção; a salvaguarda tanto dos aspectos históricos quanto estéticos da obra (segundo a Carta de Veneza); e o respeito à integridade histórica e física do objeto (segundo o texto de Duvivier).

A Carta de Veneza menciona que as partes faltantes deverão integrar-se harmoniosamente ao conjunto, distinguindo-se das partes originais, para que dessa forma não haja uma falsificação da obra. O texto referente aos códigos do Icom e do AIC recomenda que no tratamento das perdas

não se deve encobrir ou modificar o original existente, para que a obra não seja alterada.

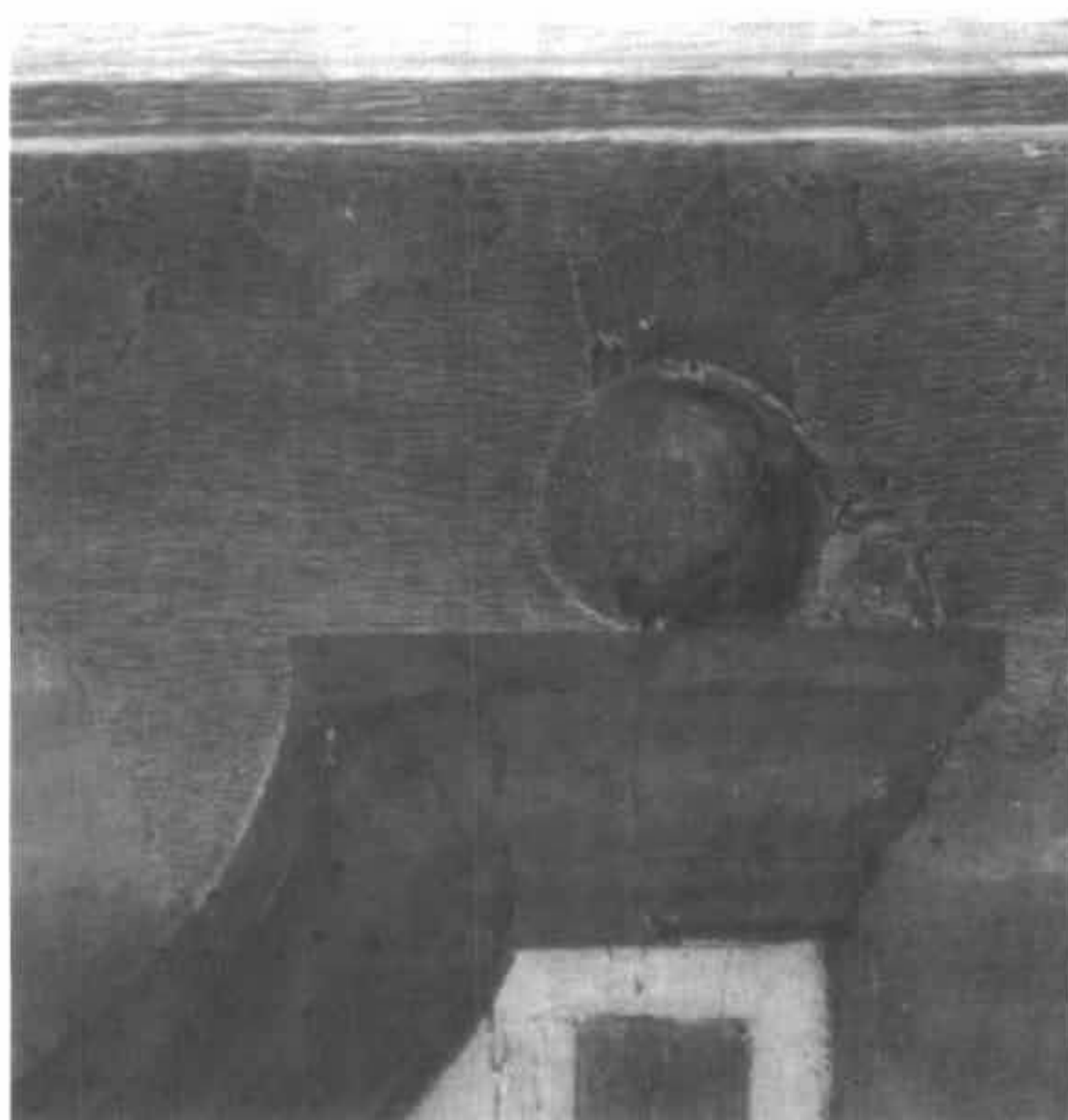
No texto sobre os códigos de ética do Icom e do AIC há menção sobre a **reversibilidade dos materiais** empregados na restauração. Baldini, em sua teoria, recomenda o emprego de estuque, gesso e cola para o nivelamento das lacunas, materiais não-reversíveis. E a Carta de Veneza não se refere ao assunto, embora a teoria de Brandi, que serviu de referência à elaboração dessa Carta, trate o tema.

Os textos referentes aos códigos do Icom e do AIC reportam-se à **documentação das etapas da restauração**; as teorias de Brandi e Baldini, não.

Quanto aos critérios dos conservadores-restauradores entrevistados para a reintegração das lacunas, notamos: a análise da **funcionalidade** predominante da obra de arte, o emprego da **técnica ilusionista**<sup>6</sup> nas obras de igrejas tombadas que ainda servem aos fiéis, o emprego de **materiais reversíveis** e a prática da **mínima intervenção**, aplicando-se as **técnicas pontilhista**<sup>7</sup> e **tratteggio**.<sup>8</sup>

A **análise precedente à intervenção da obra de arte**, recomendada pela Carta de Veneza e pelo texto de Duvivier, é procedimento comum entre todos os conservadores-restauradores entrevistados, fato esse que se constata na leitura dos dossiês de restauração.

Fig 1 - Seleção cromática. Fonte: Ornella Casazza, *Il restauro pittorico*, p.43.



Normalmente são três as análises precedentes à restauração. A primeira é a análise organoléptica, ou seja, realizada com os próprios sentidos, em que cheiro e texturas são observados; a segunda é a análise com auxílio de lupa, e a terceira, a análise de diversos tipos de radiação, como infravermelho, ultravioleta e raios X. Pode-se fazer também uma quarta análise: a físico-química, em que pedaços de amostras são retirados da obra de arte. Geralmente, esse tipo de análise é realizado se de fato houver necessidade, pois as amostras aí utilizadas são destruídas.<sup>9</sup>

Uma outra análise precedente à intervenção é realizada por alguns conservadores-restauradores; trata-se da artística ou estilística. Os profissionais entrevistados que restauram peças de igrejas detêm-se nesse tipo de análise ao valorizarem a mensagem transmitida pelas obras de arte.

Tanto Cesare Brandi como Umberto Baldini abordam a análise do objeto, precedente à restauração. Brandi informa que a análise deverá ser realizada do ponto de vista estético/histórico; dessa forma, facilitará as escolhas para a atuação. Baldini, que denomina a análise de filológica, a considera como um ato de conhecimento e consciência da realidade da obra de arte.<sup>10</sup>

*Fig 2 - Aplicação da abstração cromática no Crucifixo de Cimabue. Fonte: Umberto Baldini, Teoria del restauro e unità di metodologia, v.1., capa*



Embora os dois autores recomendem a análise da obra precedente à restauração, verificamos não mencionarem a valorização de sua **funcionalidade** como um dado relevante para a escolha do critério de restauração, conforme procedimento da maioria dos profissionais entrevistados.

Para Brandi, a obra de arte condicionará a restauração, e não a restauração à obra de arte. Baldini, que menciona ser a obra de arte única e não modificável, informa que o objeto deverá orientar a intervenção de acordo com a sua natureza e conotação histórica, embora esse autor refute a afirmação de que cada objeto deva ter seu método particular, utilizável caso a caso.

**A salvaguarda, tanto dos aspectos históricos quanto estéticos da obra,** mencionada na Carta de Veneza e, segundo o texto referente aos códigos de ética do Icom e do AIC, **o respeito à integridade histórica e física do objeto,** verificamos serem considerados pelos conservadores-restauradores entrevistados na utilização das técnicas de reintegração pictórica, *tratteggio* e pontilhista.

A obra de arte considerada por Paolo Mora, Laura Mora e Paul Philippot<sup>11</sup> como documento do passado, para Cesare Brandi é a sua artisticidade que dará a reafirmação dos valores históricos.

Para Brandi, a peculiaridade da obra de arte em relação a outros produtos humanos não depende de sua realidade material e nem de sua historicidade, depende apenas de sua condição artística; perdida esta, o objeto subsiste somente como uma relíquia.<sup>12</sup> Baldini, em sua teoria, ao tratar sobre o tempo-vida valoriza os aspectos históricos da obra de arte.

O texto referente aos códigos do Icom e do AIC enfatiza a integridade histórica e física do objeto, embora o código de ética original do AIC mencione “integridade estética, histórica e física do objeto”.

O emprego de **materiais reversíveis** na restauração, recomendado no texto referente ao código de ética do Icom e do AIC e pela teoria de Cesare Brandi, verificamos ser um procedimento comum a todos os profissionais entrevistados.

Brandi afirma que a restauração deverá sempre ser reversível, reconhecível e realizada de tal forma que possa permitir intervenções futuras, caso necessário. Esse autor crê que não se deva eliminar a história que está contida

no objeto. A Carta de Veneza<sup>13</sup> não trata a questão. Umberto Baldini, em sua teoria, recomenda o nivelamento da superfície da lacuna com estuque, cola e gesso, materiais não-reversíveis.

**As substituições das partes faltantes devem integrar-se harmoniosamente ao conjunto, distinguindo-se das partes originais, e o tratamento de perdas não deve encobrir ou modificar o original existente, recomendações da Carta de Veneza e do texto de Duvivier, que têm como preocupação a não falsificação da obra.**

Embora essas recomendações não sugiram as técnicas mais adequadas para a **mínima intervenção** na reintegração pictórica da obra de arte, um dos métodos mais empregados pelos conservadores-restauradores entrevistados é o *tratteggio*, técnica desenvolvida por Cesare Brandi, por vezes o pontilhismo, método muito próximo ao *tratteggio*.

A restauração, considerada por Max Friedländer<sup>14</sup> um mal necessário, também o é para Cesare Brandi, que a considera uma espécie de heresia à obra de arte.

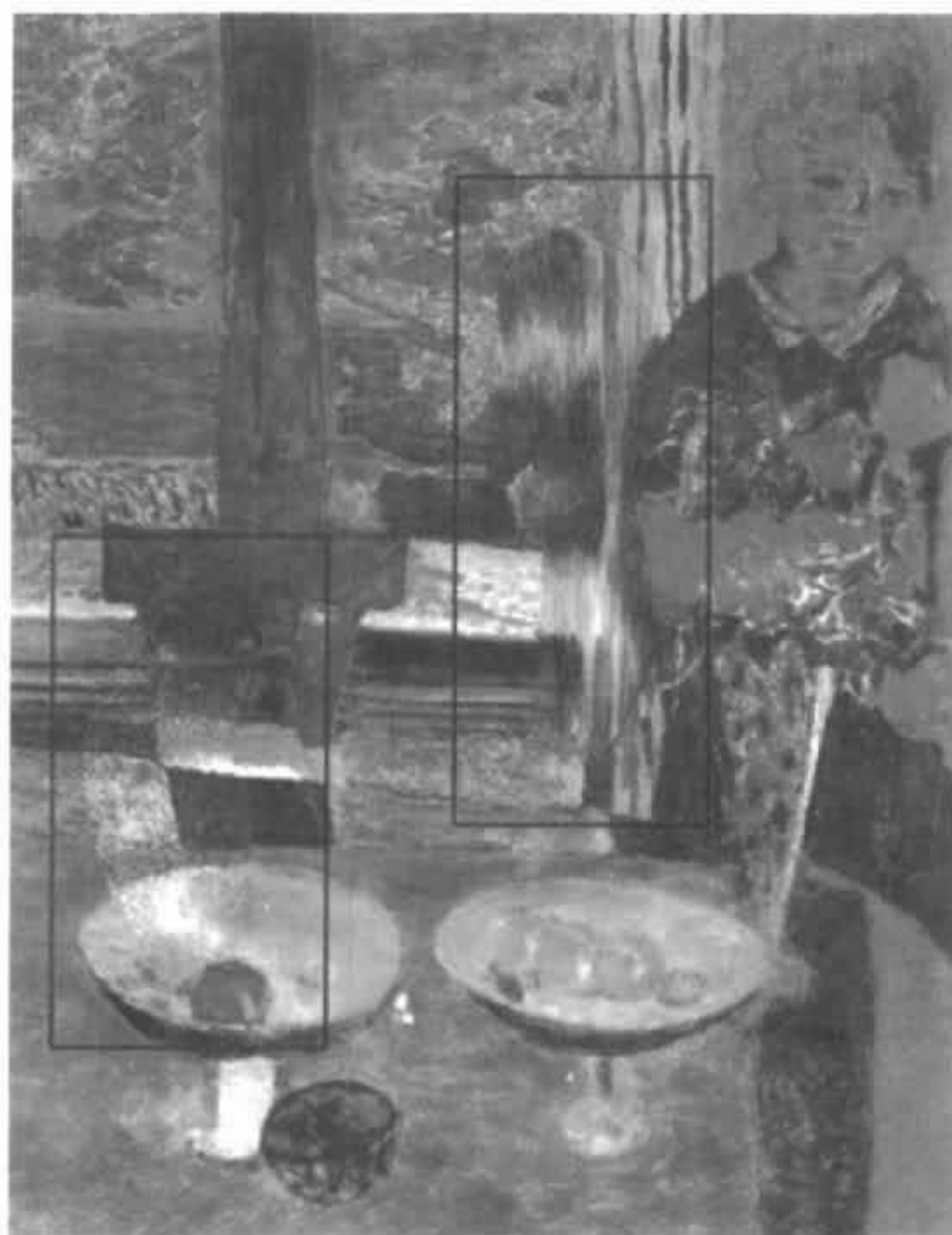
Brandi esclarece que a restauração deverá recuperar a estrutura física da obra, para que o valor artístico se manifeste, e restabelecer a unidade potencial da obra de arte, sem praticar uma falsidade histórica ou artística e sem extinguir qualquer vestígio de seu trajeto ao longo do tempo. Para esse autor, a restauração resgatará as qualidades de leitura da obra, desenvolvendo sua unidade potencial, imanente nos fragmentos. Ele refuta o processo de reconstrução analógica.

Brandi explica ainda que a reintegração das lacunas deverá ser facilmente reconhecível e não deverá interferir na unidade que se busca estabelecer. A uma certa distância deverá ser invisível e, de perto, visível, pois aqui a necessidade é a de alcançar uma unidade cromática e luminosa dos fragmentos.

O *tratteggio*, que para Brandi é um procedimento que se diferencia tanto da técnica quanto da matéria da pintura original, é um método que não condiciona o futuro da obra, nem altera a sua essência.

Umberto Baldini observa que a obra de arte é única e imodificável, o que não significa ser imutável, pois a matéria da qual é composta modifica-se por estar inserida no tempo-vida. Informa que por nenhum motivo poderá ser alterada em função do gosto próprio de quem a restaura. Explica ainda que a

Fig 3 - À direita, aplicação do *tratteggio*, técnica de reintegração de lacunas. À esquerda, aplicação da técnica de reintegração pontilhistá. (Prancha de estudos da conservadora-restauradora Yara Lúgia M. M. Petrelia)



obra não poderá permanecer incompleta; no entanto, a intervenção quando mal conduzida poderá modificá-la. Observa também que a não intervenção daria um valor negativo à historicidade da obra de arte.

Para Baldini, o tratamento das lacunas da obra de arte deverá ser orientado de acordo com a sua natureza e conotação histórica. Ele não aceita a afirmação de que cada objeto deva ter seu método particular, utilizável caso a caso, pois essa seria uma forma de se cair no gosto pessoal e na emotividade, o que resultaria na competitividade da imitação e da falsificação. Para esse autor, seria como afirmar que em alguns casos a falsificação da obra é permitida e, em outros, não.

São dois os métodos de reintegração de lacunas desenvolvidos por Baldini: a abstração cromática e a seleção cromática. Para o autor, no todo do quadro essas intervenções não deverão modificar-se segundo as cores das quais estarão próximas; a intervenção será única, igual para toda a obra, diferentemente ao *tratteggio*. Baldini informa que, caso contrário, a intervenção teria peso e variação que influenciariam no potencial expressivo da obra, alterando-a.

Observamos que o *tratteggio* e o pontilhismo, técnicas que ao mesmo tempo possibilitam a leitura da obra e mostram, de forma discreta, a intervenção, são as preferidas pelos conservadores-restauradores entrevistados.

Pudemos verificar que os conservadores-restauradores entrevistados não se referem às técnicas de abstração e seleção cromáticas de reintegração pictórica. Em comunicação verbal, dois profissionais se posicionaram; um deles comentou serem essas técnicas ultrapassadas. A ex-diretora do Cecor – Centro de Conservação e Restauração da UFMG, Beatriz Coelho, em *e-mail*, no dia 22 de janeiro de 2002, também mencionou o desagrado em relação a essas técnicas. E, partidário da mesma opinião, um dos profissionais entrevistados explicou que, na utilização da abstração e seleção cromáticas, as lacunas se tornam muito evidentes.

A técnica ilusionista de reintegração de lacunas, utilizada pelos profissionais entrevistados que restauram obras de igrejas tombadas que servem aos fiéis, é justificada pela função religiosa que essas peças cumprem.

A documentação das etapas da restauração, recomendada na Carta de Veneza e no texto referente aos códigos de ética do Icom e do AIC, é bastante considerada pelos conservadores-restauradores; pudemos conferir na observação de fotos e dossiês.

Dessa forma, notamos que os pontos contrastantes entre a prática dos conservadores-restauradores entrevistados e o que se propõe na Carta de Veneza, no texto redigido por Edna May A. Duvivier com base nos códigos do Icom e do AIC e nas teorias de Cesare Brandi e Umberto Baldini dizem respeito à **funcionalidade** predominante da obra a ser tratada e ao emprego da **técnica ilusionista** nas obras de igrejas tombadas que ainda servem aos fiéis.

Observamos em nossa pesquisa que os nove conservadores-restauradores entrevistados, de São Paulo, Minas Gerais e Bahia, analisam a função predominante da peça, anteriormente à intervenção. Entretanto, percebemos que o tratamento das suas lacunas se distinguirá entre a intervenção mínima, com a utilização das técnicas pontilhista e do *tratteggio*, e a intervenção com a técnica ilusionista. Isto mostra que tanto as peças didáticas, ou seja, as de museus, como as de “particulares” e, quando aceitas, as de antiquários e de galerias, receberão o mesmo tipo de tratamento, ou seja, o de mínima intervenção, diferenciando-se, portanto das obras de igrejas, ditas como de

função religiosa, que receberão na maioria das vezes o tratamento com a técnica ilusionista.

A justificativa para esse tipo de tratamento na obra religiosa se apoia no constrangimento que o fiel sentirá ao fruir uma peça danificada ou com a restauração aparente.

Nem a Carta de Veneza, nem o texto de Duvivier, nem a teoria de Cesare Brandi mencionam tratamentos diferenciados em peças com a função religiosa, pois a preocupação está sempre voltada à não falsificação do documento de arte e à história que a obra de arte representa.

Para o restaurador mexicano Jaime Cama, em sua conferência proferida no "Curso de Atualização em restauração de pintura sobre tela", realizado no México, em 1985, Brandi

observa que tudo isto deve-se contemplar à luz de duas instâncias, a histórica e a estética. Da análise destas alternativas concluímos que outra instância não é contemplada por Brandi, e este não a contempla porque é próprio de sua época... Essa instância é a funcional.<sup>15</sup>

Umberto Baldini, em sua teoria, faz considerações sobre a obra de arte que se encontra em uma igreja para adoração dos fiéis, no entanto não se refere ao tratamento diferenciado que elas poderão receber.<sup>16</sup> Para o autor deve-se, naturalmente, antes que a peça seja retirada de sua função, ponderar muito sobre a possibilidade de intervenção de restauração, assim como deve-se também proceder a uma nova leitura filológica para que se saiba se a obra pode ou não retornar à sua função. Mas, se a função religiosa condicionava de modo absoluto a sua realidade, o objeto deverá permanecer como tal, sem submeter-se ao ato filológico precedente à restauração, devendo realizar-se apenas um ato de manutenção da realidade adquirida em seu tempo-vida.

Baldini esclarece que o argumento para restaurar uma obra refere-se à eliminação de um mal que, permanecendo, conduziria à sua destruição. Restaura-se não somente pela importância histórica da obra, mas também pelo valor de sua mensagem, embora, mesmo assim, o autor não justifique o tratamento diferenciado em obras de arte de igrejas. Segundo ele, sabendo-se que após a intervenção a obra sofrerá novos danos, caso seja recolocada em seu ambiente anterior, seria absurdo submetê-la a essa condição. Nesse caso, o melhor procedimento seria transferi-la ao museu, lugar mais apropriado para

a sua conservação. Naturalmente a obra nos oferecerá nesse novo ambiente uma nova leitura, sujeita a uma nova crítica, igualmente interessante.

O ponto contrastante entre as recomendações da Carta de Veneza, do texto de Duvivier sobre os códigos de ética do Icom e do AIC e das teorias de Cesare Brandi e Umberto Baldini e a prática dos conservadores-restauradores entrevistados em São Paulo, Minas Gerais e na Bahia refere-se ao emprego da técnica ilusionista na reintegração das lacunas das peças de função predominantemente religiosa. Segundo essas recomendações, o procedimento poderia aproximar a obra de arte de uma falsificação.

Entre os conservadores-restauradores entrevistados que se utilizam dessa técnica, percebemos que o propósito naturalmente não está no retorno da obra aos “moldes antigos”, como acontecia anteriormente ao desenvolvimento da restauração como ciência, ou ainda à sua falsificação, embora muitos outros profissionais possam abrir espaço para tais condutas.

Beatriz R. Coelho informa que a reintegração ilusionista de lacuna deverá sempre ser acompanhada, como todas as etapas da intervenção, de uma boa documentação escrita e fotográfica. O material empregado deverá ser estável e reversível, e a reintegração será perceptível pelo restaurador experiente através de exames com luzes especiais, como ultravioleta ou infravermelho.<sup>17</sup>

Para os profissionais que restauram obras de igrejas que ainda servem aos fiéis, a justificativa para a utilização dessa técnica está relacionada à recuperação da mensagem que o artista buscou transmitir.

Os órgãos competentes e os profissionais que restauram esse tipo de peça conhecem todas as facetas da questão: as expectativas dos fiéis e dos padres em verem as imagens íntegras e o risco que a obra corre em ser restaurada por pessoas não qualificadas. Naturalmente a técnica não é utilizada aleatoriamente pelos profissionais competentes, mas sempre depois de um estudo que norteia a intervenção. Muitos trabalhos desse gênero são publicados em revistas, boletins e anais de congressos.

Essa prática se estende por todo o país, pois muitos dos profissionais entrevistados que se utilizam da técnica ilusionista são ou foram professores da área, portanto multiplicadores de conhecimentos. Assim, acreditamos na viabilidade de debates sobre o assunto, já que as recomendações da Carta de Veneza, do texto referente aos códigos de ética do Icom e do AIC e as

teorias de Brandi e Baldini refutam procedimentos que possam sugerir uma falsificação.

Mais do que as peças de museus, de “particulares”, de galerias e de antiquários, as obras de igrejas tombadas fazem parte de um tema bastante complexo, pois, além de serem bens culturais, servem a um grupo de pessoas, os fiéis da Igreja. Destacamos ainda que o tema não diz respeito apenas à área de conservação-restauração ou da história da arte, mas às ciências sociais, à antropologia cultural, à sociologia da comunicação, à sociologia religiosa, entre outras áreas do conhecimento. Portanto, a presença de profissionais dessas áreas enriqueceria enormemente os debates. Naturalmente, essa realidade não é apenas brasileira, mas comum a todos os países onde os templos utilizam imagens para as suas práticas religiosas. Assim, a presença também de profissionais estrangeiros da conservação-restauração e de áreas afins de países onde a profissão é regulamentada seria de enorme contribuição para os debates.

Creemos também que uma vez esses debates sejam iniciados não haverá um consenso, pois conceitos divergentes sempre existirão – enriquecendo a discussão. No entanto, idéias serão desenvolvidas e resultados obtidos, e dessa forma estaremos contribuindo para a preservação dos nossos bens culturais.

Ressaltamos ainda que é de grande relevância a discussão, nesses debates, sobre os princípios de restauração que estabelecem as técnicas a serem utilizadas, especialmente nas obras de igrejas tombadas que ainda servem aos fiéis. Essa questão abriga posturas relacionadas à formação cultural, acadêmica e à própria prática do conservador-restaurador.

Creemos ainda que um trabalho sistemático, promovido por universidades e com o apoio de órgãos competentes da preservação de bens culturais, poderia ser realizado. Esse programa incluiria informações sobre conservação preventiva – mesmo que não houvesse ainda verba suficiente para a compra de aparelhos específicos – como também sobre os perigos da “indústria da restauração” e a importância desses objetos enquanto símbolos da história do nosso país.<sup>18</sup>

Ainda que saibamos que no bojo dos assuntos preservacionistas perpassam questões de ordem relacionadas à noção de valor e aos poderes político e econômico, acreditamos que ao preservarmos os objetos culturais muito de nossa

cidadania é exercida. E, ao nosso ver, a educação e os debates são caminhos para solucionar questões de intervenção da obra de arte, pois de nada valerão as opiniões solitárias daqueles que desejam preservar os nossos bens culturais.

## Notas

1. Informações enviadas por e-mail no dia 16 de março de 2002.
2. BRANDI, Cesare. *Teoría de la restauración*. Madrid: Alianza Editorial, 1988-1989.
3. KÜHL, Beatriz Mugayar. *A preservação da arquitetura do ferro em São Paulo*. São Paulo, 1996. 607p. Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, p. 271.
4. Abracor (Associação Brasileira de Conservadores-Restauradores de Bens Culturais). *Boletim Abracor*, n. 1, ano VIII, jul. 1988.
5. Este artigo tem como base a tese “Lacunas da obra de arte: teoria e prática”, elaborada também por Isabel Cristina Nóbrega. A maior parte das entrevistas aconteceram nas cidades onde os conservadores-restauradores trabalhavam: São Paulo, São Roque, Salvador e Belo Horizonte; outras entrevistas se deram por e-mail e telefone.  
NÓBREGA, Isabel Cristina. *As lacunas da obra de arte: teoria e prática*. São Paulo, 2002. 321p. Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
6. Diferentemente ao *tratteggio* e ao pontilhismo, a técnica ilusionista não é conseguida com a soma de cores, mas com a cor aproximada ao original. A pincelada é uniforme, nunca tentando imitar a do artista. NÓBREGA, Isabel Cristina. *op. cit.* p.165.
7. Trata-se da “justaposição de pontos mais ou menos afastados e de cores puras”. Bergeon, 1980, p. 3.
8. O *tratteggio*, também conhecido como *regatino*, consiste em uma rede de traços verticais paralelos de cores puras justapostas sobre uma preparação branca perfeitamente plana.
9. Informações fornecidas pela conservadora-restauradora Márcia Rizzo, em contato telefônico, no dia 17 de junho de 2002.
10. NÓBREGA, Isabel Cristina. *op. cit.* p.199.
11. PHILIPPOT, Paul. Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines, II. In: *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996. p. 343.
12. BRANDI, Cesare. *op. cit.* p.14.  
\_\_\_\_\_. Theory of restoration and methodological unity. In: *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996.

13. Carta patrimonial redigida com base no II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos; evento ocorrido em maio de 1964, em Veneza, Itália.  
<http://portal.iphan.gov.br>
14. FRIEDLÄNDER, Max J. On restorations. In: *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*. Los Angeles: The Getty Conservation Institute, 1996. p.332.
15. CAMA, Jaime. Conferencia del Sr. Jaime Cama para ele curso de *Actualizacion en restauracion de pintura sobre tela*. México, 1985 (mimeogr.) p. 4.
16. BALDINI, Umberto. *Teoria del restauro e unità di metodologia*. Firenze: Nardini, 1994, v. I e II.
17. Informações concedidas, via e-mail, no dia 4 de maio de 2002.
18. NÓBREGA, Isabel Cristina. *op. cit.* p. 199-207.

# A prática da preservação, conservação e restauração e a Teoria de Brandi

Moema Nascimento Queiroz\*

Soraya Coppola\*\*

## **RESUMO**

Este texto pretende refletir sobre a prática da conservação-restauração e seus fundamentos teóricos embasados na Teoria da Restauração de Cesare Brandi, contextualizando-os em alguns trabalhos realizados. O objetivo é possibilitar a abrangência da responsabilidade para com o nosso patrimônio, fornecendo algumas informações teóricas e técnicas que possam ser incorporadas ao cotidiano do profissional especializado e daqueles que iniciam sua formação, além de multiplicar esse conhecimento nas práticas e nas reflexões em seu labor.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Patrimônio, conservação-restauração, teoria, ética, critérios.

## **ABSTRACT**

*The practice of preservation, conservation and restoration and Brandi's Theory*  
*This text aims to reflect on the practice of conservation, restoration and its theoretical foundations based on Cesare Brandi's Restoration Theory, contextualizing them within works. The objective is to enable the coverage of responsibility over our heritage. Also providing some theoretical and technical information that may be incorporated into the daily lives of specialized professionals and those who are starting their training, multiplying that knowledge into their labor's practice and reflections.*

## **KEYWORDS**

*Heritage, conservation, restoration, theory, ethics, criteria.*

## Introdução

**P**reservar<sup>1</sup> significa cuidar, tomar conta, perpetuar, *manter livre de perigos e danos, conservar*. E por que, o que e como devemos preservar? Qual o agente específico a preservar o patrimônio e quais seus instrumentos? É fato que todos deveriam ter um papel fundamental na preservação do patrimônio cultural, desde o cidadão comum – aquele que convive de forma direta e/ou indireta com o patrimônio e o usufrui em seu contexto –, as administrações privada e pública e seus órgãos de preservação, e até os profissionais especializados que atuam diretamente no patrimônio cultural. Entretanto, é a esse profissional especia-

---

\*Moema Nascimento Queiroz é graduada em Artes Plásticas (1989/UFES-ES) com especialização em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis (1992/CECOR/EBA/UFMG) e mestrado em Artes Visuais (2003/EBA/UFMG - área de concentração: Conservação Preventiva/Tecnologia da Imagem). Aperfeiçoamento profissional no exterior (1998/Madrid-Espanha) no IPHE-Instituto de Patrimônio Histórico Español (janeiro a julho - pintura mural) e Departamento de Conservación del Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofia (agosto a novembro - arte moderna e contemporânea), pelo primeiro programa Bolsa Virtuose/Ministério da Cultura-Brasil. Conservadora/Restauradora do CECOR/EBA/UFMG (1995/atual), desenvolvendo projetos, consultorias, atividades didáticas e pesquisas. Coordena e leciona cursos ligados à Conservação e Educação Patrimonial pelo CENEX/EBA/UFMG. Possui diversas publicações em anais de congressos nacionais e internacionais, revistas especializadas, mídias eletrônicas e periódicos. (Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3987049488519902>)

\*\*Soraya Aparecida Álvares Coppola possui graduação em Direito pela Faculdade de Direito Milton Campos (1995), graduação em Belas Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (2001), graduação em Decoração de Interiores pela Fundação Mineira de Arte Aleijadinho (1993) e mestre em Artes Visuais pela UFMG; especialista em conservação e restauração de bens culturais móveis (pintura, escultura, papel, cerâmica, pedra, tecido, tapete e arazzi), especialista em educação, pesquisa e ensino da Arte; Professora da UNA/BH. Doutoranda em História - Área História da Arte - UNICAMP/SP. (Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5163162229554146>)

lizado da conservação-restauração que é necessária uma formação acurada e específica, tendo como princípios basilares a conduta ética e de critérios, fundamentada não somente na prática específica, mas, principalmente, no campo teórico, para lidar diretamente com o Patrimônio Cultural. E essa base teórica encontra seu aporte primário na Teoria da Restauração, de Cesare Brandi, de 1963.

Ao evocarmos os conceitos, devemos nos conscientizar de que a preservação é um importante fator de tentativa de perpetuar a memória e uma necessidade do homem em manter as informações *impressas* nos bens culturais, impedindo que sua identidade e a sua história não sejam perdidas e dando sentido à sua existência, além de fazê-lo suplantar a morte e o esquecimento, tornando-o pertencente a um tempo e espaço e à imensa carga do que esse pertencimento significa. Preservar também denota prever os riscos, as alterações e os danos que possam levar um bem cultural à ruína ou perda total.

A conservação tem por finalidade manter as propriedades físicas e culturais dos objetos, para que estes possam sobreviver ao *Tempo* mantendo seus valores contidos tanto nos elementos materiais como em seus elementos imateriais. Baseia-se em intervenções técnicas e científicas, com fins a conter, dentro do possível, o surgimento de deteriorações do patrimônio.

Neste sentido, três vertentes podem ser alçadas para a manutenção do objeto: a *preservação*, ou seja, a prevenção dos danos que possam incidir sobre o bem, que abrange todo o meio ambiente em que está inserida a obra, a *conservação*, que atua resguardando a deterioração material, e/ou a *restauração*, que consiste na intervenção física e direta nos danos já existentes.

A conservação possibilita o mínimo de intervenção direta sobre o objeto cultural, atenuando a sua deterioração, utilizando os meios possíveis extrínsecos ao objeto (controle ambiental, desenvolvimento de estratégias, normas e procedimentos de proteção, gerenciamento de riscos etc) para sua conservação e manutenção.

A restauração é uma atividade da conservação que intervém diretamente sobre os objetos, quando os meios de preservação e conservação se tornam insuficientes, através de procedimentos técnicos e científicos que atuam diretamente sobre as partes deterioradas das obras de arte, exigindo uma gama de conhecimento do profissional especializado (história da arte,

filosofia e ética, física, química, biologia, entre outros), numa visão interdisciplinar, com o importante auxílio e colaboração de outros especialistas. Deve ser acionada quando todos os esforços no campo da conservação se mostram infrutíferos, embasando-se em critérios rígidos e por profissionais altamente qualificados, que garantem a integridade do bem cultural, de forma responsável e ética, considerando-se que os resultados atingirão não somente o bem em questão, mas toda a carga intrínseca a seus significados além da matéria física. Neste conjunto de ciências determinantes no auxílio à preservação e à revalorização do patrimônio e de valores de identidade cultural se incorpora à educação patrimonial, um novo e importante ramo do conhecimento.

As três áreas estão diretamente relacionadas entre si, estando as ações da restauração contidas nas ações de conservação e, ambas, contidas na preservação, onde esta se apresenta como a ação mais ampla, atuando sobre o meio ambiente, sobre os elementos físicos e sobre os valores históricos e estéticos, e a restauração como a ação mais restrita e pontual restituindo os valores históricos e estéticos, mesmo que tenha que intervir nos meios físicos e no meio ambiente da obra. A efetivação destas ações será determinada pela condição do objeto, pelas necessidades de sua *estrutura* e/ou de seu *aspecto*, utilizando as palavras de Brandi.<sup>2</sup>

A complexidade em lidar com a área da preservação do patrimônio ultrapassa o âmbito acadêmico e se apresenta num esforço coletivo de diversos grupos de uma sociedade, com o intuito de prolongar sua memória, tornando-se importante fator de fortalecimento de sua identidade coletiva e estabelecendo essenciais relações entre o passado e o presente. Especificamente, para aqueles que se especializam na área, esta complexidade é norteada por preceitos teóricos que se apresentam como pilares fundamentais na formação de uma consciência patrimonial que visa direcionar suas ações para a preservação, conservação e restauração dos bens reconhecidamente essenciais e valorizados pela sociedade.

O século XX imprime à conservação-restauração um cunho cada vez mais científico e interdisciplinar, intensificado no período entre guerras e desdobrado em efetivas ações e criações de instituições de pesquisa e formação, após a Segunda Grande Guerra. A relação, entre o estudo dos materiais, suas tecnologias e emprego nos processos de restauro das manufaturas

artísticas, ilumina a situação técnica e científica que constituía a realidade daquele período histórico, haja vista o grande desenvolvimento e utilização de exames científicos das obras de arte e em seus restauros. Neste período surge na França, em 1932, o Laboratório do Museu do Louvre e em 1935 é inaugurada a Escola Nacional de Restauro na Itália, tendo como anexo o Laboratório de Pesquisas Científicas, dirigido pelo prof. Renato Mancina. No mesmo ano nasce o Laboratório Científico dos Museus Vaticanos, dirigido pelo dr. Vittorio Federici. Em 1939, é fundado o Instituto Central do Restauro - ICR, em Roma, cuja direção era de Cesare Brandi, que permaneceu à sua frente até 1979.

Deste pensamento de caráter internacional, se estabelece uma relação oferecendo maiores possibilidades de debates e de desenvolvimento de importantes documentos, como as *Cartas Patrimoniais*,<sup>3</sup> além da criação de conselhos internacionais e publicações diversificadas até a importante *Teoria del Restauro* (1963) de Cesare Brandi, que passa a reger as bases do pensamento ético do restaurador contemporâneo, tornando-se um texto essencial para os pensadores e profissionais da área. Neste contexto, o conservador-restaurador abandona o empirismo e investe em uma formação cada vez mais especializada e qualificada com amplitude e riqueza cultural e científica, consciente da importância do trabalho interdisciplinar, visando à preservação do patrimônio cultural.<sup>4</sup>

A metodologia e os critérios em conservação e restauração de bens móveis incentivam e fortalecem a criação de laboratórios e ateliês especializados dentro dos museus em todo o mundo, que permitem um aprofundamento da análise, do controle e do acompanhamento das obras de arte, propiciando uma abordagem mais científica às intervenções. Lupas e microscópios permitem investigações mais acuradas nas técnicas artísticas e a utilização dos raios ultravioletas e dos raios-x fortalecem o caráter científico da investigação dos materiais. Critérios éticos são fundamentados e tendências sobre metodologias e procedimentos se tornam mais veementemente pontuados, criando-se grupos ligados às máximas intervenções e os defensores da mínima intervenção.

Devido a tamanho salto qualitativo, o conservador-restaurador hoje prioriza a ação preventiva em relação à intervenção direta nos bens culturais, que já em Brandi se vê colocado, através da necessidade de se pensar o objeto

entre o seu armazenamento, exposição e restauro, onde a Museografia terá um papel preponderante. Percebe-se que não basta somente intervir, mas também aplicar todos os meios possíveis, externos aos objetos, garantindo a correta conservação e manutenção através da segurança e controle das condições ambientais adequadas à sobrevivência dos objetos.

## A Teoria do Restauro de Brandi

A Teoria do Restauro<sup>5</sup> é uma resposta direta e específica ao pensamento que nasce no final do século XIX, das ações, de teorias e das práticas de Wichott e Riegl, da escola de Viena, e que ganham campo na Itália através do arqueólogo Emanuele Loewy, da Cátedra em Arqueologia de Roma entre 1890 a 1915, mestre da primeira geração de arqueólogos da Europa, que, mesmo de formação positivista, assimilaria algumas influências da crítica da pura visibilidade à historicidade riegeliana.

Entre as lições de Loewy e o debate em torno das teorias de Riegl e da escola de Viena, do idealismo, do neo-idealismo, das pesquisas iconológicas da escola de Warburg, da Gestalt-Psycologie, da arqueologia girava sobre as obras póstumas da filologia e do atribucionismo. Riegl só virá a ser conhecido na Itália após a reedição de sua obra *A indústria tarso-romana* em 1927. Assim, em meio a uma Itália fascista, em expansão no Mediterrâneo, na Grécia, na Albânia e na África, a arqueologia foi obrigada a afrontar o problema da sistematização de grandes áreas antigas. Mas, faltava ainda uma cultura do restauro que discutisse e apresentasse o tema em seus aspectos teóricos e práticos. É deste contexto, como fruto de uma nova geração, que surgirá a *Teoria del Restauro*, fornecendo aos arqueólogos e restauradores respostas satisfatórias, e onde serão estabelecidas a dignidade do fragmento, tratado por Brandi.

Do conceito de restauro como *ato de cultura* (por Bonelli), a formulação do *restauro crítico* (Bonelli e Pane) se desenvolve na Itália, a partir de 1940, sobretudo na arquitetura, ao reconhecer posições próximas ao pensamento riegeliano. Brandi buscou formular as suas críticas, que seguiam os problemas do restauro, traduzindo-as como teorias e como princípios, sendo hoje a linha basilar, mais traduzida, conhecida e aplicada em todo o mundo. Sua obra trata do conceito de restauro, da questão da matéria da obra de arte, da unidade potencial da obra de arte, do tempo em relação à obra de arte e ao restauro,

do restauro segundo a instância da historicidade, do restauro segundo a instância estética, do espaço da obra de arte e do restauro preventivo.

Segundo Brandi, entende-se por restauro, qualquer intervenção direcionada a recolocar em eficiência um produto da atividade humana. Nesta concepção, que se identifica com o que deve se denominar esquema pré-conceitual, já se encontra enucleada a idéia de uma intervenção sobre um produto da atividade humana.<sup>6</sup> Como produto da atividade humana, Brandi aponta as manufatura da indústria e as obras de arte, sendo que os objetivos e as operações de restauro se diferenciarão em uma e outra, buscando restabelecer a funcionalidade na primeira e a essência da segunda em sua estrutura e aspecto. A obra de arte será classificada genericamente como produto da atividade humana até que se reconheça, pela consciência, que se trata de uma obra de arte, não a excluindo do mundo dos objetos, como parte particular do mundo de qualquer indivíduo, enquanto não se interroga na sua essência e no seu processo criativo que a produziu.

Brandi formulará a sua teoria e apontará uma metodologia que, embora possa ser aplicada de forma ampla a qualquer tipologia de acervo, foi direcionada às obras de arte constituídas de imagem figurativa, ou seja, escultura e pintura, em diferentes suportes materiais. Além destas, tratará a questão do restauro arqueológico, do fragmento e da ruína, diferenciando sua abordagem teórica e prática daquela direcionada à obra de arte.

Segundo o teórico, se reconhece a ligação inconfundível entre restauro e obra de arte, enquanto que esta condiciona o restauro e não o oposto. Esta ligação se institui no ato de reconhecimento da obra, do qual entrará em consideração não somente a matéria da qual suscita, mas a bipolaridade com a qual se oferece à consciência: instância estética e histórica, sendo a instância da utilidade a única colocada para os outros produtos humanos.

Assim, a restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro.<sup>7</sup> A consistência física da obra, segundo o autor, deve necessariamente ter precedência, porque representa o lugar da manifestação da imagem, assegurando a transmissão da imagem ao futuro: imperativo categórico e moral da conservação.

A conservação vai da mínima à máxima intervenção. Se o imperativo da conservação diz respeito à obra na sua complexa estrutura, especialmente

diz respeito à consistência material na qual se manifesta a imagem. Para esta consistência, todos os esforços devem ser feitos para que dure o mais longo tempo possível, devendo ser explicitado com a maior gama de subsídios científicos, em cada caso legítimo e imperativo.

Então, Brandi apresenta alguns princípios: *restaura-se somente a matéria da obra de arte*, ou seja, os meios físicos coexistentes à imagem, ligados a razões subsistentes desta, a estrutura.

Se as condições da obra de arte forem tais a ponto de exigirem sacrifício de uma parte da sua consistência material, o sacrifício, ou, de qualquer modo, a intervenção, deverá concluir-se segundo aquilo que exige a instância estética. E será essa instância a primeira em qualquer caso, porque a singularidade da obra de arte em relação aos outros produtos humanos não depende da sua consistência material e tampouco da sua dúplice historicidade, mas da sua artisticidade, donde se ela perde-se não restará nada além de um resíduo.<sup>8</sup>

Segundo o autor, o comportamento entre as duas instâncias representa a dialética do restauro, como momento metodológico do reconhecimento da obra como tal.

Tampouco poderá ser subestimada a instância histórica. Foi dito que a obra de arte goza de uma duplicidade histórica, ou seja, aquela que coincide com o ato de sua formulação, o ato da criação, e se refere, portanto, a um artista, a um tempo e a um lugar, e uma segunda historicidade que provém do fato de insistir no presente de uma consciência, e portanto, uma historicidade que se refere ao tempo e ao lugar em que está naquele momento. (...) O período intermediário entre o tempo em que a obra foi criada e esse presente histórico que de modo contínuo se desloca para frente, será constituído de outros tantos presentes históricos que se tornaram passado, mas de cujo trânsito a obra poderá ter conservado os traços. (...) Ora, a instância histórica refere-se não apenas à primeira historicidade, mas também à segunda.<sup>9</sup>

*O restauro deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo.*<sup>10</sup> Em primeiro lugar, a fisionomia deve ser definida. Num segundo momento, deve-se seguir ao conhecimento científico da matéria, como quando da

intervenção, definindo-a enquanto representa, contemporaneamente, o tempo e o lugar da intervenção.

Segundo Brandi, a unidade potencial da obra deve ser definida para determinar os limites do restauro. Ela é em relação ao *INTEIRO* e não ao *TOTAL*, visto que, em relação ao inteiro, cada parte em si é a obra de arte. Em relação ao total, indicaria que a obra se forma de partes. Mas a obra de arte goza de uma singular unidade, portanto não se pode considerá-la composta de partes. Neste caso, ainda segundo o autor, a unidade não é orgânica e funcional, nem quantitativa e qualitativa, porque, não constando de partes, se fraturada deverá continuar a subsistir potencialmente como um todo em qualquer de seus fragmentos. Esta potencialidade será exigível em uma proporção diretamente conexa aos traços formais existentes em cada fragmento, à degradação da matéria. Se a forma de cada obra singular é indivisível, onde materialmente se resulta partida, se deverá buscar desenvolver a potencial unidade originária que qualquer fragmento contém, proporcionando a sobrevivência da forma ainda existente nestes.

Então estipula que

(...) a intervenção voltada a retrazar a unidade originária, desenvolvendo a unidade potencial dos fragmentos daquele todo que é a obra de arte, deve limitar-se a desenvolver as sugestões implícitas nos próprios fragmentos ou encontráveis em testemunhos autênticos do estado original. (...) apresentam-se as duas instâncias, a instância histórica e a instância estética, que deverão, na recíproca contemporização, nortear aquilo que pode ser o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, sem que se venha a constituir um falso histórico ou a perpetrar uma ofensa estética.<sup>11</sup>

Disto descendem os princípios práticos, *que para serem práticos não podem ser empíricos*:<sup>12</sup> a) a reintegração deve ser reconhecível a uma distância aproximada, sem qualquer instrumento e sem infringir a unidade da obra de arte, e deve ser invisível a certa distância; b) a matéria só é insubstituível onde colabora diretamente com a figuração da imagem, onde é aspecto e não somente estrutura; c) cada intervenção não deve impossibilitar ou dificultar prováveis eventos de intervenções futuras.

Brandi irá desenvolver, na prática e na teoria, metodologias de preenchimento de lacunas que produzem a interrupção no tecido figurativo. Estas

metodologias são o resultado direto de análises embasadas na experiência da Gestalt-psycologie e da crítica da pura visibilidade, sendo muito bem apresentado por Baldini.<sup>13</sup>

## Estudos de Casos

Apresentamos alguns casos onde analisamos a aplicabilidade da teoria de Brandi dentro dos contextos de cada obra. Nos dois primeiros, uma pintura e um conjunto escultórico, tratados no Cecor/EBA-UFMG,<sup>14</sup> trabalhados com a premissa da mínima intervenção. No terceiro, um manto de seda, de uma Nossa Senhora italiana, restaurado<sup>15</sup> no Istituto per l'Arte e il Restauro – Palazzo Spinelli. Referidos estudos de casos seguem os preceitos éticos e teóricos segundo os princípios basilares de Brandi, restabelecendo a unidade potencial das obras e respeitando o princípio da reversibilidade, sem esquecer o reconhecimento da dupla polaridade histórico e estética.

O primeiro caso, a obra *Fragmento de pintura*,<sup>16</sup> é uma pintura sobre tela, de autoria desconhecida, representando a Virgem Maria com o menino Jesus, São João Batista e Santa Isabel (Figura 1). De propriedade de um colecionador particular, a pintura chegou ao ateliê com uma impossibilidade de leitura da obra, bastante fragmentada na sua imagem, devido à grave alteração da camada de verniz sobre a pintura, em montagem inadequada e com grave processo de deterioração. Devido ao seu estado, optou-se por se tratar a obra mantendo suas características de fragmento.

O processo de intervenção seguiu a metodologia utilizada pelo Cecor. Após os estudos preliminares, traçou-se uma proposta de tratamento, onde a linha de conduta adotada foi a mínima intervenção (diante das necessidades que a obra apresentava) dentro dos tratamentos estruturais e pictóricos, sem processos de complementações de suporte ou mesmo nivelamento e reintegração cromática. Foram considerados em seu tratamento, devido a seus valores estéticos escondidos sob deplorável estado de deterioração apresentado, alguns fatores possíveis de serem percebidos, valores latentes que, apesar da impossibilidade da leitura pictórica, tornava esse fragmento extremamente atraente e instigante. A escolha dos materiais a serem utilizados em seu processo de intervenção procurou respeitar seu tempo histórico e estético, sua antigüidade. Houve a preocupação em se usar materiais reversíveis em seu processo, entre produtos orgânicos (materiais utilizados

quando em contato direto com a obra) e sintéticos (materiais usados no tecido utilizado como interface para a adesão ao novo suporte), avaliando a fragilidade da pintura.

Após o tratamento estrutural, considerando os resultados dos estudos estratigráficos, unidos à pesquisa histórica realizada e ao resgate da sua leitura iconográfica ao se remover o verniz oxidado, reforçou-se a necessidade da aplicação de critérios de mínima intervenção, evidenciando seus valores estéticos e a questão tempo, memória e documento histórico. A força da qualidade pictórica, apesar da obra ser um fragmento, permitia à mesma sua fruição estética, dentro de seu contexto temporal e histórico atual, com respeito à sua trajetória ao longo de tantos séculos. A opção em não se complementar a capa pictórica não interferiu em sua apreciação. Ao contrário, essa decisão trouxe à mesma um equilíbrio em sua leitura como obra de arte.

Como resultado final, a reestruturação do seu suporte e a remoção da capa de verniz deteriorada, sem adicionar nenhuma complementação do desenho ou suavizar suas diversas lacunas,<sup>17</sup> possibilitou que mantivesse sua memória e beleza (Figura 2).

No segundo caso, analisamos um conjunto escultórico,<sup>18</sup> parte integrante de um grupo de 84 imagens do século XVIII/XIX, pertencentes à Mitra Diocesana de Paracatu/MG. Nessas esculturas em madeira (algumas parcialmente policromadas, outras com ausência total de policromia) aqui apresentadas – São Gonçalo do Amarante, Santa Carmelita não identificada e Nossa Senhora das Dores (Figuras 3, 4, 5) – os critérios adotados foram semelhantes à obra *Fragmento de Pintura* quanto à tomada de decisões de intervenção.

Estas três imagens apresentavam grave processo de deterioração com problemas estruturais e pictóricos que comprometiam sua leitura. Os aspectos históricos e estéticos<sup>19</sup> foram fundamentais nas decisões de critérios, considerando o contexto ao qual elas se inserem. Essas três imagens haviam perdido suas faces, algumas sem as mãos e antebraços.<sup>20</sup> As policromias foram parcialmente ou totalmente perdidas deixando apenas resquícios como registro.

A principal questão no processo de conservação das mesmas residiu justamente em determinar o nível de intervenção diante de suas graves perdas de suporte e de policromia. Ante essas questões, adotou-se uma postura da mínima intervenção, resgatando unicamente as informações contidas a

partir dos resquícios da policromia existente. Realizou-se um tratamento estrutural sem complementação de suas partes e uma suave apresentação estética nos fragmentos existentes de policromia, dando ao conjunto escultórico uma unidade, buscando uma leitura isenta de elementos anexados ao original que pudessem interferir em sua fruição estética e histórica (Figuras 6, 7, 8). Considerando que estas obras não mais pertencem à categoria de imagens devocionais e não podendo mais ser expostas com tal função, foram naturalmente migradas à função de documentos históricos com função didática e investigativa. A força desse conjunto, como no primeiro caso, se apoiou em suas partes "ausentes", emergindo outros valores anteriormente não percebidos.

No terceiro caso, apresentamos um manto de seda azul, pertencente a uma imagem de vestir – Nossa Senhora italiana (Figura 9) – que se encontrava completamente fragmentado, em avançado estado de degradação, o qual exigiu um tratamento estrutural minucioso. A questão dos têxteis é mais delicada, visto que a estrutura e seu aspecto, que pode ser figurativo ou não, sendo que qualquer intervenção aborda as duas polaridades da materialidade.

O tecido foi higienizado, limpo com utilização de meio aquoso por aspersão e posteriormente estruturado em suporte de crepeline de seda, tingida na exata tonalidade do original, no qual foi aplicado por meio de costuras específicas. De um processo de deterioração que o transformou em um quebra-cabeça (Figura 10), devido à fragmentação, sua estrutura se tornou íntegra e esteticamente apresentável, retornando a sua capacidade de utilização no conjunto do vestuário da Madonna, restabelecendo sua função (Figura 11).

## Conclusão

Nos três casos apresentados, considerando todos os seus aspectos, a estabilidade material dada aos suportes e o resgate dos fragmentos existentes dessas imagens nos remetem a uma conclusão já colocada anteriormente por Brandi: *a obra determina o restauro e não o inverso*.

O contexto em que foi estruturada a Teoria de Brandi seguia a necessidade da época em que as obras de arte, principalmente pinturas e esculturas estavam sendo inicialmente estudadas por diversos profissionais,

e neste universo eram restauradas. Hoje, as questões da Teoria de Brandi devem ser assimiladas na modernidade, visto que os bens patrimoniais foram alargados a diversas categorias, bem como os bens culturais, abordando a importância histórica anteriormente à estética.

Outras questões devem ser ainda consideradas, como, por exemplo, a relação de uma obra devocional que é usufruída pela comunidade a qual ela se insere, exercendo ali uma função primordial no que tange à religiosidade desse grupo. Como se aplicar cartesianamente Brandi, quando neste caso, essa imagem devocional se encontra com sua camada pictórica em bom estado de conservação, porém possuindo diversas outras camadas de repinturas, talvez de melhor qualidade que a visível? Qual o tempo a ser preservado? O que se deve considerar? Deverá ser considerada pelo conservador-restaurador a relação entre o momento presente dessa obra e sua comunidade, que outorga a esse ícone um valor sagrado? Questões como essa e tantas outras de uma realidade fora das academias e ateliês constantemente trazem diversos questionamentos quando na tentativa de se encaixar o pensamento teórico de Brandi.

O fundamental é reconhecer na Teoria de Brandi um fator norteador que apóia as decisões do conservador-restaurador na ética de sua prática, lembrando que seus princípios são basilares, mas não se constituem em metodologias a serem utilizadas como receitas. Devem ser questionadas e aplicadas como o próprio teórico aborda. Cada vez mais é necessário que fique a cargo dos profissionais atuais desenvolverem métodos ou metodologias que possam ser multiplicadores dos princípios éticos da restauração.

Exemplo dessa prática e dessa continuidade pode ser visto no contexto europeu, onde diversos teóricos e profissionais contribuíram na discussão do horizonte atual e moderno tais como Roberto Longhi, Corrado Ricci, Giulio Carlo Argan, Carlo Ludovico Ragghianti e Bruno Zevi, entre outros tantos conservadores e restauradores que atualmente continuam desenvolvendo e questionando suas metodologias. Dentre eles, Muñoz Viñas (2003), professor de Conservação e Restauração na Universidade Politécnica de Valencia (Espanha), que afirma:

La Teoria del restauro merece un lugar en la historia. De hecho, tiene su lugar en la historia: más aún: es en la historia donde tiene su lugar. La mejor manera de reconocer el mérito de la Teoria del restauro no es

intentar mantenerla vigente a toda costa, sino reconocer la grandeza de la aportación que representó. Há pasado médio siglo desde su creación, y em este médio siglo la teoria há sido sobrepasada no solo por los argumentos, sino también por la realidad. Em el taller del restaurador la Teoria del restauro no es ya pertinente; en la historia de la restauración si.<sup>21</sup>

Considerando toda a complexidade da Teoria do Restauro de Brandi, a afirmativa de Viñas, reflexo de uma nova postura no campo teórico da conservação-restauração, e os grandes desafios que a realidade contemporânea impõe a esse campo, é necessário se pensar que talvez seja tanto na academia quanto nos ateliês que a pertinência de Brandi se faz necessária. Para que se possa, a partir de suas bases, estabelecer e direcionar uma conduta ética ao conservador-restaurador, para que este tenha condições de ampliar sua visão teórica e prática e se permitir uma conduta mais flexível que venha gerar novas posturas, novos questionamentos e outros caminhos teóricos que somem positivamente na luta pela preservação do patrimônio.

## Figuras

Figura 1 – Fragmento de Pintura antes do restauro  
(FONTE: Arquivos Cecor)

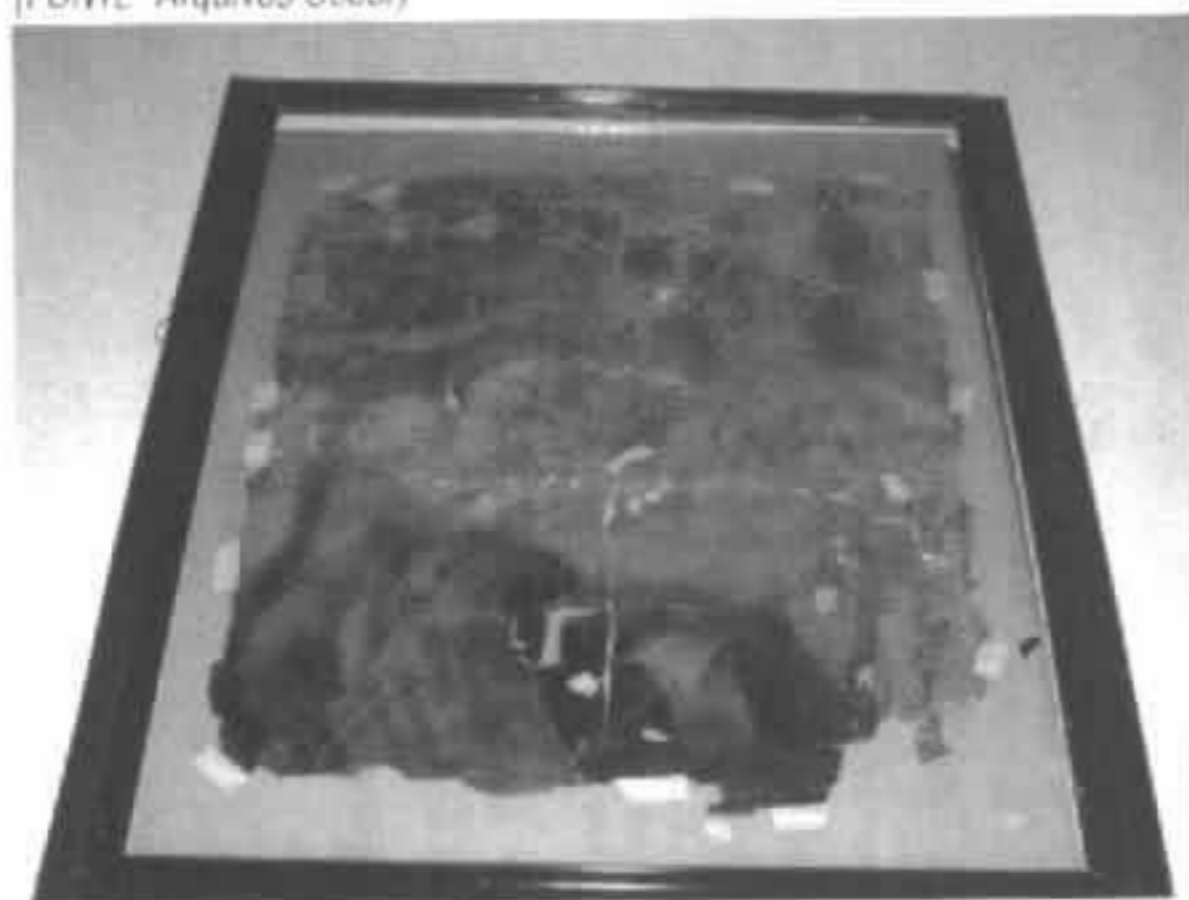


Figura 2 – Fragmento de Pintura após restauro  
(FONTE: Arquivos Cecor)



Figura 3 - São Gonçalo do Amarante antes do restauro  
(FONTE: Arquivos Cecor)



Figura 4 - Santa Carmelita antes do restauro  
(FONTE: Arquivos Cecor)



Figura 5 - Nª Sª das Dores antes do restauro  
(FONTE: Arquivos Cecor)



Figura 6 - São Gonçalo do Amarante após restauro  
(FONTE: Arquivos Cecor)



Figura 7 - Santa Carmelita após restauro  
(FONTE: Arquivos Cecor)



Figura 8 - Nª Sª das Dores após restauro  
(FONTE: Arquivos Cecor)



Figura 9 – Nossa Senhora com manto de tafetá de seda (séc XIX)  
(FONTE: Arquivos Soraya Coppola)

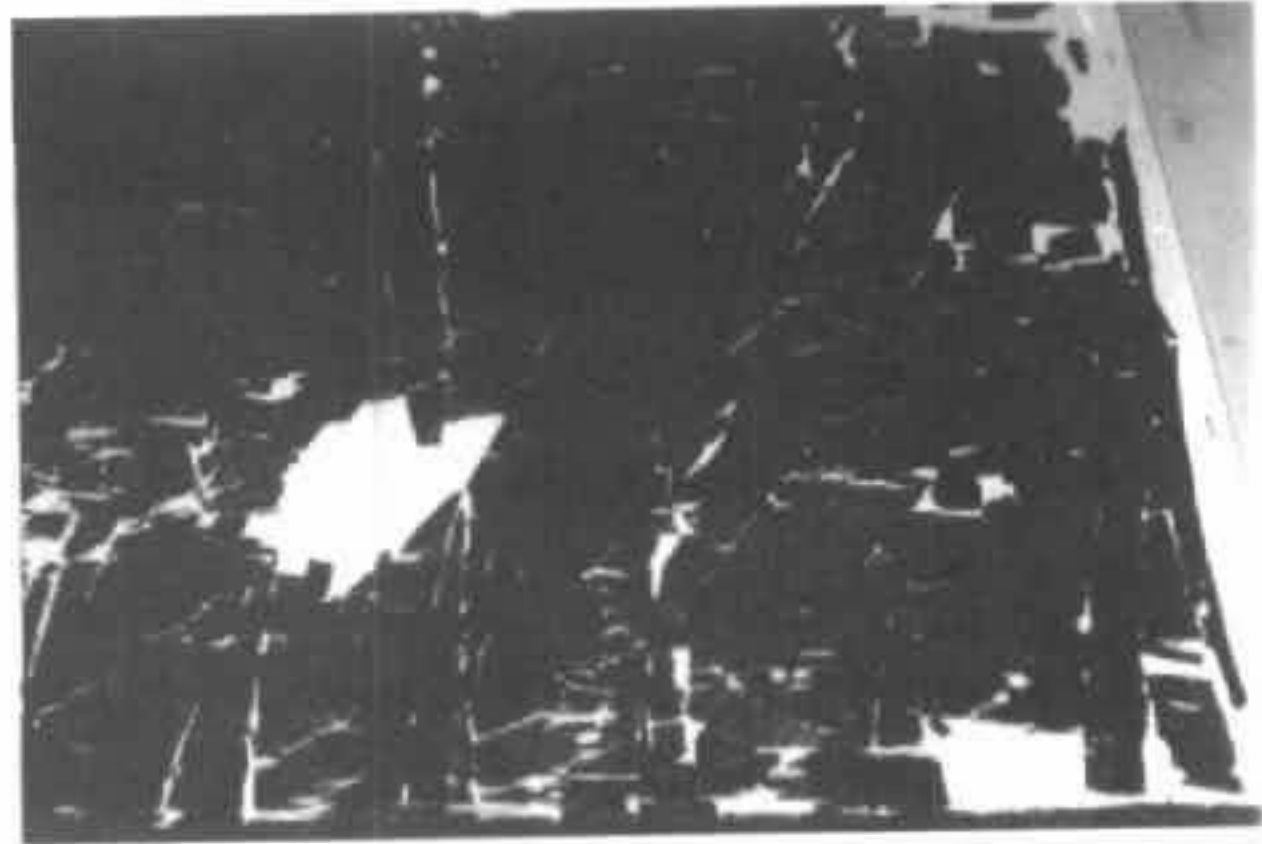


Figura 10 – manto de tafetá de seda (séc XIX) – processo de restauro dos fragmentos (FONTE: Arquivos Soraya Coppola)

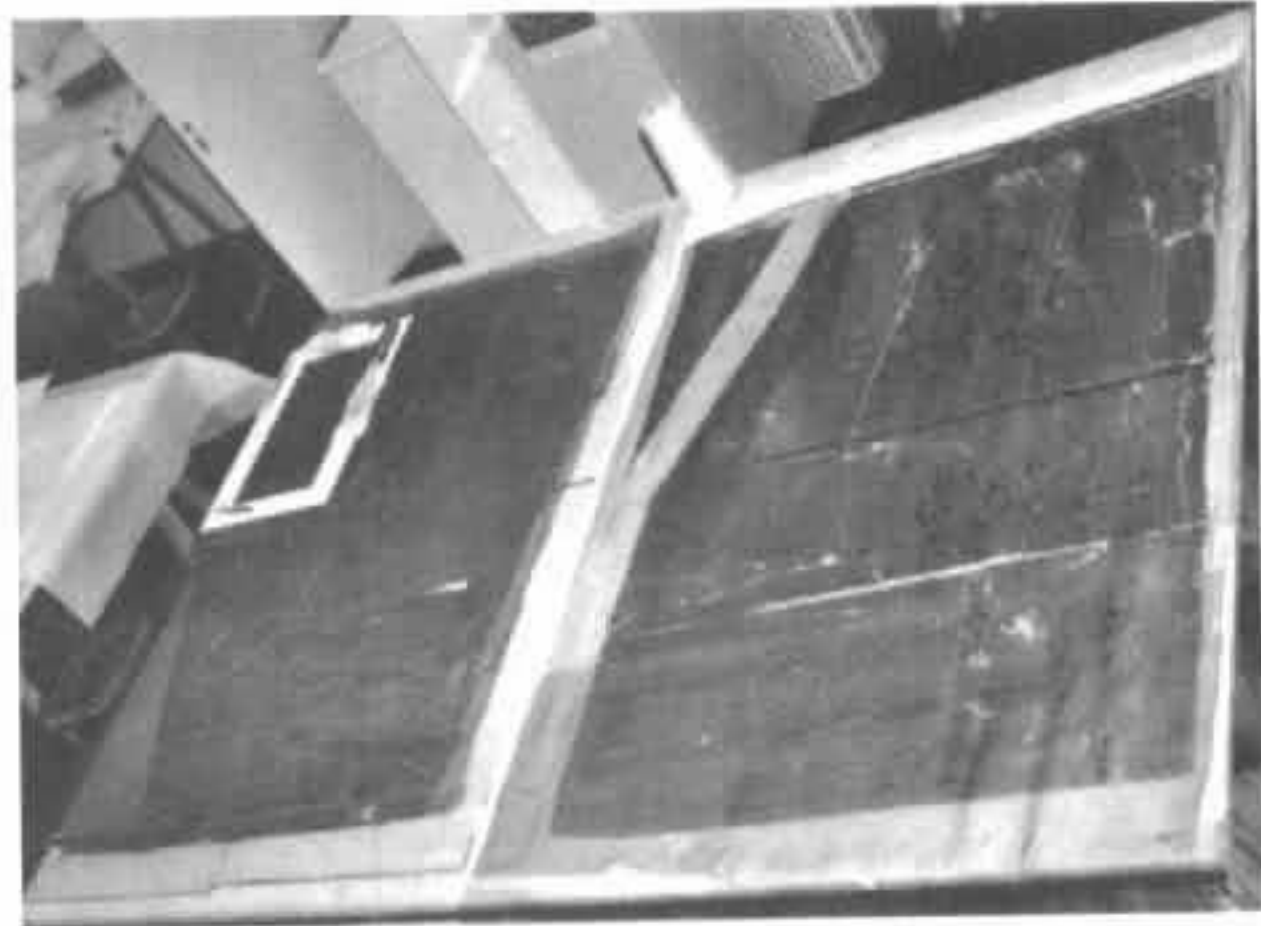


Figura 11 – Manto de tafetá de seda (séc XIX) – finalização do processo de restauro (FONTE: Arquivos Soraya Coppola)

## Notas

1. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 527.
2. BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, 264 p.
3. *A Carta de Atenas*, de outubro de 1931, é um dos mais importantes documentos que estabelece os princípios gerais para a proteção dos monumentos, recomendando o respeito à obra histórica e artística do passado, sem causar prejuízos ao estilo de nenhuma época. [CARTAS PATRIMONIAIS. 2. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Iphan, 2000, 384 p.]
4. Organismos internacionais têm papel fundamental nessa nova postura profissional: ICCROM (International Center for the Study of Cultural Property), ICOM (International Council of Museums), The Getty Conservation Institute, IRPA (Institute Royal du Patrimoine Artistique) e outros que há décadas colaboram na difusão de conceitos relativos às questões patrimoniais, conservação, e orientações

específicas quanto a critérios de preservação, conservação-restauração, conservação preventiva e educação patrimonial. No Brasil, órgãos federais como o Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), institutos estaduais e órgãos municipais de proteção e defesa do patrimônio e associações de abrangência nacional como a Abracor (Associação Brasileira de Conservadores-Restauradores) e a Aber (Associação Brasileira de Encadernadores e Restauradores) atuam em moldes semelhantes aos órgãos internacionais fortalecendo uma linguagem unificada para a atuação na preservação e defesa do patrimônio, fomentando discussões de ordem ética quanto à profissão. Um destes órgãos pioneiros na formação científica especializada do profissional da restauração é o Cecor (Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis da Escola de Belas Artes da UFMG) que, em mais de 30 anos de existência, oferece ao país, profissionais especializados. Há ainda no campo da conservação-restauração de bens imóveis o Cocre (Curso de Especialização em Conservação e Restauração de Monumentos e Conjuntos Históricos, criado em 1981 e vinculado à pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da UFBA) e o Ceci (Curso de Conservação Integrada Urbana e Territorial, núcleo de pesquisa e treinamento, criado em 1997 e ligado ao Centro de Artes e Comunicação da UFP).

5. É importante aqui colocar o significado da terminologia, que segundo a língua italiana estabelece certa diferenciação com o termo restauração. Enquanto *restauro*, um substantivo é "técnica de restaurar um bem de valor artístico, cultural ou histórico, que Croce já dizia: *"a arte de tornar legível as escrituras é a técnica do restauro"*. O termo pode designar também a parte restaurada. A restauração, verbo, ação, é o restauro de quadros, edifícios, esculturas e similares; restabelecimento de saúde, boas condições físicas (Zingarelli, 2001).
6. BRANDI, Cesare. Teoria da Restauração. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 25 - 26.
7. Ibidem. p. 30.
8. Ibidem. p. 32.
9. Ibidem. p. 32-33.
10. Ibidem. p. 33.
11. Ibidem. p. 47.
12. Ibidem. p. 47.
13. BALDINI, Umberto. 1978.
14. O Cecor (Centro de Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis) é um órgão complementar da Escola de Belas Artes da UFMG, criado em 1980 e conta com uma equipe de professores e técnicos de nível superior, capacitados em cursos de especialização, mestrado e doutorado e em estágios de aperfeiçoamentos no Brasil e no exterior.
15. Obra restaurada por Soraya Coppola sob orientação de Gianna Bacci e Laura Zaccagnini no Atelier de Restauro de Tecidos do Istituto per l'Arte e il Restauro – Palazzo Spinelli (2002/2003).

16. NEVES, Anamaria R. A.; QUEIROZ, Moema N.; MORESI, Claudina Maria Dutra. Conceitos e critérios: a importância nas decisões. In: *X Congresso da ABRACOR: Desafios da Perservação do Patrimônio Cultural*, São Paulo, 2000, v. 1, p. 175-179.
17. Lacunas: Área perdida do original no conjunto de uma obra. Podem ser de suporte ou na base de preparação ou somente na camada pictórica. A partir da teoria de Brandi, Umberto Baldini desenvolverá um método de preenchimentos de lacunas que possibilita uma diversidade de metodologias aplicadas.
18. QUEIROZ, Moema N.; SOUSA JR, M. A.; QUITES, Maria Regina Emery. Conceptos y criterios para la conservación de un conjunto escultórico en grave estado de deterioro. In: *13 th Triennial Meeting of the International Council of Museums Committee for Conservation*. London: James&James (Science Publishers) Ltd., 2002. v. 2., p. 952-952.
19. Prevalência da instância estética na teoria de Brandi sem esquecer a dupla historicidade.
20. JUNIOR, Mário A. Sousa. *Esculturas em madeira policromada: Deterioração ou vandalismo?* Revista Imagem Brasileira. Belo Horizonte, 2003. v. 2, p. 175-180.
21. VIÑAS, Salvador Muñoz. *Pertinencia de la teoría del restauro*. In: *Interim Meeting on Conservation Training: Jornada Internacional a 100 anni della nascita di Cesare Brandi*. Valencia: Editorial UPV, 2007, p.132.

# **Sobre a autenticidade dos monumentos históricos**

**Rafael Zamorano Bezerra\***

## **RESUMO**

A proposta do presente texto é levantar algumas questões sobre a autenticidade dos monumentos históricos. Essas questões podem ajudar a entender melhor como a seleção e classificação dos monumentos históricos se constitui uma forma de escrita da História baseada em critérios de autenticidade. Parte-se do pressuposto que o monumento histórico é uma narrativa sobre o passado. Se por um lado estes monumentos servem como mecanismos de legitimação do discurso histórico escrito, possibilitando a visualização do passado e a veracidade da narrativa, por outro lado são legitimados em função da narrativa histórica que se constrói sobre eles. A hipótese é que essa relação é determinante na identificação, gestão, exposição, conservação e restauração de objetos classificados na categoria "histórico".

## **PALAVRAS-CHAVE**

História, monumentos históricos, autenticidade, restauração, John Ruskin, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc.

## **ABSTRACT**

*About the Authenticity of historic monuments.*

*The article raises some questions about the authenticity of historic monuments. The questions raised can help in better understanding how the selection and classification of historic monuments constitute a written form of history based on criteria of authenticity. Parting from the assumption that a historical monument is a narrative about the past. If on one side these monuments serve as mechanisms to legitimize written historic discourse allowing for the visualization of the past and the veracity of the narrative on the other hand are legitimized in the historic narrative built about them. The hypothesis is that this relationship is determined in the identification, administration, exhibition, conservation and restoration of objects classified as "historic."*

## **KEYWORDS**

*History, historical monuments, authenticity, restoration, John Ruskin, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc.*

## Os objetos e a escrita do passado

*O nosso tempo, e somente o nosso tempo, desde o começo dos séculos históricos, tomou, em face do passado, uma atitude inusitada. Quis analisá-lo, compará-lo, classificá-lo e formar sua verdadeira história, seguindo passo a passo a marcha, os progressos, as transformações da humanidade.<sup>1</sup>*

*A tomada de consciência, cada vez mais forte, do presente, mostra-nos como homens aparentemente animados das mesmas paixões que nós (sic) eram na realidade diferentes (...); essa tomada de consciência, embora salientando essa diferença, ligou-nos de tal modo ao passado que ele é parte integrante de nossa vida e mesmo do nosso desenvolvimento. Esse fato, ousado dizer, nunca tinha acontecido antes. É algo completamente novo (...).<sup>2</sup>*

As duas passagens acima, de Viollet-le-Duc e Willian Morris respectivamente, representam um sentimento bastante comum no século XIX: a percepção do passado como algo a ser entendido e estudado. Stephen Bann, em sua consagrada coletânea de ensaios,<sup>3</sup> aponta que uma poderosa cultura histórica se desenvolve no oitocentos, gerando diferentes representações do passado. Alguns caminhos indicados por Bann nos levam a pensar nas disciplinas que tinham (ou têm) o passado como objeto. Embora algumas dessas disciplinas tenham se constituído antes do século XIX, foi neste período que se constituíram como saberes autônomos, regidos por metodologias próprias e legitimados pelo discurso científico que adotavam. Aqui destacamos o desenvolvimento da História como saber autônomo, a difusão de antiquários e de práticas colecionistas e o desenvolvimento da conservação e restauro. Concomitantemente e de forma relacionada, houve a institucionalização de atividades que também tinham no passado

---

\* Historiador. Mestre em Ciência Política e pesquisador do Museu Histórico Nacional.

seu principal objeto. É o caso da criação de museus de história, sociedades antiquárias e institutos de proteção ao patrimônio histórico e artístico.

Pode-se afirmar, então, que o século XIX foi fecundo em atividades que tinham o passado como objeto.<sup>4</sup> Essas diferentes atividades tinham por objetivo tornar novamente visível uma experiência já decorrida. Uma dessas experiências foi a patrimonialização de objetos. Isto gera implicações, tanto na narrativa histórica como nas ações de patrimonialização.<sup>5</sup> Sob esse assunto Guimarães ressalta que:

O tema da imagem e sua relação com a história ganhou assim especial significado no quadro da atual profissão do historiador, entendida desde logo a imagem não apenas como a imagem fixa ou em movimento, mas também como todas as formas de visualização do passado, tradição particularmente rica e desenvolvida pelo trabalho dos antiquários, que atribuíram a esta “visualização do passado” uma maior capacidade de compreensão da época em questão.<sup>6</sup>

O interesse pelo passado no século XIX possui particularidades. Uma delas é que a grandeza e a nobreza, antes notadas apenas nos feitos da Antiguidade Clássica, passam a ser encontradas nas sociedades existentes antes das conquistas romanas e também em período mais recentes, como a Idade Média.<sup>7</sup> Nos países anglo-saxões, por exemplo, a valorização do passado pré-romano, ou da arquitetura medieval, gerou não somente o interesse da História. Mas gerou, também, o interesse da Arqueologia, dos antiquários e dos arquitetos pela preservação dos vestígios materiais do passado.

A prática do colecionismo e da patrimonialização, tal como é realizada nas sociedades modernas a partir do século XVII, são formas de materializar o passado, tornando-o visível e tangível. No entanto, como observa Guimarães:

Se, Antiquários e Historiadores modernos, temos no passado um espaço privilegiado para nossas reflexões, não se trata certamente de um mesmo passado, e nem mesmo de uma mesma forma de compreender as relações desse passado com o presente. (...) a prática dos antiquários assim como a dos historiadores modernos constituem duas possibilidades distintas e diversas de acionar práticas tendentes a uma nova relação com o passado e que implicam em procedimentos e regras que envolvem não somente a memorização como também a transmissão, dando origem a uma escritura

que definirá o legítimo ou ilegítimo em relação ao conhecimento desse passado. (...) O antiquário torna o passado em presença materializada nos objetos que o circundam; o historiador torna o passado distante e objeto de uma reflexão científica, cognoscível apenas por este procedimento intelectual capaz de apreender este passado como processo, como vir-a-ser do presente.<sup>8</sup>

Essa diferenciação que Guimarães indica no trabalho do historiador e do antiquário está vinculada à definição dos fundamentos disciplinares da História no século XIX, principalmente no trabalho de Ranke, pela distinção que fez entre fontes primárias e secundárias. Para os historiadores filiados à metodologia rankiana, a fonte primária, sua principal ferramenta trabalho, era o documento escrito, que conferia um estatuto científico à sua narrativa.

Hannah Arendt, ao refletir sobre a prática historiográfica do oitocentos, chama a atenção que a objetividade do discurso historiográfico exprimia a tentativa da “extinção do eu” como condição de “visão pura”, significava a abstenção por parte do historiador, a outorgar louvor ou opróbrio, ao lado de uma atitude de perfeita distância com a qual ele deveria seguir o curso dos eventos conforme foram revelados em suas fontes documentais”.<sup>9</sup> Para Arendt, o nascimento da moderna idéia de História foi poderosamente estimulado pela dúvida da época moderna sobre a realidade de um mundo exterior dado de forma objetiva à percepção do homem.<sup>10</sup>

A objetividade da narrativa histórica exigia da História critérios mais apurados de comprovação. Para Koselleck, a mudança da *historia magistra vitea* para a *concepção moderna de 'história* passou a exigir uma maior capacidade de representação. Nas palavras de Koselleck:

A história chegou à exigência de um conteúdo mais intenso de realidade muito antes de ser um exemplo de moral, mas no momento em que esse papel foi desvalorizado, deslocou-se a ênfase nos *res factae* em direção ao *res fictiae*. Um critério bastante preciso para o reconhecimento da disseminação dessa nova consciência da realidade histórica é o fato de que também contos, novelas e romances passaram a ser editados com o subtítulo “história véritable”. Com isso elas compartilham com a história real, de uma elevada exigência de verdade, de um conteúdo de verdade do qual a história vinha sendo privada desde Aristóteles até Lessing.<sup>11</sup>

A veracidade de uma narrativa histórica vinculava-se à confiabilidade das suas fontes de conhecimento. Françoise Choay ressalta que, se para os humanistas do século XV e da primeira metade do século XVI, os monumentos antigos estavam abaixo dos documentos escritos numa relação de confiabilidade dos testemunhos passados. Por outro lado, antiquários desconfiavam dos testemunhos escritos. Pois,

Para eles [os antiquários] o passado se revela de modo muito mais seguro pelos seus testemunhos involuntários, por suas inscrições públicas e sobretudo pelo conjunto da produção da civilização material. Não apenas esses objetos não têm como mentir sobre sua época, como também dão informações originais sobre tudo o que os escritores da Antiguidade deixaram de nos relatar, sobretudo sobre os usos e costumes.<sup>12</sup>

Os museus foram espaços onde a experiência entre o conhecimento escrito e os vestígios materiais do passado foi utilizada para construir sensações de realidade. Os objetos expostos segundo uma narrativa assegurariam ao visitante a certeza da existência de determinado passado. Pois, exposto ao olhar, ele apresenta-se como materialização de um tempo no qual acessamos somente pela memória – seja ela coletiva ou individual.

Tanto os documentos escritos, como os vestígios materiais do passado são mecanismos de legitimação da verdade histórica, ou seja, necessitam ter autenticidade. Nesse sentido, são aqueles mecanismos caracterizados por Hartog, como *marcas de enunciação*.<sup>13</sup> Códigos que legitimam uma narrativa sobre o passado como verdadeira. Expressões como “eu vi” e “eu ouvi” tornam-se centrais na demarcação dos limites do verossímil num discurso historiográfico pautado por critérios de verdade com base nos testemunhos do passado. Estes não se limitam apenas às pessoas que vivenciaram os acontecimentos de forma direta ou indireta, como no caso do “eu vi” ou do “eu ouvi”. Mas irão estender-se aos objetos construídos pelos homens durante os períodos em questão, e que passam a ser entendidos como *testemunhas históricas*. Para Hartog, o resgate dos relatos (*lógoi*) é algo que define um novo tipo de narrativa sobre o passado, que é chamado de História a partir de Heródoto. Na epopéia, a musa detém a verdade, pois ela é onipresente e sendo assim sabe tudo. Cabe ao poeta apenas cantar sua sabedoria. Quando não há mais essa instância, a tarefa do pesquisador é relatar os múltiplos discursos e tecer uma narrativa única, baseada nos testemunhos coletados,

hierarquizando-os e organizando-os, conforme sua verossimilhança, função ou número.<sup>14</sup> Essas *marcas de enunciação* dão credibilidade à narrativa histórica, ou seja: é o que a legitima como verdade.<sup>15</sup>

A proposta do presente texto é levantar algumas questões sobre a relação entre a *autenticidade* e os *monumentos históricos*. Essa relação pode ajudar a entender melhor como a seleção e classificação dos monumentos históricos se constitui como uma forma de escrita da História baseada em critérios de autenticidade. Parte-se do pressuposto de que o *monumento histórico* é uma narrativa sobre o passado. Se por um lado estes monumentos servem como mecanismos de legitimação do discurso histórico escrito, possibilitando a visualização do passado e a veracidade da narrativa, por outro lado são legitimados em função da narrativa histórica que se constrói sobre eles. A hipótese é que essa relação é determinante na identificação, gestão, exposição, conservação e restauração de objetos classificados na categoria “histórico”.

Para tanto, parte-se da diferenciação entre monumentos e monumentos históricos, tratando em seguida da relação entre autenticidade e tradição na classificação dos vestígios do passado. Por fim será feita uma breve análise da polêmica entre Viollet-le-Duc e John Ruskin sobre o melhor tratamento a ser dado aos monumentos históricos.

## Monumentos e monumentos históricos

O monumento é uma criação deliberada (*gewollte*) cuja destinação foi pensada a priori, de forma imediata, enquanto o monumento histórico não é desde o princípio desejado (*ungewollte*) e criado como tal; ele é constituído a posteriori pelos olhares convergentes do historiador e do amante da arte, que o selecionam na massa de edifícios existentes, dentre os quais os monumentos representam uma pequena parte. Todo objeto do passado poder ser convertido em testemunho histórico sem que para isso tenha tido, na origem, uma destinação memorial. De modo inverso, cumpre lembrar que todo o artefato humano pode ser deliberadamente investido de uma função memorial.<sup>16</sup>

A passagem acima é bastante conhecida e difundida por pesquisadores que se interessam pelo tema. Pertence a Alois Riegl e marca uma diferença fundamental entre *monumento* e *monumento histórico*. Para ele, o *monumento* é construído com o objetivo de rememorar algo, pela relação que possui com o

passado, que é constantemente lembrado ao entrarmos em contato com o monumento. É o caso de esculturas comemorativas, obeliscos, alegorias etc, enfim, construções que servem como mediação entre algum acontecimento passado e o tempo presente. São geralmente localizadas em locais públicos, e suas funções são rememorar eventos ou pessoas consideradas importantes em determinado contexto histórico.

Já o *monumento histórico* constitui objeto de saber da História. Trata-se de uma invenção bem datada no Ocidente europeu do século XIX. Sua origem não remonta necessariamente a um ato de lembrança, como no caso dos monumentos, mas são considerados *a posteriori* como testemunhas de um passado revisitado pela História.<sup>17</sup> Servem como legitimadores do discurso produzido por historiadores, pois, de acordo com Choay; “são portadores de uma segunda mediação, que confere autenticidade e confirma a dos livros. São testemunhos da realidade de um passado que se consumou”.<sup>18</sup> Torna-se necessário preservar os monumentos históricos, já que, no presente, não servem apenas como lembrança do passado, mas conferem veracidade à narrativa histórica.<sup>19</sup> São *marcas de enunciação*, pois vinculam o discurso narrativo a uma realidade, sendo a materialidade de um tempo que não existe mais. Pode-se citar as construções e objetos que foram classificados como *históricos* por estarem vinculados a personagens ou fatos considerados importantes em determinada narrativa histórica. É o caso da pena usada pela princesa Isabel no ato de assinatura da Lei Áurea, objetos pertencentes a Napoleão Bonaparte, a carta de Pero Vaz de Caminha etc.

Françoise Choay define duas atitudes distintas acerca dos monumentos: uma de caráter artístico e outra de caráter histórico. A primeira relaciona-se à admiração do belo e da técnica. É percebida inicialmente pelos artífices do século XV, que vão olhar as esculturas da antiguidade a partir de sua *praxe*, admirando assim a capacidade técnica dos escultores e arquitetos romanos. A segunda é justamente a que mais nos interessa nesse momento. Efetuada por humanistas do século XV, vincula-se exclusivamente ao mundo da escrita, principalmente aos textos clássicos e suas preocupações são essencialmente filológicas, literárias, morais, políticas e históricas.<sup>20</sup> Essa abordagem não está pautada no monumento em si, mas na narrativa dos autores clássicos. Seus textos são considerados os mais importantes testemunhos do período clássico, sendo as ruínas da antiguidade provas materiais de sua autenticidade.<sup>21</sup> Para

Choay: “os túmulos dos romanos e os vestígios de sua antiga magnificência que vemos à nossa volta nos ensinam a dar crédito aos testemunhos dos historiadores latinos que, com toda a certeza, de outro modo nos pareceriam menos críveis”.<sup>22</sup> No entanto, isso cria uma inter-relação entre esses monumentos e os textos. Se por um lado os túmulos romanos dão crédito aos historiadores latinos, os objetos, por outro, dão credibilidade a um passado que conhecemos apenas pela narrativa escrita. Conforme observa Guimarães; “sob o signo de “fontes históricas”, as imagens e os objetos materiais do passado irão integrar, juntamente com os documentos escritos, o arsenal indispensável para a escrita da História, tratando igualmente – como fontes – sinais diversos sobre o passado”.<sup>23</sup>

As duas abordagens indicadas por Choay, a artística e a histórica, irão se complementar a partir do século XVI, onde ocorre um diálogo entre artistas e humanistas. Os primeiros formam o olhar dos segundos, ao ensinar-lhes a apreciação dos monumentos históricos sob um viés técnico e estético. Já os humanistas ensinam aos artistas a perspectiva histórica e a riqueza das *humanitas* greco-romanas, cujo conhecimento faz vislumbrar as formas antigas sob uma profundidade e acuidade inéditas para eles.<sup>24</sup>

Essa relação entre o valor estético e o valor histórico é marcante nas políticas de preservação, sendo facilmente vislumbrada nas duas principais noções daquilo que viria a ser, posteriormente, os pilares que estruturaram as ações patrimoniais; o conceito de *patrimônio histórico* e *patrimônio artístico*.<sup>25</sup>

Ainda de acordo com Choay, para que fosse possível essa diferenciação entre *monumento* e *monumento histórico*, foi necessário surgir uma relação de distanciamento com o passado. Pois, para falarmos em monumento histórico, é necessário que haja um distanciamento temporal apoiado num projeto de preservação.<sup>26</sup> Esse distanciamento, característico na modernidade, é claramente percebido nas falas dos principais teóricos da restauração. Conforme é possível perceber em Camilo Boito:

(...) Todos [do passado] tiveram um ideal próprio ao seu tempo, de fato distinto daquele de outras épocas, um ideal único, absoluto, claro, irremovível. Em contra partida, para nós parece coisa mais natural do mundo que, por exemplo, o ingresso principal de uma exposição seja do estilo quinhentista, enquanto o ingresso pelo Corso Raffaello é de estilo

mourisco (...). Antes das últimas três ou quatro gerações, ninguém teria pensado seriamente, nem mesmo para uma exposição provisória, uma babilônia semelhante. Nós do presente somos políglotas; mas nossa língua, aquela verdadeiramente nossa na arte, onde está? E a era atual, no que respeita à arte, pode ser talvez ser chamada uma época?<sup>27</sup>

A preocupação de Boito representa uma atitude de distanciamento do passado. O autor chama a atenção que ele e seus contemporâneos são políglotas, entendem as diversas linguagens temporais nos campos da arte e da cultura. Isso mostra um distanciamento, uma relação entre nós (presente) e eles (passado). Camilo Boito é uma das principais referências na teoria da conservação e restauro, principalmente por sua postura intermediária na polêmica entre Ruskin e Viollet-le-Duc, procurando garantir ao mesmo tempo autenticidade histórica do objeto e padrões bem definidos de intervenção. Todavia, a preocupação com a autenticidade não é exclusiva de Boito. Esta categoria é fruto de intenso debate e significados, não sendo um conceito atemporal e natural. No entanto, a autenticidade é um critério fundamental nas atribuições de valor histórico aos objetos da cultura material, sendo, inclusive, parâmetro de conduta das ações patrimoniais, notadamente aquelas que envolvem processos de restauração.

### **Modernidade, autenticidade e tradição**

O problema da autenticidade envolve questões políticas, jurídicas, éticas, morais e individuais. É assunto recorrente em diversos campos do conhecimento, como, por exemplo, a Antropologia, a Filosofia, as Artes, a Literatura e o Direito. Portanto, não se pretende dar conta, aqui, dessas questões, mas, apenas, focalizar a relação entre autenticidade e tradição na seleção e classificação dos monumentos históricos.

Autores como Lionel Trilling (1972), Richard Handler (1986), Walter Benjamin (1936), Theodor Adorno (1975) e James Clifford (1993) indicam, direta ou indiretamente, que o problema da autenticidade ganha importância com o desenvolvimento da modernidade. A sociedade moderna é marcada pelo fenômeno social das massas e pelo incremento de novas tecnologias de produção, transporte e comunicação. Essas inovações ocupam um lugar de destaque na tensão entre o moderno e o tradicional. Um exemplo significativo pode ser observado no trabalho dos primeiros teóricos da Escola de Frankfurt.

Em *A dialética do esclarecimento* de Adorno e Horkheimer,<sup>28</sup> percebe-se uma visão negativa dos avanços da modernidade no campo da cultura e sua inserção na lógica capitalista de produção de mais-valia. Esse processo, segundo tais autores, resultaria na homogeneização da cultura, seja ela considerada popular ou de elite. Assim, a idéia de cultura de massa surge em oposição à idéia de cultura de elite e a de cultura popular. Enquanto essas duas últimas representam a tradição, a cultura de massa vincula-se ao efêmero, à lógica do consumo. As duas primeiras são, portanto, autênticas, enquanto a última é massificada, homogeneizada, sendo, portanto, inautêntica.

Para uma primeira abordagem do tema, parto da análise sobre autenticidade e tradição tal como ela é tratada por Walter Benjamin em seu famoso texto de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.<sup>29</sup> Sua preocupação relaciona-se a uma nova sensibilidade artística surgida com o advento do cinema e das técnicas de reprodução da arte. Para Benjamin, a autenticidade da obra de arte está em sua existência única e em seu vínculo com uma tradição que a identifica e a qualifica.

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. (...) A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico.<sup>30</sup>

Para Benjamin, a unicidade da obra de arte é idêntica a sua inserção no contexto da tradição, principalmente na tradição religiosa. Para ele: “o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do belo”.<sup>31</sup> É interessante confrontar essa observação de Benjamin às justificativas de Gustavo Barroso para a criação de um museu de história militar no Brasil. Tais justificativas foram publicadas no *Jornal do Comércio* em 1912 e têm como ponto central da argumentação a necessidade de preservar as tradições por meio do culto.

Verifica-se, com tristeza e a cada passo, que no Brasil quase não há o culto das tradições (...). As maiores relíquias da nossa tradição andam esparsas e ao abandono. Ouro preto, um ninho de tradições e glórias,

derroca-se e esboroa-se dia a dia. (...) O culto da saudade é coisa que não existe... ainda para nós.<sup>32</sup>

Esse tipo de relação com o passado, o culto da saudade, nos permite aproximar a análise de Benjamin, que a princípio é destinada aos objetos de arte, à questão da autenticidade dos monumentos históricos. O Museu Histórico Nacional (MHN), por exemplo, é repleto dessas relíquias do passado, como a trave da forca onde Tiradentes foi executado, o guarda-corpo do Paço Imperial que “testemunhou” o Dia do fico etc. Tais objetos, considerados únicos devido a sua singularidade de testemunhos históricos, possuem uma aura, utilizando a terminologia de Benjamin. Ou seja, são importantes devido a sua existência única e a sua inserção numa tradição. Para Mirian Sepúlveda dos Santos, o culto da saudade representou a tentativa de consolidar uma tradição nacional por meio dos objetos, que, ao serem valorizados por sua autenticidade, funcionavam como símbolos da nação brasileira. Desta forma, “a maior parte dos museus é (...) vinculada à busca do autêntico, à hierarquização do tempo e ao estabelecimento de uma alteridade em relação ao passado”.<sup>33</sup>

A noção de original vincula-se ao valor do monumento histórico. O deleite, a fruição da arte é algo que não pode ser midiaticizado, pois exige a presença do original. Essa noção é presente na reflexão sobre os monumentos históricos, e continua sendo preponderante nos dias de hoje, a despeito dos avanços tecnológicos das técnicas de reprodução.<sup>34</sup>

Segundo James Clifford, a partir do século XX os objetos de coleção têm sido classificados em duas grandes categorias: como artefatos culturais (categoria científica na qual podemos incluir os monumentos históricos) e artefatos artísticos (categoria estética), sendo que a autenticidade cultural ou artística tem a ver com um presente inventivo “quanto com um passado e a objetivação, preservação ou revitalização deste”.<sup>35</sup> Clifford focaliza sua análise na transitoriedade que os objetos possuem dentro do que ele classifica como quatro zonas semânticas: 1. zona das obras-primas autênticas; 2. zona dos artefatos autênticos; 3. zona das obras de arte inautênticas; 4. zona dos artefatos inautênticos. Na zona 1 encontram-se os objetos que pertencem às coleções dos museus de arte e do mercado de arte. Na zona 2 os objetos de museus de história, folclore etc. A zona 3 é do campo das falsificações, invenções e podem ser encontradas em museus de tecnologia

(instrumentos tecnológicos, mídias etc) e, por fim, na zona 4 encontram-se a arte turística, os bens de consumo, as coleções de curiosidades.<sup>36</sup> Clifford ao longo de sua análise mostra como objetos pertencentes a estas zonas possuem uma transitoriedade. Por exemplo, uma garrafa de coca-cola, um bem de consumo da zona 4, pode em determinado momento ser inserida na zona 2, representando um artefato autêntico da sociedade de consumo. Ou uma determinada obra de arte que passa a ser valorizada não pelo seu gênio criador e sim por sua exemplaridade de estilo de determinado período histórico. Esse câmbio mostra as mudanças de valor e sentido que os objetos (e conseqüentemente seu valor de autenticidade/inautenticidade) possuem quando inseridos em coleções. Mostra também que a autenticidade não é uma categoria natural e atemporal.

Todavia, o que me interessa na análise de Clifford é a relação que ele mantém entre singularidade, tradição e autenticidade. Os objetos pertencentes à zona 1 estão vinculados ao seu valor único, excepcional, enquanto os pertencentes à zona 2 têm seu valor devido a sua ligação com o tradicional. Assim, apesar da transitoriedade de valor e significado dos objetos, sua inserção no critério de autenticidade continua a ser seu valor de excepcionalidade vinculado ao valor da tradição.

Nesse processo, os monumentos históricos ocupam um lugar privilegiado, pois são considerados portadores de uma autenticidade que os vinculam a determinado acontecimento ou processo histórico. Possuem uma aura que os legitimam como mediadores entre o passado e o presente. São "testemunhas" históricas de acontecimentos consumados e, nesse sentido, devem ser preservados.

Esse raciocínio instaurou-se nas principais recomendações sobre conservação e restauração dos monumentos históricos, sendo percebida na fala dos principais teóricos que refletiram sobre o assunto, principalmente na polêmica entre John Ruskin e Eugène Viollet-le-Duc.

### **A autenticidade em John Ruskin e Viollet-le-Duc**

Restauração, s. f. A palavra e o assunto são modernos. Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento.<sup>37</sup>

A modernidade da palavra e do assunto, que Viollet-le-Duc alude na citação acima, se deve aos novos dilemas enfrentados por uma Europa que passava pela experiência da Revolução Industrial. A consciência do surgimento de uma nova era e de suas conseqüências – a sensação de aceleração do tempo e as profundas transformações do espaço físico urbano – consagraram o monumento histórico e conseqüentemente as práticas e meios necessários para protegê-los, conservá-los e restaurá-los.<sup>38</sup> Os monumentos históricos passaram a ser considerados insubstituíveis, sendo suas perdas e danos irreparáveis. No entanto, as interpretações, os valores atribuídos e os tratamentos destinados a eles não ocorreram de forma homogênea. Isso se deve às disputas e divergências características dos projetos de construção de memória e escrita da História.

Estas divergências estavam presentes na formação da conservação e restauração como campo disciplinar, sendo bastante exemplar a polêmica entre Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc e John Ruskin. Esse debate é representativo da importância dada à autenticidade do monumento histórico e mostra também o quão plural podem ser essa autenticidade.

O surgimento da conservação e restauração como disciplina vincula-se à necessidade de elaboração de normas éticas e científicas para realização de intervenções físicas em monumentos históricos. Para tanto, era necessário um saber específico, bem fundamentado na História da Arte e da Arquitetura e em permanente diálogo com as concepções científicas de História que se consolidaram no século XIX. Era preciso conhecer os procedimentos técnicos de construção e, também, saber como ação do tempo degrada a matéria.<sup>39</sup> Enfim, implicava “uma doutrina, que pode articular de forma muito diferente esses saberes e esses *savoir-faire*, modificando os objetivos e a natureza da intervenção arquitetônica”.<sup>40</sup>

Pode-se considerar que há em Viollet-le-Duc e em John Ruskin, respectivamente, uma doutrina intervencionista e outra antiintervencionista. No entanto, ambos trabalham tendo por base critérios de autenticidade, embora autenticidade para um não seja necessariamente a mesma coisa para outro. É bastante comum a crítica ao arquiteto francês por sua postura intervencionista, considerada extremamente arbitrária e fantasiosa. Enquanto ao arquiteto inglês é comum a crítica ao fetichismo que suas teorias podem levar. Essa polêmica já é bastante estudada e há inúmeros trabalhos que

comparam os dois teóricos. Portanto, o que se propõe aqui é levantar algumas questões sobre como ambos os autores entendem a questão da autenticidade do monumento histórico.

Para Ruskin, os monumentos históricos não deviam sofrer alterações em suas marcas do tempo, pois são elas que garantem a sua autenticidade. A restauração, o ato de retirar ou acrescentar elementos nos monumentos históricos, é um erro, pois tenta contra a sua qualidade de *testemunho* do processo histórico. As pátinas, os acréscimos, as perdas, as suas marcas do tempo deveriam ser preservadas.

Ruskin atribuiu ao monumento histórico um valor de memória, pois ele é o meio que dispomos para manter vivo um laço que nos une ao passado e ao qual devemos nossa identidade. Isso traz uma universalidade ao monumento histórico, visto que o monumento tradicional apesar de ser universalmente difundido fazia reviver passados particulares de comunidades específicas.<sup>41</sup> Em contrapartida, para Ruskin, independente do grupo social que o construiu, seu valor dirige-se a todos os homens, faz parte da História. Pode-se aproximar essa visão ruskiniana de monumento histórico à ampliação semântica do conceito de História trabalhado por Koselleck. Na historiografia clássica, o termo História (*Historie*) era usado no plural para assinalar narrativas particulares, ou seja, relacionava-se a acontecimentos específicos, como, por exemplo, a História da Guerra do Peloponeso. Koselleck sustenta que a partir do século XVIII é cada vez mais freqüente o uso da palavra História (*Geschichte*) no singular, para assinar o conjunto de acontecimentos que constituem um relato único da presença da humanidade no mundo. Essa singularidade expressa a inclusão de toda a humanidade num único processo temporal, no qual o passado, o presente e o futuro são dotados de um sentido.<sup>42</sup>

Ruskin defende uma doutrina de reverência ao passado e à continuidade temporal, sendo, por isso, terminantemente contra o restauro que considera *the most total destruction which a building can suffer*.<sup>43</sup> Para ele, o edifício restaurado era uma fraude, um atentado contra o passado, pois significava a ruptura dos estilos e a falta de uma tradição viva.<sup>44</sup> Significava uma atitude arbitrária com a História, justamente num momento em que a História buscava tecer uma narrativa objetiva. Embora Ruskin estivesse se referindo

às obras arquitetônicas, seu raciocínio pode ser aplicado à totalidade dos monumentos históricos.

A autenticidade histórica é localizada por Ruskin na qualidade que os monumentos têm como testemunhas de determinado processo histórico que vivenciaram, como os diversos usos que tiveram ao longo dos anos, as mudanças estéticas e funcionais de sua arquitetura etc. Carregam em sua materialidade as marcas do tempo, representadas por suas pátinas naturais, por seus danos sofridos ao longo dos anos. A decadência dos materiais é sinal de vida, pois representa a perenidade das coisas, a ação do tempo sobre a matéria. Para Ruskin, os monumentos históricos deveriam no máximo ser consolidados (de preferência de maneira imperceptível), e nunca restaurados. Deveriam ser encarados como *documentos históricos* e modificá-los implicava em sua falsificação.

As idéias de Viollet-le-Duc são muito bem representadas pela citação que abre este tópico. “Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento”. É interessante observar como a posição de Viollet-le-Duc é clara. Sua idéia de autenticidade não se vincula às características materiais originais, e sim à noção de que na arquitetura (seja na clássica ou na medieval) existem princípios verdadeiros de adequação da forma à função, da estrutura à forma, e da ornamentação ao conjunto.<sup>45</sup> Isso possibilitava abstrair uma essência do passado, uma pureza de estilo que poderia ser reproduzida hipoteticamente de maneira até mais representativa do que o original, desde que essa pureza fosse compreendida. Restaurar não é, portanto, somente conservar a matéria, mas conservar um espírito de época no qual a matéria é apenas suporte. Isso justificava restaurações que resultaram em intervenções incisivas, que promoveram restituições e até mesmo correções de projetos considerados defeituosos.<sup>46</sup>

Essas intervenções somente poderiam ser efetuadas depois de um estudo minucioso da arte da época em questão, respeitando suas características estruturais e funcionais. Viollet-le-Duc ressalta que, em se tratando de restaurar as partes primitivas e as partes modificadas de uma construção, o arquiteto restaurador não pode ter uma posição absoluta. Não pode considerar somente o restabelecimento da unidade de estilo alterada ou considerar apenas o todo

com todas as suas alterações posteriores. Cada caso deve ser analisado de forma singular, e ele deve agir em razão de circunstâncias particulares.<sup>47</sup>

As restaurações deveriam sempre substituir as partes faltantes por materiais melhores e por meios mais eficazes e perfeitos. “É necessário que o edifício restaurado tenha no futuro (...) uma fruição mais longa do que a já decorrida”.<sup>48</sup> O restaurador deve conhecer as formas, os estilos, os modos de construção do passado, e ainda conhecer sua estrutura e função social. É necessário agir como um “cirurgião habilidoso e experimentado, que somente intervém em um órgão após ter adquirido o conhecimento completo de sua função e depois de ter previsto as conseqüências imediatas ou futuras de sua operação”.<sup>49</sup> Diante de questões contemporâneas – tal como incluir um sistema de aquecimento moderno em uma igreja medieval, ou substituir um material antigo da estrutura por um mais recente e seguro – o melhor a fazer, segundo o arquiteto francês, era colocar-se no lugar do arquiteto primitivo e supor aquilo que ele faria se fossem a ele colocados as demandas que nos são postas hoje em dia. Mas, para isso, é necessário conhecer todos os meios e recursos que dispunham os mestres antigos, para assim poder proceder de forma coerente com a época em questão.

O critério de autenticidade de Viollet-le-Duc se funda num tipo ideal de passado. A materialidade dos monumentos históricos é apenas o suporte de um espírito de época, de um passado que deveria ser preservado em termos de idéias e não de matéria. O monumento histórico não é entendido como um *documento histórico*, mas como um elo entre uma época passada e um presente que apreende esse passado de maneira crítica. A autenticidade do monumento histórico está vinculada às tradições que o concebeu, às formas de fazer e aos estilos de época. Os monumentos históricos deveriam ser preparados para o futuro, para ter uma vida útil maior daquela que tiveram até então.

Em Ruskin a autenticidade funda-se na matéria, nas marcas do tempo, na perenidade das coisas frente ao tempo. Sua tradição como testemunho histórico está vinculada a sua historicidade, aos acontecimentos por quais passou e que deixaram marcas em sua estrutura.

## Considerações finais

O presente texto tentou levantar algumas questões cujo objetivo é embasar uma pesquisa mais ampla sobre a utilização dos critérios de autenticidade na gestão, classificação, conservação e restauração de monumentos históricos. Partiu-se da concepção de que a seleção e classificação dos monumentos históricos são uma forma de escrita da História baseada em critérios de autenticidade, onde estes monumentos são entendidos como *marcas de enunciação* de uma verdade histórica.

Um próximo passo para essa pesquisa é a análise de restaurações efetuadas em monumentos históricos por diferentes atores sociais que atuaram na área da preservação no Brasil. Principalmente nas ações de restauração efetuadas em Ouro Preto (MG) no período de 1934 a 1937 pela Inspetoria de Monumentos Nacionais, dirigida por Gustavo Barroso, e as ações efetuadas pelos intelectuais do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), na mesma cidade, no período que inicia em 1938 e vai até o final da década de 1940. As discussões que geraram as cartas patrimoniais de Atenas (1931), Veneza (1964) e do Restauro (Itália, 1972)<sup>50</sup> também são importantes fontes de pesquisa, pois nelas as questões da autenticidade são determinantes nas ações de conservação e restauração.

Creio que tais pesquisas são caminhos que poderão contribuir para entendermos melhor que a autenticidade não é um conceito atemporal e natural, e sim um discurso de autoridade sobre o passado, fruto de relações de poder típicas dos processos de construção simbólica da nação e de construção de memória.

## Notas

1. VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. p. 32-33.
2. MORRIS, Willian. The restoration of ancient buildings. *The Builder*, 28 de dezembro de 1878. Apud. CHOAY, Françoise. *Alegoria do patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2006. p. 155.
3. BANN, Stephan. *As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado*. São Paulo: Unesp, 2004.
4. Idem.
5. GUIMARAES, Manoel Salgado. Vendo o passado: representação e a escrita da história. *Anais do Museu Paulista*, v. 15, n. 2, São Paulo, 2007. p.11-30.
6. Idem. p 77.
7. Idem. p.11-30.

8. Ibidem.
9. ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 79.
10. Idem. p. 83.
11. KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado*. Rio de Janeiro: PUC, 2006. p. 51.
12. CHOAY, Françoise. A alegoria... *op. cit.* p. 63.
13. HARTOG, François. O espelho de Heródoto... *op. cit.*
14. Idem.
15. Cabe ressaltar, que atualmente esse tipo de objetividade histórica é algo fora das preocupações do historiador, no entanto seu discurso é tecido a partir de uma metodologia baseada em fontes documentais, cuja narrativa é interpretativa e aberta à crítica, Bann ressalta o seguinte: [o texto do historiador deve] apresentar seus títulos de noblesse especificando plenamente as fontes sobre os quais se apóia; de que o leitor não deve meramente procurar o texto por prazer e aproveitamento, mas, sim, deveria receber os instrumentos para reconstruir e criticar os processos de inferência e discussão que o historiador utilizou. (...) O texto histórico apresenta-se como uma síntese: isso quer dizer que ele é composto por fontes originais especificadas nas notas e referências, e nesta medida sua particularidade está aberta ao exame minucioso e ao desafio. BANN, Stephan. *As invenções da história...* *op. cit.* p. 57 e 58.
16. RIEGL, Aloïs. *Le culte moderne des monuments*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.
17. MAGALHÃES, Aline Montenegro. *Colecionando relíquias*. Um estudo sobre a Inspetoria de Monumentos Nacionais 1934 a 1937. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2004.
18. CHOAY, Françoise. A alegoria... *op. cit.* p. 45.
19. MAGALHÃES, Aline Montenegro. *Colecionando relíquias...* *op. cit.* p. 60.
20. CHOAY, Françoise. A alegoria... *op. cit.* p. 46.
21. Ibidem.
22. Ibidem.
23. GUIMARAES, Manoel Salgado. Expondo a história. Imagens construindo o passado. *Anais do Museu Histórico Nacional*. v. 34, Rio de Janeiro, 2002, p. 71-85.
24. CHOAY, Françoise. A alegoria... *op. cit.* p. 49.
25. Sobre a trajetória da política patrimonial no Brasil cf. FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/ Minc-Iphan, 1997. MAGALHÃES, Aline Montenegro. *Colecionando relíquias...* *op. cit.* GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Iphan, 1996.
26. CHOAY, Françoise. A alegoria... *op. cit.* p. 35.
27. BOITO, Camilo. *Os restauradores*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 36.

28. ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
29. BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 164-196.
30. Idem. p.167 – 168. (grifo do autor)
31. Idem. p. 171.
32. DUMMAS, Adolpho. A idéia de criação do Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 3, Rio de Janeiro, 1942. p. 383-394.
33. SANTOS, Mirian Sepúlveda dos. *A escrita do passado em museus históricos*. Rio de Janeiro: Demu/ Minc: 2006. p. 47.
34. CHOAY, Françoise. A alegoria... *op. cit.* p.88 e 89.
35. CLIFFORD, James. Colecionando culturas. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 23, Rio de Janeiro, 1994. p 69-89.
36. Idem. p. 75.
37. VIOLLETE-LE-DUC, Eugène Emmanuel. Restauração... *op. cit.* p. 32-33.
38. CHOAY, Françoise. A alegoria... *op. cit.* p. 136.
39. Idem. p. 149.
40. Idem. p. 153.
41. Idem. p. 141.
42. KOSELLECK, Reinhart. Futuro passado... *op. cit.*
43. RUSKIN, John. *The seven lamps of architecture*. London: Elder & Co, 1849. Apud. RAMOS, Iolanda Freitas. *O poder do pó. O pensamento social e político de John Ruskin (1819-1900)*. Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. p. 106.
44. RAMOS, Iolanda Freitas. O poder do pó... *op. cit.* p. 106.
45. KÜHL, Beatriz Mugayar. Viollet-le-Duc e o verbete restauração. In: VIOLLETE-LE-DUC, Eugène Emmanuel. Restauração... *op. cit.* p. 9-25.
46. Idem.
47. VIOLLETE-LE-DUC, Eugène Emmanuel. Restauração... *op. cit.* p. 49.
48. Idem. p. 54
49. Idem. p. 68.
50. Essas cartas podem ser encontradas em: CURY, Isabel (org.). *Cartas patrimoniais*. Rio de Janeiro: Iphan, 2004.

# 5º DOSSIÊ

---

## ACERVOS

### **Apresentação**

**As classificações e as abordagens dos acervos no Museu Histórico Nacional da República Argentina**

**Os marangatu e as divindades missionais: um problema de classificação do acervo do Museu das Missões**

**A vida social da diligência Mazeppa**

**Moedas da Campania na coleção do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro (exceto Neapolis)**

**A Moda no Período de d. João**

**Memória da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro – a proposta do Museu Virtual**




# Apresentação

Aline Montenegro Magalhães\*

---

\* Historiadora, mestre em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutoranda em História Social pela mesma universidade. Coordenadora do Centro de Referência Luso-brasileira (Cerlub) do Museu Histórico Nacional.

 ano de 2008 foi marcado por uma série de comemorações, entre as quais o bicentenário da chegada da Corte ao Brasil, o centenário da imigração japonesa e os 50 anos da Bossa Nova. No âmbito dessas rememorações, Viktor e Mário Chagas lembraram-se de que, há 40 anos, os museus foram condenados à morte. Considerados instituições conservadoras, representativas da aristocracia, dos valores burgueses e do Estado autoritário, não correspondiam aos anseios da politizada e contestadora geração de maio 1968.<sup>1</sup>

Passados 40 anos, vimos que os museus não desapareceram. Ao contrário, foram diversificados, proliferados, pensados, repensados e inovados.<sup>2</sup> As críticas da geração de 1968 contribuíram para uma revitalização dessas instituições de construção de memória e produção do conhecimento. Contribuíram também para o desenvolvimento de trabalhos acadêmicos que têm os museus e seus diferenciados acervos, materiais e imateriais, como objetos de questionamentos e reflexões. Os artigos publicados no presente dossiê são exemplares nesse sentido. Andrea Roca, por exemplo, abre o nosso dossiê com um instigante estudo sobre o Museu Histórico Nacional da República Argentina. Criado em 1889, com o objetivo de evocar as tradições da Revolução de Maio e das Guerras de Independência, o MHN argentino passa por um processo de crítica e reformulação desde 2005. Parte desse processo é a análise do discurso museal, fundado em bases conservadoras, que não corresponde aos anseios da sociedade argentina contemporânea. Assim, os objetos são analisados e ressignificados para a composição de outra narrativa histórica, mais afinada com os atuais conceitos e práticas historiográficas e museológicas.

A reclassificação de acervos para uma releitura e reescrita do discurso museológico também se apresenta como um problema historiográfico enfren-

tado no Museu das Missões (São Miguel – Rio Grande do Sul). Jean Baptista divide conosco seus estudos sobre os diferentes sentidos e significados atribuídos ao acervo de imaginária sacra do referido museu. Apresenta a importância de análises comparativas para identificação dos objetos e, com base em novas interpretações desses, traz à baila a influência cultural das populações indígenas na formação de um catolicismo singular no território das missões, colocando em xeque as visões etnocêntricas do processo de catequização dos nativos no Brasil.

Ambos os artigos nos possibilitam pensar sobre a importância das trocas culturais na Ibero-américa, o que é bastante pertinente neste volume, uma vez que 2008 foi definido como *Ano Ibero-americano dos museus*. As reflexões de Andrea Roca, por exemplo, têm vários pontos de relações com os estudos sobre o Museu Histórico Nacional do Brasil, como o momento comemorativo que marca as suas origens e o caráter do passado valorizado nos circuitos expositivos, onde somente o Estado e as elites eram representados, sendo outros grupos sociais, como os indígenas, totalmente excluídos. Já o artigo de Jean Baptista estabelece uma série de diálogos entre a experiência missionária brasileira e as que tiveram lugar na América Espanhola. Concentra-se no caso específico das missões no Paraguai, cujas imagens sacras guardadas no Museu de Santiago ajudaram a esclarecer vários aspectos da imaginária sacra das Missões, ao serem analisadas em um trabalho comparativo.

No mesmo processo de ressignificação de objetos museológicos, Mário Chagas e Cláudia Storino apresentam a história social da diligência Mazeppa, alvo de disputa entre o Museu Rodoviário de Comendador Levy Gasparian, no Rio de Janeiro, onde se encontra desde 1970, e o Museu Postal que será criado em Brasília, para onde está prevista a transferência da peça. Suas reflexões apontam para duas possibilidades de memórias construídas a partir do mesmo vestígio do passado. Uma relacionada à antiga estrada União e Indústria, trajeto que era realizado pelo meio de transporte em questão, ligando Petrópolis a Juiz de Fora, e onde foi instalado o Museu Rodoviário. Outra ligada aos serviços postais que eram, também, efetuados em diligências como essa. Além disso, os autores avaliam o impacto social que essa transferência poderá causar junto à população de Mont Serrat, distrito de Comendador Levy Gasparian, onde o Museu Rodoviário está localizado, uma

vez que a comunidade possui laços afetivos com o objeto que contribuiu para a construção da identidade local.

Dando prosseguimento ao dossiê, o artigo de Marici Magalhães divulga um intenso e exaustivo trabalho de identificação, pesquisa e classificação numismática, realizado junto a uma parte do acervo do Museu Histórico Nacional. Trata-se de um catálogo comentado das moedas provenientes da Itália Meridional (a chamada Magna Grécia) e da Sicília, relativas à Antiguidade Romana.

Também abordando parte do acervo do Museu Histórico Nacional, Vera Lima apresenta um estudo sobre a moda no período joanino. A autora parte de um vestido de princípios do século XIX pertencente à coleção de Indumentária, para analisar as mudanças ocorridas nos modos de se vestir e se portar após a chegada da Corte Portuguesa ao Brasil, em 1808.

Finalizando o dossiê, Elias da Silva Maia e Diana Maul de Carvalho relatam o processo de criação do Museu Virtual da Faculdade de Medicina. Descrevem os acervos disponibilizados por meio digital, enfatizando a trajetória de documentos e objetos que, ao longo de 200 anos,<sup>3</sup> foram reunidos, abandonados, dispersos, transferidos e, finalmente, recuperados. Ao serem apresentados em formato virtual, vêm contribuir para a construção do conhecimento sobre a história da medicina no Brasil, seus alunos, professores, currículos e movimentos sociais a ela relacionados.

Encerrando esta sumária apresentação, agradecemos aos autores por suas colaborações que, certamente, fortalecem e enriquecem os estudos de cultura material. Aos leitores, deixamos aqui votos de boa leitura e um convite para novas contribuições.

## Notas

1. CHAGAS, Mário e CHAGAS, Viktor. 1968 e a morte dos museus. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22/09/2008, p. 10.
2. ABREU, Regina. Síndrome de museus? In: MUSEU DE FOLCLORE EDISON CARNEIRO/Coordenação de Folclore e Cultura Popular. *O Museu em perspectiva*. Rio de Janeiro: Funarte, 1996. (Encontros e Estudos, 2). p. 51- 68.
3. A criação de cursos médicos, na Bahia e no Rio de Janeiro, faz parte dos primeiros atos do Príncipe Regente, em 1808. Cf. artigo dos autores no presente dossiê.

# As classificações e as abordagens dos acervos no Museu Histórico Nacional da República Argentina<sup>1</sup>

Andrea Roca\*

## **RESUMO**

A partir de uma análise das classificações e tratamentos sobre os objetos do Museu Histórico Nacional da República Argentina, este trabalho visa refletir sobre as possibilidades de desconstrução e de (re)invenção das histórias nacionais, a partir dos mesmos objetos que as construíram.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Museus históricos, objetos, história, classificação, interpretação.

## **ABSTRACT**


*The classification and the approach of collections in the Museo Histórico Nacional da República Argentina*

*Through an analysis of classification systems of the objects belonging to the Museo Histórico Nacional da Argentina, this article reflects on the possibilities of deconstruction and (re)invention of national histories by examining the very objects that helped to construct them.*

## **KEYWORDS**

*Historical museums, objects, history, classification, interpretation.*

## Introdução: Inventando a Argentina

 Museu Histórico Nacional da República Argentina (doravante, MHN) foi fundado em 1889<sup>2</sup> por Adolfo P. Carranza (1857-1914), com o propósito de *'evocar as tradições da Revolução de Maio e as Guerras da Independência, no contexto da modernização da sociedade argentina através da imigração massiva'*.<sup>3</sup> Imitando as instituições da moderna Europa e atendendo à necessidade de unificar valores e identidades perante à 'ameaça' da imigração, começaria a se configurar, no MHN, mais uma maneira de apresentar à jovem nação. A criação do MHN respondia, aliás, à necessidade de contar com um museu histórico consolidado para a futura comemoração do 'Centenário da República', em 1910. Assim, constituir-se-ia em uma peça-chave do quebra-cabeças cultural da época, albergando, em sua arquitetura, nada menos que 'a' história do novo país, oferecendo-lhe – através dos objetos ali reunidos – condições de existência e visibilidade, construindo 'a Argentina' como noção totalizante.

Dadas as condições de aparição do MHN, é conveniente lembrar aquilo definido por Eric Hobsbawm e Terence Ranger como 'invenção da tradição', ao se referir àqueles processos de formalização e ritualização que se caracterizam pela referência a um 'passado imemorial' artificial, inculcando valores e normas de comportamento que, por meio da repetição, instauram uma continuidade automática com esse passado.<sup>4</sup>

Ao mesmo tempo, apontando-se agora para o significado inscrito nas atividades do Estado, Philip Corrigan e Derek Sayer consideram que através de suas formas, rotinas e rituais, o Estado possui não somente a capacidade

---

\* Mestre em Antropologia Social (PPGAS – MN – UFRJ); doutoranda da mesma instituição. Áreas de pesquisa: museus etnográficos e históricos; iconografia sobre os indígenas no Brasil e na Argentina (século XIX). E-mail: andreamroca@gmail.com

de 'construir' identidades sociais, mas também de regulá-las. Por meio da planificação e concreção de um amplo conjunto de atividades e instituições, o Estado (longe de se circunscrever ao âmbito do exclusivamente burocrático, político, econômico etc) teria articulado 'ao detalhe' as formas e imagens eficazes para uma construção das identidades individuais requeridas pelo ideal moderno, ao mesmo tempo que fornecia o necessário para desenvolver, conjuntamente, a amálgama de 'uma' identidade coletiva – outro dos quesitos da modernidade.<sup>5</sup> Segundo estes autores, as imensas conseqüências culturais que resultaram dessas atividades permitem postular 'a formação do Estado' como uma revolução cultural em si mesma. Neste sentido, a criação do MHN oferece alguns aspectos relevantes que podem ser analisados sob essa perspectiva, pelo fato de ter proporcionado algumas descrições necessárias a partir das quais, posteriormente, organizaram-se e sustentaram-se certas formas da ordem social (isto é, formas culturais construídas historicamente, em função das necessidades de legitimação do estado-nacional).

Perante o imperativo de organizar um espaço capaz de conter um passado que contasse 'a história argentina', Carranza se dedicou, ao longo de sua gestão (1889-1914), à procura incessante de objetos que pudessem ser considerados como representativos de tal ou qual protagonista e/ou acontecimento histórico (nos primeiros inventários do MHN, pode-se observar o grande volume e a freqüência ininterrompida das aquisições, por compra ou doação).<sup>6</sup> Membro da elite dominante da época, Carranza soube aproveitar sua rede de relações sociais, gestionando pessoalmente a obtenção das peças. Os efeitos que procurava conseguir através desses acervos foram claramente manifestados: a função que deviam cumprir era 'manter viva', à maneira de exemplo, a presença dos personagens que tinham forjado a pátria e seu destino ('inexorável') de nação independente.<sup>7</sup>

Ao longo da sua correspondência e de outros documentos, os objetos por ele solicitados aparecem, sempre, nomeados como 'jóias' e/ou 'reliquias'. Essa maneira de chamá-los era complementar às idéias de índole religiosa que os atravessavam. Desde o começo, na linguagem do MHN se usaram expressões tais como 'altares da pátria', 'mártires', 'imortalidade', 'trascendência', 'glória' etc; mais tarde, essas idéias se completaram, de alguma maneira, através dos rituais cotidianos do MHN (os atos comemorativos, o fato de ter um 'padroeiro',<sup>8</sup> a arquitetura solene e a hierarquização do espaço ritual;

também, a partir de formas de conduta – tais como o respeito, as proibições, a obrigação de falar baixo etc). Na confluência dessas concepções e práticas, foram se habilitando as condições necessárias para que as coisas exibidas se mantivessem como ‘objetos de atitude ritual’ quase permanente.

A criação de um museu histórico esteve na agenda das preocupações do Estado, constituindo-se, nele, um espaço privilegiado para estabelecer não somente um passado comum, mas também a continuidade necessária com esse passado, justificando e construindo, assim, uma ‘identidade argentina’ naquele presente. Se, como apontam Corrigan e Sayer,<sup>9</sup> a afirmação de uma igualdade formal pode ser algo violentamente opressivo quando manifestada em termos de ‘regra’, o museu se oferecia como uma das (relaxadas) possibilidades ativadas pelo Estado para se imaginar e se reconhecer, em termos de igualdade, dentro de uma totalidade: a nação argentina. Assim, o MHN também proporcionou uma das oportunidades para ‘inventar a tradição’ e fazer uma escrita da história, integrando as pluralidades culturais de fins do século XIX, mas desintegrando-as sob o manto homogeneizador da nação – que, apesar de viver em cada individualidade (e por elas), era apresentada como ontologicamente anterior, transcendendo-as.

Até 2006, as diferentes autoridades do MHN mantiveram aquela vocação inicial, de 1889. Apresentando uma única versão da história argentina, centralizada em Buenos Aires, essa história respondeu aos interesses da classe dirigente (que, por sua vez, tinha doado suas próprias coleções para ilustrá-la). Focalizado quase exclusivamente no século XIX, aquele relato histórico apresentava o nascimento e a formação de um estado nacional, no qual não tinham participação nem os povos indígenas, nem os negros, nem os imigrantes. A história desta sociedade portenha e branca era exibida, aliás, como uma transmissão cronológica de personagens e eventos consagrados. Apesar das mudanças conjunturais, foram conservadas, durante décadas, muitas das características com as quais o MHN tinha sido projetado: ele guardava a ‘glória nacional’; os objetos continuaram sendo tratados como *reliquias*, portadoras de valores intrínsecos, devendo ser custodiadas pelos *guardiões de sala*. Insistia-se explicitamente na neutralidade dos objetos: essas ‘*mudas testemunhas da nossa história*’<sup>10</sup> tinham, como tais, a capacidade de transmitir o passado de maneira ‘transparente’. Aliás, existiu uma continuidade, sem interrupções, entre as expressões de Carranza (de finais do século

XIX) ao se referir ao MHN como 'o seio da nação', e aquelas outras ditas por um funcionário em 2003 que, no começo das visitas guiadas, advertia ao público visitante: "...Silêncio: estamos na pátria".

### As 'mudas testemunhas' nas visitas guiadas: uma confusão organizada

Durante décadas, a exibição do acervo do MHN foi apresentado de uma maneira 'natural', como se existisse uma identificação direta entre os objetos exibidos, por um lado, e os possuidores originais e/ou um determinado acontecimento, por outro: tal 'identificação' teria constituído, por si mesma, o motivo que justificava sua exposição. Ao narrar 'a' história argentina, o MHN oferecia seu acervo à maneira de objetos neutros para ilustrá-la. Essa 'identificação transparente' descansava na capacidade de ter sido 'mudas testemunhas' de sua época: os objetos 'estiveram aí', em momentos do passado que a historiografia tinha sublinhado como relevantes para a história argentina. Por isso, nas visitas guiadas se apontava à igualdade dos objetos em sua condição de 'evidências' e/ou 'testemunhas' e, como elementos neutros que falavam por si mesmos, não poderiam ter relatado outra coisa que aquilo que eles, naturalmente, 'refletiam'; segundo um dos guias, tratava-se de 'objetos objetivos'.<sup>11</sup>

Entretanto (e como será desenvolvido ao longo do trabalho), essas 'mudas testemunhas' só podem começar a 'falar' a partir daqueles que as interpretam, no processo de atribuir-lhes um sentido: o conhecimento é uma produção social; não é algo que se descobre nos objetos, mas algo produzido sobre eles. De tal modo, não guardam por si mesmos saberes que lhes são próprios; diferentemente, eles são apresentados sob determinadas perspectivas, variando as interpretações e os significados conforme aos interesses em jogo (particulares a grupos sociais e a momentos sociohistóricos diversos). Isto se evidenciava, de maneira muito eloqüente, na afirmação de um funcionário do MHN: "...os objetos aqui exibidos são provas do que nós dizemos...".<sup>12</sup>

Mencionarei alguns exemplos acerca de como se realizavam estas 'provas objetivas e coincidentes'. Durante as visitas guiadas, quando se falava de Mariano Moreno<sup>13</sup> se utilizava uma pintura muito conhecida, onde ele aparecia retratado com o cenho franzido como se tivesse uma grande preo-

cupação, na mesa de trabalho, escrevendo com uma pena de bico, à luz de um abajur. Depois de se expor, brevemente, dados de sua vida a partir da imagem, assinalavam-se, embaixo desta, *aquela* mesa de trabalho, *aquela* pena de bico e *aquele* abajur, dizendo ao público “...e estes são os objetos que aparecem na tela...” (a seguir, ouviam-se, quase sempre, expressões de assombro). A autenticidade dos objetos atribuídos a Moreno era confirmada em relação à pintura, isto é: reconheciam-se como propriedade de Moreno porque apareciam, junto dele, nessa imagem. Essa maneira de apresentar o conjunto facilitava uma leitura indistingüida do caráter dos objetos: estes eram lidos em função de uma pintura histórica, isto é, os *objetos-testemunha* ganhavam autenticidade quando exibidos *do lado* da tela onde apareciam pintados; esse ‘efeito-verdade’ era utilizado constantemente pelos guias do MHN. A alegoria da representação pictórica era interpretada como uma sorte de ‘evidência fotográfica’ e, conseqüentemente, lida como um *documento*, possuindo, por si mesma, verdade e objetividade.

Mas é interessante indagar na história dessa tela. Foi encarregada em 1908, pelo próprio Carranza, ao pintor chileno Pedro Subercasaux. Na carta do pedido, Carranza descreve ao artista o modo ‘exato’ em que Moreno devia aparecer: “...poderia representá-lo de corpo inteiro, sentado na mesa de trabalho dele, à noite, com uma atitude como se fosse escrever sobre algum assunto grave, que mostre ele meditando o que deve expressar sua pena de bico. Tenho elementos que lhe servirão para esse quadro...”<sup>14</sup>

A interpretação das *representações pictóricas* como *evidências* teria gerado um deslocamento das propriedades atribuídas a estas últimas (verdade-objetividade-testemunha etc) para as primeiras, alterando, assim, as propriedades do resto dos objetos. Porque, se a representação pictórica adquiria valor de *evidência*, o próprio objeto devia ter, então, ‘algo a mais’ (já que não poderia ter sido considerado no mesmo nível que aquele de sua própria representação); de tal modo, produzia-se uma classe de ordem diferente que reforçava o caráter de *objeto-relíquia*, impartido pelo MHN.

Essa ‘confusão organizada’ incidia, de maneira direta, na fixação dos significados dos objetos. Por exemplo, na sala dedicada à ‘Revolução de Maio de 1810’, as peças eram poucas: um guarda-chuva com o brasão de Fernando VII, o sabre do vice-rei Cisneros, um bilhetinho com o convite para o chamado ‘Cabildo Aberto’ e objetos que pertenceram a Mariano Moreno.

No meio desse conjunto, encontravam-se uma série de pinturas históricas; na maioria, elas foram produzidas em ocasião das festas pelo 'Centenário da República' (1910). A base histórica para elaborar esses quadros foi procurada nas obras de historiadores tais como Bartolomé Mitre e Vicente Fidel López, isto é: aquilo que se projeta nesses quadros é a imagem de um *relato liberal* da história argentina. A famosa tela de Pedro Subercasaux representando as instâncias conflitivas do 'Cabildo Aberto de 22 de Maio de 1810' reflete, ao pé da letra, as descrições quase anedóticas de Vicente Fidel López: nela, Mariano Moreno é representado meditativo e cabisbaixo pelas declarações de Juan José Paso, como se Moreno fosse um 'visionário' capaz de pressentir os perigos que implicava a participação do vice-rei Cisneros (sugerida por Paso) dentro da chamada 'Primeira Junta de Governo'. Essa visão historiográfica – que nos oferece um Mariano Moreno visionário, inteligente e perspicaz – tinge os objetos de Moreno do 'patriotismo' de seu dono. Dessa maneira, não somente estavam se mostrando simples *evidências* que evocavam aquele acontecimento: elas eram vistas a partir de *uma historiografia determinada*, e sem que essa produção de sentido fosse explicitada. Assim, a história era apresentada através de objetos com significados já definidos, sem permitir a possibilidade de interrogá-los e, conseqüentemente, sem gerar leituras alternativas sobre eles. O visitante estava lá para ver e ouvir, mais do que para perguntar e reflexionar.

A indistinção e/ou justaposição entre 'evidências que evocam o acontecimento' e 'visões historiográficas' teria permitido a fixação dos significados que funcionavam como suporte das *vizinhanças* estabelecidas entre os objetos – justificando uma proximidade que, coerente e fechada, tecia assim uma 'confusão organizada'. Acompanhando essas construções, os períodos históricos nos quais o MHN segmentava a história não eram apresentados como instâncias problemáticas, atravessadas por diferentes variáveis; ao contrário, expunham-se como uma sucessão de fatos definidos e fechados.

Como apontara Edward E. Evans-Pritchard para diferenciar a 'história historizante' da 'história sociológica', a história não pode resultar de uma mera sucessão de fatos, mas das relações entre eles.<sup>15</sup> Entretanto, o MHN exibia os fatos históricos de maneira 'historizante'. Trazendo mais um exemplo, nas visitas guiadas se mostrava uma tela que representava uma sessão do Senado da Nação em 1891, na qual o presidente na época, Julio Argen-

tino Roca, aparecia com uma venda na cabeça. Explicava-se então que, 'naquele dia', Roca tinha sido vítima de um atentado, e que tentaram matá-lo atirando-lhe uma pedra na cabeça. Embaixo do quadro, dentro de uma vitrine, encontrava-se a faixa presidencial, manchada de sangue; também, o lenço sanguinolento que fora usado para cobrir a ferida ('que é o mesmo que aparece na tela') e, aliás, a pedra que lhe atiraram para assassiná-lo. Um dos funcionários do MHN explicava a importância desse conjunto desta maneira: "...é uma reconstrução completa do acontecimento (...) Na tela, estão todas as figuras políticas; também temos a faixa presidencial, o lenço, e até a pedra... É uma reconstrução bem-sucedida...".<sup>16</sup> O 'sucesso' da reconstrução se baseava em ter reunido os objetos que serviam para contar esse fato particular, mas nada, no conjunto, explicava *por que* isso aconteceu.

### Invenção ou identificação? A classificação dos objetos do MHN

Os objetos exibidos e/ou conservados no MHN fazem parte do 'patrimônio nacional' e são considerados, em sua totalidade, como 'bens culturais'. Podemos nos perguntar (à maneira de exemplo): como uma pena de bico – que, em um momento determinado, era somente isso, 'uma pena de bico' – transforma-se em um objeto cultural? Como se 'fazem', como tais, os objetos culturais? Inventam-se ou identificam-se?

Quanto à *invenção*, refiro-me àqueles objetos que possuem uma intencionalidade desde o momento de sua criação: um exemplo disso é a produção pictórica solicitada para as festas do 'Centenário da República' (1910), pelo fato de ter sido realizadas sob encomenda, com propósitos claros e definidos. Ao contrário, quanto à *identificação* refiro-me a uma intencionalidade *posterior* atribuída ao objeto. É importante destacar que a maioria do material exibido no MHN *não foi feito com uma intenção original de ser exibido*; de tal modo, tratar-se-ia, então, de uma *identificação* para a qual teria sido necessário, antes, *inventar* um sistema classificatório prévio para justificá-la; seria, em última instância, um outro tipo de *invenção* de objetos culturais.

Desse modo, ao 'identificar' uma simples pena de bico com quem fora seu dono – por exemplo, o general San Martín –, a pena de bico se transforma em objeto cultural pela *mediação* de quem faz a associação entre 'a coisa' e 'a pessoa e/ou o fato'. Essa associação implica relacionar *a coisa em si*

mesma com um determinado sítio discursivo na história, no qual se assinala a tal pessoa e/ou fato; a atribuição e ligação de dois ou mais objetos a um sítio discursivo específico é o que justificaria sua *vizinhança*. Deste modo, objetos que, aparentemente, não têm a ver entre si, acabam 'vinculados' a partir de uma discursividade que os carrega de sentido. Ao mesmo tempo, o próprio museu – devido à sua função representativa, história institucional e arquitetura – proporcionava as estruturas simbólicas dentro das quais essa *vizinhança* se tornava efetiva. É na confluência de ambos os espaços de produção de sentidos onde a classificação constituía uma maneira de *interpretar* os objetos, atribuindo-lhes um significado que justificasse sua proximidade. O discurso particular do MHN se articulou, por si mesmo, como 'princípio' de seleção e classificação das peças: os objetos dispersos foram dirigidos para uma narrativa já existente, relacionando-os a ela e encontrando-lhes um lugar. Uma vez inseridos em um sítio discursivo determinado, aquele processo de *mediação* (através do qual se lhes incorporaram propriedades e significados; isto é, onde 'foi produzido' o objeto cultural) desaparecia: como uma fusão inevitável, *discurso* e *coisa* se apresentavam inseparáveis, idênticos, querendo significar *o mesmo*; não havia distância entre as palavras e as coisas porque a história era 'uma', e o que tinha acontecido entre elas não era então um processo de produção e invenção de sentido, mas uma identificação automática e 'transparente'.

Poder-se-ia dizer aqui que toda classificação precisa ser acompanhada por um discurso, o que é verdade; não obstante, o que estou destacando, neste caso, é a quase completa unilateralidade do processo, *a partir do discurso*. Os objetos podiam, simplesmente, não existir, ou não ter aparecido no âmbito do público; ainda assim, já contavam com um lugar, prévio, esperando por eles.<sup>17</sup>

O espaço discursivo era habilitado para transformar em 'objeto cultural' aqueles que fossem vinculados a ele, deixando fora, ao mesmo tempo, todos aqueles que não possuíam uma formação discursiva. Assim, dentro do MHN não poderia ter existido um espaço para as sociedades indígenas: no relato da história não havia palavras para elas.<sup>18</sup>

## A construção das vizinhanças: inventando um 'nós'

O acervo do MHN está constituído tanto por objetos procurados intencionalmente pelas sucessivas autoridades, quanto por doações de particulares. Em ambos os casos, o ponto de partida, para colocá-las no museu, começou no relato histórico hegemônico. No primeiro caso, tentou-se reunir peças que 'completaram' seqüências narrativas já definidas; no caso dos segundos, as doações ganharam sentido pelo fato de saber, de antemão, que na história escrita já se encontrava (bem delinhado) um espaço que as continha e aguardava.

Mas a construção das *vizinhanças* entre as palavras e as coisas ultrapassava amplamente o território do museu. No percurso das visitas guiadas, o relato se apoiava, fundamentalmente, no caráter narrativo da pintura histórica que fazia parte da mostra.<sup>19</sup> Ao se produzir o *reconhecimento* das imagens históricas como 'as mesmas' que ilustravam os livros escolares, não somente se dava uma identificação com 'o mesmo': também, passava a ser entendida como 'o próprio'.

As telas da mostra permanente do MHN eram as mesmas que todos os argentinos tínhamos observado, uma e outra vez, em nossos manuais e escolas: as imagens exibidas no MHN eram idênticas àquelas que foram apresentadas para construir, nos argentinos, a idéia de nação. Ao mesmo tempo, qualquer argentino também sabia que esses mesmos quadros estiveram nos manuais e escolas dos seus pais e avôs... Assim, essa nova leitura não somente estava construída por uma repetição no próprio passado, mas também no passado de outros, que também fizeram uma construção da nação argentina com as mesmas imagens: estas chegavam, então, como um somatório de leituras repetidas. A continuidade traçada entre o manual, a escola e o museu<sup>20</sup> teria facilitado a incorporação da história como 'uma': era 'a mesma', representada pelas 'mesmas' imagens através de um relato linear e coerente: um passado comum que representava a todos os argentinos.

Cabe destacar que essas instâncias de identificação e reconhecimento do 'mesmo' eram produzidas através das alegorias,<sup>21</sup> e não propriamente a partir dos objetos; isto é: a identificação surgia pelo fato de compartilhar uma certa realidade 'significada'. Essa identificação no nível alegórico reforçaria o elemento imaginário assinalado por Benedict Anderson, permitindo vivenciar, de alguma maneira, a imagem de 'comunhão' e 'comunidade'.<sup>22</sup>

Desse modo, dava-se uma vivência de um 'nós' no presente que já existia no passado, mas apresentado paradoxalmente com limites indefinidos: a idéia do 'nós' sempre existiu, 'estava aí', quando uns poucos homens corajosos lhe deram forma e existência concreta. A 'essência argentina' é, *existe*, e parte dela podia ser 'descoberta' nos objetos do MHN. Essa idéia do 'nós' como algo natural, que sempre teria existido, contribuiu a apagar qualquer marca de produção social e, como parte desse sistema de naturalizações, os objetos transparentavam o que eles 'foram': por isso era necessário conservá-los, porque continuavam sendo 'o mesmo'.

Por outra parte, a confiança na força significativa inerente ao próprio objeto se refletia, de maneira particular, na rotulação: geralmente, os objetos do MHN eram acompanhados de 'resenhas' que podiam se referir às qualidades do objeto, à função, ao momento ou figura histórica à qual estavam vinculados etc, explicando assim o porquê de sua exibição. Entretanto, muitas vezes essas resenhas eram somente títulos. A (brevíssima) informação oferecida pelo MHN apelava a certo imaginário compartilhado (ou à crença nesse imaginário); isto é, havia uma base comum, um 'nós' que funcionava como suporte daquilo que estava exibido. Essa base teria permitido, ao MHN, supor que essa 'identificação' – previamente produzida por ele – cumprir-se-ia, também, no espectador. Dessa maneira, a rotulação contava com certo caráter prescritivo: os dados eram poucos porque o resto da informação 'devia' ser conhecida, pressupondo-se que os visitantes conheciam aquilo que as etiquetas não diziam. O MHN não precisava explicar quem foi Manuel Belgrano ou quem foi San Martín: 'nós' – os argentinos – 'devíamos' sabê-lo.

A construção de um 'cidadão argentino' implicou criar, ao mesmo tempo, esse outro sujeito político: o 'nós'. O MHN tinha a possibilidade de colaborar nesse processo de inscrição cultural, produzindo hegemonicamente sistemas de significados através dos quais representar um 'nós' (e, conseqüentemente, um 'outros') criando estruturas de reconhecimento para isso. Segundo Stuart Hall, o trabalho da ideologia consiste na fixação de significados que estabelecem, por seleção e combinação, uma série de equivalências e diferenças que, organizadas em torno de determinadas categorias, criam estruturas de pensamento e especulação acerca do mundo, isto é, sistemas de representação.<sup>23</sup> *Aproximando palavras e objetos* (e estabelecendo equivalências

e diferenças entre eles) a linguagem discursiva e expositiva do MHN, na produção de *significados*, constituir-se-ia como mais uma das manifestações materiais da ideologia.

Gerenciar a coerência dos discursos expositivos e estabelecer essas correntes de significados e estruturas de reconhecimento representou, ao longo do tempo, uma grande possibilidade de intervenção na vida social. Essa administração da memória materializaria uma concepção da história e do conhecimento, forjaria uma 'identidade argentina' estabelecendo coletivos de reconhecimento e coesão, fixaria modelos éticos sobre os quais se legitimariam (ou não) práticas concretas, estabeleceria ideais políticos e definiria noções de liberdade, progresso, soberania, pátria etc. Neste sentido, o MHN constitui um claro exemplo daquilo assinalado por Mário Chagas: é a ação política que faz coincidir memória, identidade e representação nacional.<sup>24</sup>

### **A (re)invenção do MHN: de 'confusões organizadas' a interpretações exibidas**

Como fora destacado anteriormente, Hobsbawm e Ranger<sup>25</sup> apontavam que alguma coisa devia ser capaz de gerar algum tipo de crença nos destinos nacionais, encontrando na (produção da) história a fonte das idéias e símbolos que conseguiam construir essas consciências orientadas para o futuro. Por sua parte, os museus históricos contribuíram nesta tarefa através de visões geralmente totalizantes da história, ilustrando esses relatos com objetos que, ao longo das vitrines, conseguiam exibir o sentimento patriótico e conservar a memória nacional. Essa maneira de apresentar o passado é profundamente questionada pela nova direção do Museu Histórico Nacional, presente desde dezembro de 2005. Entendendo que não se trata de trocar uma história por outra, mas de colocar permanentemente em questão o significado e o sentido da história, e de impedir sua cristalização, as propostas de mudança aspiram fazer do museu um lugar de memória dinâmica, onde a recuperação do passado constitua uma ferramenta ativa para a compreensão do presente.

Longe de se constituir como um resultado natural ou como um produto inevitável do devir histórico, a construção da memória é algo sumamente complexo, cujo funcionamento e eficácia encontram sustento em uma ampla rede de elementos interdependentes. Articulada entre uma diversidade de agentes, instituições, significados, objetos, geografias, interesses e relações

de poder, entre outros, os intercâmbios dinâmicos entre tais elementos possibilitam a formação de certas configurações (às vezes, regulares) de idéias – tais como aquelas em torno da nação, por exemplo, sobre as quais uma instituição como o MHN da República Argentina tinha realizado, desde 1889, investimentos constantes.

Um museu histórico é, sem dúvida, um lugar de memória.<sup>26</sup> Como foi apontado anteriormente, neste museu somente *alguns* objetos foram conservados e colecionados; aliás, os dados e/ou evidências sobre os objetos foram construídos, selecionados e organizados para que digam *algumas* coisas, e não outras. Entretanto, e devido a sua vocação totalizadora, o MHN pretendeu concentrar e guardar 'toda a memória nacional', sem questionar jamais a linearidade de suas construções nem explicitar o caráter sintético da história que contava de sala em sala. A maneira tradicional e triunfalista em que a história argentina era narrada surgia, principalmente, de uma articulação entre eventos e personagens principais.<sup>27</sup> Diferentemente, uma perspectiva 'sobre os objetos' parte do pressuposto de que uma escala reduzida de observação pode permitir a captação de certos fatores que, de outro modo, escapariam à atenção de um olhar mais abrangente, colocando para isso os objetos como um ponto possível de partida para abrir, a partir deles, outros leques temporais.

Se o meio privilegiado de expressão, no âmbito dos museus, são suas exposições, trata-se então de criar, nelas, um espaço de pensamento sobre a história, capaz de gerar interrogantes sobre um passado permanentemente aberto ao debate. Os objetos não podem ser classificados por um discurso prévio e fechado, atribuindo-lhes assim um lugar na história; pelo contrário, é a *pesquisa histórica* que poderá – ou não – descobrir, neles, possibilidades de contá-la. O importante não são os objetos por si mesmos, mas as relações que se mantiveram sobre eles. Sozinhos, eles não acumulam dados; não evocam a mesma coisa para todos em qualquer tempo e lugar, nem são 'mudas testemunhas' capazes de arbitrar e fechar debates. Tampouco são 'objetos objetivos', nem ornamentos de um relato: são objetos de conhecimento que precisam ser indagados como tais. As interpretações dependerão de quem o interroga, por que e para que o faz, e para quem serão dirigidas, sendo necessário então dar a conhecer as eleições e decisões (políticas) que prevalecem na hora em que esse conhecimento é produzido.

Por isso, a memória tecida pelos museus históricos não reside em supostas capacidades intrínsecas ou inerentes de seu acervo: são as relações, mantidas até hoje em torno dos objetos, as que permitem construir seus 'dados ou evidências' e, em segundo lugar, a ênfase, seleção ou ocultamento entre essas relações são as que constroem determinados dados ou evidências, constituindo assim o único que realmente nos resta do passado: uma multiplicidade de interpretações. É necessário fazer, de cada objeto, um estímulo para sair à procura das nossas múltiplas memórias, confrontando assim diferentes versões do passado que, além de serem colocadas sob juízos do tipo 'verdadeiro' ou 'falso', podem ser aproveitadas para iluminar as dinâmicas socioculturais e políticas envolvidas em sua produção.<sup>28</sup>

Aceitar estas possibilidades de transformação dos objetos e as redefinições de seus valores é reconhecer, neles, a existência de processos através dos quais distinguir a produção social de tais transformações.<sup>29</sup> A identificação dessas fases é o que poderia se chamar, em termos de Arjun Appadurai, 'a vida social' do objeto;<sup>30</sup> essas mudanças apresentam-se como as formas e efeitos 'visíveis' de tecidos de relações sociais, mantidas ao longo de diferentes processos políticos que, ao serem analisados, questionam e modificam os (aparentemente unívocos) significados originais atribuídos aos objetos, na hora dos seus ingressos ao MHN.

Gerar interrogantes sobre os acervos abre a possibilidade de entender por que teríamos 'algo a ver' com eles, pelo fato de reconhecer que alguma coisa nesses objetos ilumina nosso presente, ao mesmo tempo que nos faz melhorar a percepção da nossa condição de sujeitos históricos, pelo fato de dar conta que a história é mudança, que estamos nela e que continuamos fazendo-a. Um museu histórico deixa então de ser um mausoléu de relíquias custodiadas em vitrines para se tornar um espaço de memória crítica, um lugar que admite variações.

Como destaca Myrian Sepúlveda dos Santos, devido a suas particulares condições de aparição e desenvolvimento os museus históricos se encontram obrigados a lidar com uma dupla personalidade: por um lado, a de sua vocação por fazer história e, por outro, a de pertencer a ela.<sup>31</sup> Uma análise sobre a história dos objetos e dos seus tratamentos permite iluminar ambas as dimensões, independentes embora inseparáveis. Através de suas exposições, o MHN procurou forjar uma única versão da história como explicação do

presente dos argentinos, e este empenho em fixar uma única memória não tem outra conseqüência que aceitar, cegamente, uma herança inalterável ou, o que é o mesmo, encobre o desejo de fixar um (também único) presente. Por isso, tanto o museu quanto seus objetos precisam ser interrogados à luz da pesquisa histórica, e ser organizados mutuamente para facilitar uma compreensão dos processos históricos nos quais se inscrevem.

A pesquisa sobre os objetos também exige do museu sua própria análise, ou seja, perguntar-se acerca de como contribuiu para criar essas generalizações eficazes; como construiu essa maneira 'espontânea' de contar a história através de personagens, datas e acontecimentos que, paradoxalmente, são muito fáceis de esquecer mas que, não obstante, conseguem transmitir uma maneira de pensar a história e interpretar a sociedade – em esquemas cronológicos, de forma generalizada e sintética. Por isso, resulta fundamental que estes museus se pensem a si mesmos não somente como centros de pesquisa histórica, mas também como estudiosos de suas maneiras (passadas e presentes) de dá-la a conhecer.

Nos museus históricos, essencializar os objetos é uma das maneiras de suspender a possibilidade de mudança, e de anular o interrogante permanente que deve ser a história. Ao “desandar os caminhos” dessas essencializações, é possível reconhecer que alguma coisa do passado mantém nosso conflitivo presente, dando-lhe um sentido e um porquê à memória traçada com os objetos e colocando, graças a isso, a necessidade social dos museus históricos como instituição.

## Notas

1. Este texto tem suas origens na pesquisa que realizei em ocasião da minha dissertação de graduação: ROCA, Andrea. “La *vecindad* de los objetos: lo propio y lo ajeno en el estudio de los sistemas clasificatorios del Museo Histórico Nacional y el Museo Etnográfico”, 2003. Dissertação de graduação em Ciências Antropológicas; Faculdade de Filosofia e Letras, Universidade de Buenos Aires (FFyL-UBA). Por causa dessa pesquisa, durante 2007 fui convidada pelas novas autoridades do MHN a participar das discussões em torno da reformulação do museu; parte dessas reflexões são comentadas neste trabalho.
2. Vejam-se os “Documentos sobre la Creación y Nacionalización del Museo Histórico” (Art. 1º; 21 de Maio de 1889). In: *El Museo Histórico - Tomo I - Entrega I*. Buenos Aires: Guillermo Kraft Editor, 1892. Criado em 1889 como 'Museu Histórico da Capital', foi nacionalizado pelo presidente Carlos Pellegrini em 1891.

3. Citado no folheto institucional de distribuição gratuita do MHN (editado em 2001).
4. HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press & Past and Present Publications, 1984.
5. CORRIGAN, Meter; SAYER, Derek. *The Great Arch. English State Formation as Cultural Revolution*. Oxford, GB: Basil Blackwell, 1985.
6. Veja-se o "Prospecto". In: *El Museo Histórico - Tomo I - Entrega I*. Buenos Aires: Guillermo Kraft Editor, 1892. Nele, encontra-se também a correspondência de Carranza.
7. "O Museu Histórico serve também como estímulo, porque aqueles que o visitem saberão que aí existe um espaço de imortalidade para os que sobressaem por sua inteligência, suas virtudes, seus trabalhos e seu patriotismo" ("Memoria" apresentada por Adolfo P. Carranza ao Ministro do Interior - 15/04/1892 - In: *El Museo Histórico - Tomo I - Entrega I*. Buenos Aires: Guillermo Kraft Editor, 1892).
8. À maneira de um 'santo' da Igreja Católica, o general José de San Martín (1778-1850) foi nomeado 'padroeiro' do MHN, encontrando-se este 'sob sua proteção' desde agosto de 1950.
9. CORRIGAN, Meter; SAYER, Derek. *op. cit.*
10. Ato institucional (16/08/2002). Essa maneira de se referir aos objetos era repetida, inúmeras vezes, nas visitas guiadas.
11. Modo de se referir aos objetos durante as visitas guiadas (período 2002-2003).
12. Ato institucional, 16/08/2002.
13. Mariano Moreno (1778-1811). Advogado, jornalista e político, teve uma participação decisiva na Revolução de Maio de 1810.
14. Carta de Adolfo P. Carranza a Pedro Subercasaux, 17/11/1908 (RUFFO, Miguel. Iconografía de la Revolución de Mayo. In: *Museo Histórico Nacional*. ano 1, n. 1, Junho 1998, p.42; grifo meu). Os 'elementos' apontados por Carranza eram a mesa de trabalho, a pena de bico e o abajur.
15. EVANS-PRITCHARD, Edward E. Antropología e Historia. In: *Ensayos de Antropología Social*. Siglo XXI, Madrid, 1978, p.37-78.
16. Entrevistas - Junho 2003. Grifo meu.
17. Exemplo disto é o 'Retrato de Ulrico Schmidel'. Na etiqueta que o acompanhava, podia-se ler: "*Retrato de Ulrico Schmidel - Soldado alemão que acompanhou a Pedro de Mendoza na fundação da cidade de Buenos Aires. Permaneceu no Rio da Prata durante 17 anos, regressou a Baviera em 1554 - Óleo sobre tela - Autor anônimo*". Apesar de que o MHN apresentava essa informação, um dos guias apontava que "...eu não sei se é verdade, se é ou não é Schmidel... mas, que esse retrato tem 500 anos, sim, ele tem 500 anos, porque fizemos uma análise dos pigmentos...". Este caso particular demonstra a associação realizada entre um personagem da história e um objeto com a antigüidade necessária para fazer essa associação. Dessa maneira, o que queremos destacar aqui é como o discurso – que, neste caso destaca a figura de Schmidel – necessita ser ilustrado, convocando

- para isso um objeto que, só pelo fato de contar com a antigüidade requerida, encontra-se habilitado para isso: retrato e personagem tinham ficado 'identificados' pela mediação do MHN.
18. Quando se apresentava a Sala dos Indígenas, na visita guiada se explicava que '*a sala é pequena, mas, de qualquer maneira... não há muito para mostrar... Os espanhóis se encontraram com índios antropófagos, num estádio inferior de selvageria... (...) ...eram muito pobres, muito primitivos... não eram como as grandes culturas que tinham calendários, astrologia...*'. A prévia negação discursiva se traduzia, assim, em uma negação expositiva.
  19. ROCA, Andrea. *op.cit.* p.12-56.
  20. Essa continuidade das imagens é reforçada até hoje através de muitas outras instituições, tais como organismos de governo, meios de comunicação, hospitais, exposições etc.
  21. A pintura histórica é entendida aqui como alegoria no sentido de 'realidade significada': a realidade se transforma em alegoria quando, pela dificuldade de expressá-la de maneira simples, precisa ser traduzida por um signo complexo e não arbitrário (no sentido de que sempre deve contar com um elemento concreto e/ou exemplar do significado). Uma vez traduzida, perde a complexidade inicial, sendo apresentada como algo simples de captar (DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1971, p.11).
  22. ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Nesta (já clássica) análise a respeito das dificuldades e paradoxos contidos no conceito de 'nação', Anderson propõe entender esse conceito como 'uma comunidade política imaginada' que, presente na mente de cada um dos seus membros, permite viver a imagem de uma comunhão. As 'nações' seriam diferentes, umas das outras, pelo *estilo* no qual fossem imaginadas; dessa maneira, tanto *nacionalidade* quanto *nação* poderiam ser entendidas como artefatos culturais, de uma classe particular.
  23. HALL, Stuart. Signification, Representation, Ideology: Althusser and the Post-Structuralist Debates. In: *Critical Studies in Mass Communication*. 2(2):91-114, 1985.
  24. CHAGAS, Mário. Memória política e política de memória. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário(orgs.). *Memória e patrimônio*. Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p.141.
  25. *op. cit.*
  26. NORA, Pierre. Entre Mémoire et Histoire: La problématique des lieux. In: *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984, p.XVII-XLII.
  27. Este tratamento haveria de ser problematizado por historiadores como Fernand Braudel, Marc Bloch e Lucien Febvre (entre outros) pela escola dos *Annales*, argumentando que os grandes acontecimentos e suas figuras emblemáticas se desenvolvem em um estrato superficial e fugaz, que não nos permitiria aceder à história: esta se inscreveria a um nível mais profundo, dentro de um tempo de 'longa duração' (veja-se BENSA, A. Da micro-história a uma antropologia crítica. In: REVEL, J. (org.). *Jogos de escalas. A experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p.39-76. REVEL, J. Micro-análisis y construcción de lo social. In: *Anuario del IEHS*,

- n. 10, 1995. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, p.125-143.
- VIAZZO, P.P. *Introducción a la Antropología Histórica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003).
28. FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. *Social Memory*. London: Blackwell, 1992; veja-se também FABIAN, Johannes. *Remembering the Present. Painting and Popular History in Zaire*. California: University of California Press, 1996.
29. THOMAS, Nicholas. *Entangled Objects. Exchange, Material Culture and Colonialism in the Pacific*. Cambridge, London, Harvard University Press, 1991.
30. APPADURAI, Arjun. Introduction: commodities and the politics of value. In: *The Social Life of Things*. Cambridge University Press, 1986, p.3-61.
31. SEPÚLVEDA DOS SANTOS, Myrian. Museu Imperial: a construção do Império pela República. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. (orgs.). *Memória e patrimônio. Ensaio contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p.111.



**Os marangatu e as divindades missionais:  
um problema de classificação do acervo  
do Museu das Missões**

**Jean Baptista\***

## **RESUMO**

O presente estudo procura apresentar as principais preocupações originadas pela pesquisa histórica realizada para o projeto de Requalificação da Exposição Permanente do Museu das Missões (São Miguel-Rio Grande do Sul), particularmente no que se refere à atual classificação da imaginária sacra (restritamente centrada na hagiografia ocidental) em contraste com seus possíveis significados aos tempos missionais em virtude da participação indígena. Para tal, recorre-se ao cruzamento e análise de dados estéticos (formas e cores), linguísticos, etnológicos e histórico-documentais, demonstrando o quanto as classificações contemporâneas distanciam-se de seus significados históricos. Trata-se, portanto, de uma proposta de reflexão sobre a classificação das obras em questão tendo em vista sua dimensão histórica e a devida inclusão das populações indígenas num espaço museológico que aspira fugir de perspectivas etnocêntricas.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Patrimônio, história indígena, Museu das Missões.

## **ABSTRACT**

*The Marangatu and the as misions sacred imagery: the problem of classification of the Museu das Missões's Collection*

*This study has the objective of presenting the main concerns originated by the historic research carried out by the project of Re-qualification of the Permanent Exhibition of the Museu das Missões (São Miguel-Rio Grande do Sul). More specifically it deals with the current classification of sacred imagery (exclusively focused on western hagiography) in contrast with its possible meanings to the mission times in virtue of Indian participation. For such a thing we need to analyze the esthetic (forms and colors), linguistic, ethnological and documental-historic data, demonstrating how much the contemporary classifications distance themselves from historic meanings. Here we have a proposal for reflection on the classification of the pieces in question not forgetting their historic dimension and the necessary inclusion of the Indian population in a museum space that wishes to stay far away from ethnocentric perspectives.*

## **KEYWORDS**

*Heritage, indian history, Museu das Missões.*

Classificar uma imagem é o mesmo que lhe atribuir um sentido. No Museu das Missões em São Miguel, Rio Grande do Sul, não se dá de forma diferente: as esculturas sacras ali são apresentadas aos visitantes por meio de etiquetas onde podem ser lidos os nomes das santidades – Virgens, Arcanjos e outras entidades sagradas da cristandade são devidamente intituladas conforme a hagiografia ocidental. Contudo, tal classificação pode ser arbitrária, na medida em que transmite um sentido restritamente cristão a um passado histórico que contou com outras influências, especialmente a indígena, tão capaz de formular outras estéticas quanto outras classificações.

O projeto de requalificação do Museu das Missões contou com uma pesquisa histórica que procurou avaliar a influência indígena na geração dessas obras. Apostou que, embora inspirada por modelos ocidentais, tal influência deve ter se dado de forma intensa.<sup>1</sup> Dessa forma, ao atribuir um sentido restritamente cristão àquelas produções se incorre na possibilidade de desprezar possíveis sentidos atribuídos no processo histórico referido, quando, então, essas obras desfrutaram de outras perspectivas de produção e devoção. O que se quer indicar com isso, a partir das preocupações norteadoras da exposição do museu,<sup>2</sup> é que a imaginária produzida no contexto missional transcendeu aos modelos impostos por missionários jesuítas, ganhando, em mãos dos artífices indígenas, novas *formas, cores, nomes* e, por consequência, outros *significados*.

---

\* Doutor em história, professor substituto de História da América na Fundação Universidade Federal de Rio Grande (Furg), professor de América Latina e América do Norte no curso de Relações Internacionais da ESPM de Porto Alegre, consultor para o projeto de Requalificação do Museu das Missões-Iphan em 2006 e autor da tese *Fome, peste e guerra: dinâmicas dos povoados missionais em tempos de crise (1610–1750)* (PUC-RS-2007).

## Formas e cores

Distintos estudos procuram apontar o quanto as formas dessas produções relacionam-se com percepções indígenas. O Inventário da Imaginária Missioneira<sup>3</sup> é um bom exemplo disso: nele se pode encontrar peças onde se torna clara uma interação de formas ocidentais com aquelas ameríndias, tal qual distintos São Miguel Arcanjo dotados de cocares emplumados. Da mesma forma, figuras femininas de olhos amendoados e cabelos negros lisos são recorrentes, apontando a existência de Virgens indígenas. Contudo, a análise da forma, embora revele uma predileção dos artífices em converter os personagens ocidentais em personagens indígenas, deixa a desejar quando se procura aprofundar maiores reflexões acerca dos possíveis significados atribuídos a cada um desses personagens.

Para melhor entender a forma de tais peças, torna-se necessário, em primeiro lugar, delimitar o cenário de sua produção. Aos tempos missionais, eram os artífices indígenas presentes nas oficinas os responsáveis por tal produção. Membros seletos da organização máxima daqueles espaços, as congregações, estes artistas recebiam dos missionários modelos de santos a serem seguidos em suas obras. Tal fato aponta para um conjunto de aspectos a serem pensados, mas demonstra especialmente que a produção da imaginária sacra não pode ser tomada como o resultado de uma religiosidade geral dos povoados, mas, sim, de uma linguagem discursiva pertencente a um grupo de indígenas alinhados ao projeto missional.

Quanto ao restante da população missional, as formas dessas imagens parecem pouco importar. Bons exemplos disso estão espalhados na documentação, onde as funções de cada representação hagiográfica são profundamente desprezadas pelos nativos. O caso das imagens de São Ignácio é emblemático. Ao passo que os jesuítas procuraram difundir que o fundador da Companhia era o padroeiro das grávidas numa campanha diária pelos povoados, nem sempre as mães ou outros indígenas parecem distinguir a imagem apresentada como sendo propriamente do santo. Certa feita, um padre entrega por engano a imagem de São Alonso, mártir do Caaró, a uma das grávidas solicitante do auxílio do fundador da Companhia. Ela sequer percebe o engano, mas mesmo assim o parto sai sem maiores dificuldades.<sup>4</sup> Como se percebe, a essa nativa como em outros casos da documentação, pouco importa a forma da imagem que lhe é apresentada.

Mais esclarecimentos sobre a classificação dessas peças em tempos missionais podem ser vislumbrados a partir de uma análise das cores empregadas pelos indígenas em suas confecções. Uma vez que a maioria dessa imaginária já perdeu sua coloração original, fica difícil inferir sobre suas possíveis tonalidades aos tempos missionais. Todavia, boas pistas sobre a coloração das peças encontram-se no Museu de Santiago, Paraguai, também um antigo povoado missional. Ali pode ser apreciado um conjunto de pinturas executadas por mãos nativas a partir de orientação jesuítica no interior da experiência missional. O que poderia ser apenas mais uma obra das “talentosas imitações” indígenas – conforme ótica dos padres de então e de historiadores tradicionais<sup>5</sup> – pode guardar detalhes em muito contrários a tal tese. Boa parte dos santos, querubins (Fig. 1), anjos e arcanjos possuem em suas asas e adornos sucessivas plumas avermelhadas, mesmo tom da atmosfera celestial ali representada. Este é o caso de São Miguel: dotado de grandes asas vermelhas e armado com uma espada resplandecente, ele esmaga o corpo de um demônio às portas do inferno (Fig. 2).

Longe de ser mera distração nativa – faltaram-lhe as típicas cores alvas da Glória ocidental –, esse *desvio* estético parece revelar significativos aspectos da experiência missional. Deveria ser apenas mais uma representação das divindades cristãs devidamente alinhadas aos modelos dos quais partiam, mas talvez já esteja profundamente contaminada pela experiência missional; e o que poderia ser evidência da supressão das crenças nativas mediante aquelas de origem cristã (uma aculturação), parece ser o resultado de um interessante confronto estético onde a inclusão, transformação ou produção de divindades foi marca expressiva.<sup>6</sup>



Figura 1: Querubim com colar emplumado



Figura 2: São Miguel Marangatu

## Novos nomes

Tal confronto transcende às cores: parece mesmo ter alcançado proporções conflituosas quando o assunto era o nome de cada santidade. Em outros termos, a devoção às imagens sacras e sua difusão entre os ameríndios se vincula de forma direta a um problema lingüístico. Essa postura apóia-se num fato: o idioma falado nos povoados, especialmente entre jesuítas e congregantes, não se tratou de uma implantação dos vocábulos ocidentais – longe disso. Sobretudo em seu primeiro século de existência, a catequese, as missas, confissões e o diálogo cotidiano são absolutamente praticados em idiomas nativos. Naturalmente, há a presença do latim e do espanhol, mas a difusão do primeiro foi bastante irrisória enquanto o segundo correspondia muito mais a necessidades de comunicação externa do que propriamente interna. Obviamente, os padres deram asas a suas associações lingüísticas e produziram novos verbetes – os neologismos – mas estes também são fundamentados em idiomas nativos e certamente contaram com a participação ativa dos indígenas em suas elaborações. Da mesma forma, nada impediu traduções dos verbetes oriundos da fala dos padres e dos nativos, gerando, não raro, severas confusões ou mal-entendidos em níveis variados. Todavia, foi nesse esforço em prol do contato, vivamente interessado em garantir o sucesso do empreendimento missional e sua viabilidade colonial, onde uma proposta – e não uma imposição unilateral – de um novo modo de vida pode ser debatido e permanentemente construído, gerando, assim, uma pastoral (aqui entendida enquanto uma proposta de vida alinhada ao contexto colonial) específica daquele processo.

Dentre todas as línguas nativas presentes nos povoados (pois, de fato, vários foram os grupos ali inseridos), foi a dos Guaraní a escolhida para gerar esse *falar* missional. A predominância do idioma guaraní naquela experiência se dá por uma situação percebida logo no início da colonização em terras paraguaias. Enquanto frei Ocaña por ali passa, ainda em 1600, nota algo impressionante: “Em toda esta terra (...) há muitas nações de índios em grande multidão e de diferentes costumes”. Mas ressalta em seguida: “a nação principal é a dos guaranis” e “sua língua é como se fosse a geral, porque se fala em mais de duas mil léguas que vai desde o Brasil até Sana Marta”.<sup>7</sup> De fato, o idioma Guaraní predomina no espaço paraguaio de então, apresenta considerável profusão entre os demais grupos – resultantes ou não da *guara-*

nização – e não é estranho a distintos grupos étnicos que ocupam os espaços missionais e menos ainda aos colonizadores. Por isso mesmo, em pouco tempo esse idioma já é considerado a língua usual da colônia hispânica sulina.

Nos povoados em questão, mediante maioria tão evidente, os missionais recorrem a uma estratégia bastante utilizada em outros contextos coloniais, simples e lógica, mas bastante difícil de se perpetuar: gerar uma língua específica para suprir as necessidades missionais, facilitando, assim, os caminhos da comunicação e integração entre os jesuítas e nativos. Em parte, esse intento parece ser alcançado. No povoado de Yapeyú, apesar de contar com diversas etnias (em especial os chamados Pampianos, como Charrua, Guenoa e Yaró), “todos se entendam através da comum, a guarani”, diz o jesuíta Antônio Ruiz de Montoya, especialmente ativo nos povoados nos anos de 1628-1640.<sup>8</sup> “Em todas as reduções”, garante o padre Sepp no final do século XVII, mesmo com “outras nações” indígenas, “há uma só língua, o Guarani”.<sup>9</sup> Resulta, disso, uma curiosa e constante produção de um conjunto lingüístico somente ali utilizável, construído a partir das relações diárias e por isso mesmo por ela permanentemente transformada.

Não se sabe ao certo o quanto tal esforço pode ter custado aos nativos, mas para os missionários, certamente, não foi nada fácil. A começar, quando os religiosos partem às matas em busca de fiéis não o vão já dominando o idioma, mas sim “entrando na língua”, como diz o padre Romero ainda na década de 1630.<sup>10</sup> O padre Sepp, da mesma forma, garante: “diariamente vou aprendendo um pouco mais da língua indígena”.<sup>11</sup> É a *prática* de campo, chame-se assim, portanto, o motor de seus estudos lingüísticos. Quem supera a barreira se torna fundamental ao bom andamento da Companhia no Paraguai. Certa feita, o padre Diego de Boroa é chamado para estimular os índios do Colégio de Assunción, então dando mostras de um profundo desgaste já nos anos de 1630. Ao contrário de seus antecessores, o padre resolve aplicar a doutrina em guarani à platéia mista (índios, espanhóis e mestiços). O sucesso é imenso: “deu a acudir tanta gente e todos se maravilharam crescendo muito o concurso dali por diante”.<sup>12</sup> Predicar em guarani, enfim, só vem a facilitar o acesso dos padres aos nativos e coloniais.

Contudo, entre todos missionários, é Ruiz de Montoya quem parece ter mais empenho no aprendizado lingüístico. Parte desse limenho mestiço uma obra vasta e bastante elogiada pelos superiores e colegas: “O padre Antô-

nio [Montoya] fez um arte e vocabulário da língua guarani e, segundo me escrevem os padres, parece que Nosso Senhor há se comunicado naquelas línguas, conforme a facilidade, brevidade e excelência com que ele a fala” – admira-se um provincial.<sup>13</sup> Impressão semelhante causa outro catecismo Jê do mesmo autor, gerado a partir do auxílio de um intérprete, do qual infelizmente não há notícias de ter sobrevivido uma cópia sequer.<sup>14</sup> Vale acrescentar: não se pode delimitar com quais grupos Montoya manteve contato para elaborar esses estudos, muito embora seguramente trate dos resultados de suas múltiplas experiências com grupos coloniais distintos. Em função disso, falta, ainda, um estudo avaliativo sobre as prováveis influências Jê no seu catecismo guarani.

A julgar pelas necessidades, a criação de uma língua especificamente missional atende não apenas a uma demanda de comunicação entre jesuítas e nativos, mas também a uma tentativa de desintegração da diversidade étnica por parte dos primeiros. Reduzir as possibilidades lingüísticas seria fundamental no esforço de construção de uma religião e identidade específica dos povoados. Nos termos do antropólogo e lingüista Bartomeu Melià, a língua dos povoados em questão fazia parte de uma estratégia de “unificação das formas dialetais” não apenas daquele guarani, mas também daquele praticado pelas demais etnias. Contudo, ainda conforme Melià, essa unificação implica na perda de particularidades, mas não deixa de oferecer variantes originárias tanto pelo contato interétnico quanto pelo passar do tempo. “A língua guarani dos jesuítas não se estruturou em um só dia em um só lugar e, apesar da tendência do missioneiro a uma língua *estandar*, nunca desapareceram as formas dialetais”.<sup>15</sup>

O método lingüístico de tradução empregado pelos jesuítas obedece à lógica da *semelhança*.<sup>16</sup> Os padres buscavam um cruzamento entre as palavras bíblicas e aquelas de aparências análogas nos idiomas nativos, quando não, mediante a falta, geravam novos verbetes – os *neologismos*. Dependentes da colaboração, aceitação ou rejeição dos grupos, assim como da fluência de cada missionário nos idiomas nativos – das lutas simbólicas, enfim –, as movimentações semânticas operadas geram confusões, ressignificações e, se aposta aqui, até mesmo apropriações capazes de fortalecer ou pôr em crise as percepções espirituais de ambos os lados. Colabora-se, assim, com a geração de verbetes dotados de significados específicos ao processo mis-

sional. Tratou-se de uma tarefa complexa, da qual o padre Sepp se orgulha dos resultados: os índios “nem podiam imaginar como sua língua, bárbara, inculta e tão difícil de pronunciar, pudesse ser apta para levar à cena episódios da vida dos santos e muito menos de exprimir harmonias musicais”.<sup>17</sup> O equilíbrio, entretanto, nem sempre é fato. Assim se nota quando se avaliam as denominações empregadas às entidades do universo cristão, sobretudo no caso da Virgem Maria, Cristo e dos próprios missionários.

### Maria, Cristo e Jesuítas: outros significados missionais

Há de se duvidar que a Santa Maria em circulação nos povoados missionais corresponda a sua hagiografia cristã, tal qual demonstram as polêmicas entre os religiosos daqueles tempos.<sup>18</sup> Sua tradução primeira, *Tupã Sy*,<sup>19</sup> conforme o *Tesouro de la lengua Guarani*<sup>20</sup> e o *Catecismo* de Montoya,<sup>21</sup> já remete a uma verdadeira heresia: todas as classes de *Sy* ou *Chy* são as consortes do deus que lhe atribui o primeiro nome. Outra associação de Maria deu-se mediante *Nãnde Sy*, Nossa Mãe, companheira de *Nãnde Ru*, Nosso Pai, o casal progenitor daquela cultura conforme os Guarani contemporâneos estudados por distintos antropólogos.<sup>22</sup> “Chamam-na de ‘Nossa Mãe’”, garante Montoya sobre os indígenas, “não somente os adultos, mas até mesmo os meninos e meninas”.<sup>23</sup> Assim, ao menos, um grupo de índias parece deixar claro quando explicam o motivo das oferendas postas aos pés da imagem da santa: “Agradecidas, padre, a Nossa Mãe, trazemos as primícias de nossas chácaras”. Intrigado, o padre quer saber o motivo de tanta devoção: “Como não servir a uma Senhora que com tanta liberalidade se deu e rogou seu filho Santíssimo?”, teriam explicado as índias.<sup>24</sup> Uma das pinturas do Museu de Santiago acaba por reforçar a relação de *Nãnde Sy* com a Virgem Maria (Fig. 3): ao passo que Maria e Jesus se encontram cercados por anjos de asas vermelhas, ao fundo está representado uma intrigante flor, provavelmente a flor do maracujá (*Melià*, em comunicação pessoal), justamente a flor associada nas narrativas míticas a *Nãnde Sy* e seu filho, *Kuaray*, os raios de sol entre os Guarani contemporâneos.<sup>25</sup>



Figura 3: Maria e menino Jesus (ao fundo, possíveis flores de maracujá)

A associação da Maria bíblica a esposas de deuses, de imediato, parece evidente, uma vez que ela também fora progenitora de um filho divino. Mas tal fato se deu numa única ocasião intermediada por um anjo, sem envolver contatos físicos, conforme a narrativa bíblica. Atribuir o sufixo *Sy* ou *Chi* a Maria ampliava as possibilidades desses encontros e dos filhos oriundos deles, como *Jasy*, a lua, fatos óbvios o suficiente para não causar a mínima preocupação aos nativos, profundamente heréticos aos homens da igreja colonial que parecem ter feito de tudo para manter tais traduções em sigilo.

Na prática diária, os missionários se admiram com a versatilidade nominal da santa entre os ameríndios de Concepción – “onde há diversas parcialidades” –, então chamada de “Mi Madre, Santíssima, Mi Señora, Mi Reyna etc”.<sup>26</sup> Considerando as traduções operadas pelo missionário ao gerar o registro histórico referido, vale especular quantas variantes de conteúdo poderiam ocorrer a cada uma dessas denominações ao serem empregadas nos idiomas nativos. Com isso, percebe-se a inviabilidade de atribuir apenas uma representação à Maria missional, ainda que seja *Nande Sy*, assim como se torna visível a falta de amarras aos sentidos a ela atribuídos. Certamente, tal situação é tolerada pelos jesuítas mediante o fato de pregarem diversas facetas da mesma (Concepção, Guadalupe, Carmo etc). Contudo, como se percebe mediante as variações de suas denominações e funções, as caracterizações da Maria missional são, por si só, capazes de liquidar toda e qualquer orientação restritamente cristã em solo missional.

*Nande Sy*, *Tupã Sy*, ou qualquer outra entidade feminina das narrativas guarani, são, sobretudo, mães de alguém. Conforme relatos dos informantes de antropólogos do século XX, um desses filhos divinos parece ter chamado a atenção dos padres: *Kuaray*, os raios de Sol entre os Guarani, o herói cultural responsável pelos ensinamentos do bom modo de viver aos homens e pelo combate aos jaguares originários. Subiu ao céu após a conclusão de sua missão sem conhecer a morte, pois, enfim, alcançara o estado de *aguije*, a sabedoria plena – um grande xamã, propriamente.<sup>27</sup> Será este o Cristo missional justamente representado pela Companhia de Jesus por meio de um grande sol? Um *curto-circuito* parece ocorrer neste campo. Num *Catecismo guarani* do século XVIII pergunta-se ao catecúmeno: “Quantas naturezas possui Jesus Cristo?”. A resposta, desconcerta: “Duas, padre, uma divina, a outra *Karaí*”.<sup>28</sup> *Karaí*, justamente, é a forma de denominar homens como

*Kuaray*, como bem sabia Montoya em seu *Tesouro*: “Caarai: vocábulo com que honram a seus feiticeiros universalmente, e assim o aplicam aos espanhóis e mui impropriamente ao nome Cristão e coisas benditas”.<sup>29</sup> Cristo, assim, senão é entendido enquanto *Kuaray* ou um herói cultural, o é, ao menos, um feiticeiro.

A possibilidade de transformação semântica de terminologias cristãs por meio da tradução fundamentada na semelhança chegou até mesmo a atingir os missionários. De fato, desde o início da experiência convencionou-se chamá-los de *Pay*. Para alguns, talvez esta denominação nada mais remetesse ao seu significado paternal, absolutamente adequado à relação filial estabelecida com os reduzidos – em tempo: os missionários se referem aos seus tutelados como *Ray*, filho propriamente.<sup>30</sup> Todavia, outras possibilidades não escapam a Montoya: “Pai = padre: é palavra de respeito, e com ela nomeiam seus velhos, feiticeiros e gente grave”, diz em seu *Tesouro*.<sup>31</sup> Conforme as necessidades explicativas, seguia-se a denominação *Pay* alguns acréscimos. *Pay Abaré*, por exemplo, é uma construção confortável, aparentemente preferida pelos primeiros missionários, designando homens elevados que transcenderam a carne ao se tornarem castos, aspecto admirado pelas comunidades da época.<sup>32</sup> *Pai Guaçu*, literalmente o “grande xamã” ou “xamã maior a todos”, é o termo empregado para designar o padre provincial,<sup>33</sup> superior dos curas de cada povoado, justificando, talvez, o motivo de tanta disposição dos nativos em recepcioná-los com festividades em eventuais visitas.<sup>34</sup>

A propósito, a presença missionária entre os Guarani passou a integrar as narrativas nativas. Inúmeros são os relatos fornecidos a antropólogos que asseguram a existência de uma entidade denominada *Kechuíta*, um ser divino lotado num mágico além-mar e diretamente vinculado à história de diversos grupos indígenas contemporâneos.<sup>35</sup> Ao que parece, um bom número de jesuítas realmente alcançou em vida o reconhecimento de importantes aspectos das lideranças espirituais autóctones sem se importar com possibilidades xamânicas ou heréticas de tal situação. Esse parece ser o caso de Montoya: os índios “tomaram tão bem [o seu sermão] que deixando totalmente os dos feiticeiros falsos, seguiram o verdadeiro”. *Ele*, é claro.<sup>36</sup> Tal aspecto atinge diretamente a classificação da imaginária sacra que representa jesuítas no Museu de São Miguel, tal qual São Lourenço Mártir e São Luis Gonzaga,

em outros tempos entendidos enquanto um gênero de entidade que as atuais classificações estão longe de alcançar seu sentido.

Naturalmente, as possíveis *subversões* dos nomes santos cristãos não passaram despercebidas aos olhos dos padres. O melhor, bem sabiam, era não traduzir, mantendo a

grafia e pronúncia original, facilitando, assim, a introdução de um conjunto de divindades naquelas sociedades. Contudo, não era fácil denominar as entidades cristãs de forma estanque. Nesses casos, assim como nas denominações dos anjos e outros nomes santos, vai-lhes sempre o acréscimo *marangatu* – a documentação missionária está repleta desse acréscimo. Possível neologismo missional, tal palavra parece ter se difundido enquanto sinônimo de sagrado e, por conseqüência, representou a detenção daquilo que veio a ser considerado pelos missionais enquanto elemento *tradicional* do modo de viver nos povoados.

Quando se alcança o século XX, entre os Guarani *marangatu* designa os espíritos bem-aventurados que alcançaram a plenitude xamânica sem precisar conhecer a morte, assim como aqueles que possuem poderes de ir e vir da morada dos deuses e, com isso, trazer as benesses necessárias para a cura e outros problemas de ordem terrena ou espiritual.<sup>37</sup> Designa também aves migratórias como o guará (Fig. 4), ave, essa, da qual eram retiradas as plumas para a confecção de mantos xamânicos (Fig. 5) entre indígenas coloniais. Possivelmente é por meio dessa associação com as aves enquanto seres mágicos que caia tão bem o acréscimo *marangatu* aos anjos em tempos coloniais. “Que coisas são os anjos?”, pergunta o catecismo de Montoya, “Mbae marangatú eté”, “São espíritos soberanos verdadeiros”, diria a resposta.<sup>38</sup> É dessa forma que nomes de seres alados da Glória ocidental não chegam a ser traduzidos, ganhando o significativo acréscimo *marangatu*.



Figura 4: Guará de Albert



Figura 5: manto xamânico tupinambá

## São Miguel Marangatu

“São Miguel Marangatu” é uma das formas de designar o arcanjo nos estudos do padre Montoya.<sup>39</sup> É, também, o provável nome histórico da Missão onde hoje está sediado o Museu de São Miguel. Este personagem, surgido em pleno contato, aparece em distintos registros documentais que revelam a amplitude de sua circulação nos povoados missionais. Comuns são os sonhos dos congregantes onde ele surge armado para afugentar demônios ansiosos pelas almas dos indígenas na documentação da primeira metade do século XVII.<sup>40</sup> Mediante a notícia do Tratado de Madrid, os caciques de São Miguel valem-se dessa criatura para questionar as novas normativas: foi “*Tupã* [quem] enviou São Miguel marangatu aos nossos ancestrais a esta pobre terra em que estamos”<sup>41</sup> – procuram, com isso, atribuir uma legitimação dos usos daquela terra por meio de uma argumentação histórica. São Miguel Marangatu também está vinculado à história das guerras contra os inimigos coloniais, conforme sugerem as esculturas onde ele aparece pisoteando um demônio com volumosas barbas.<sup>42</sup> Ao que parece, o caráter guerreiro do Arcanjo contribuiu para sua notável difusão entre os missionais, afetando diretamente a construção de um conceito de história intimamente vinculado às narrativas sobre guerras missionais.

Tais indicações podem levar a crer que as representações sacras produzidas em solo missional são evidências de uma introdução ou subversão ao xamanismo das entidades ocidentais. Contudo, não parece viável investir na sobrevivência de um xamanismo pré-colonial ou uma resistência indígena aos modelos surgidos no mundo colonial. Ao que parece, trata-se muito mais de um esforço de união de saberes ou reordenações de um universo caótico oriundo do processo de conquista, tão violento quanto as novas necessidades que se abriam e as transformações estruturais que exigiam de todos os envolvidos. Dessa forma, a imaginária em questão parece indicar muito mais um processo conflituoso ocorrido entre categorias religiosas que marcaram intensos debates no interior da experiência missional do que propriamente um harmônico alinhamento catequético. Nesses debates, a hagiografia ocidental foi apenas o ponto de partida em conjunto com as narrativas mitológicas indígenas, unindo importantes concepções indígenas e católicas em um único propósito para ganhar novas dimensões nas relações operadas no interior da experiência.<sup>43</sup>

Com isso, pode-se indicar que as entidades apresentadas pelos missionários, tais como santos, querubins, anjos e São Miguel – os *marangatu*, enfim – elevam-se ao mais alto grau de espiritualidade concebível naquele contexto. Um deslizamento nas formas, cores e nomes que implicam na possível atribuição de criaturas especialmente engendradas para propiciar uma circulação de representações adequada ao projeto missional. Os *marangatu*, hoje visíveis em esculturas no Museu de São Miguel, tornam-se, com isso, os detentores de uma moral, organização e *tradição* requisitada pelos envolvidos enquanto marca específica da experiência missional, e não apenas mais um cenário de atuação das entidades ocidentais.

### A classificação de obras históricas

Como se percebe, a classificação das imagens sacras no Museu das Missões necessita de um acompanhamento e cruzamento não apenas dos dados hagiográficos ocidentais, bastante limitados quando o assunto é uma classificação no interior de um museu com preocupações históricas desprovidas de ranços etnocêntricos. Não se quer, com isso, desprezar outras classificações de qualquer origem, afinal os distintos processos históricos enfrentados por aquelas obras demonstram as transformações de significados atribuídos de forma ininterrupta, partindo desde a percepção das populações indígenas em conjunto a jesuítas, passando pelo século XIX em meio ao arruinamento das estruturas missionais<sup>44</sup> até alcançar a constituição do acervo destinado ao museu.<sup>45</sup> Quantos outros processos ainda não se incluirão nessa lista? O que se quer, sim, é apontar a necessidade de deter a atenção às classificações das imagens mediante o cruzamento e análise de informações válidas para o caso de se querer representar um passado histórico relativo às relações humanas estabelecidas com as referidas obras. Esse é um dos possíveis caminhos para se recuperar uma classificação que fuja do reducionismo etnocêntrico ou simplificação de conteúdos por parte do museu e, vise, especialmente, a recuperação ou aproximação de possíveis classificações engendradas pelas populações que, de uma maneira ou outra, desenvolveram relações particulares com o acervo hoje disponível à visitação.

## Notas

1. Orientada por Leticia Bauer, então diretora do museu em questão, e por Beatriz Freire (historiadora/técnica do Iphan), a pesquisa histórica desenvolvida pelo autor do presente artigo contou com a realização de três dossiês histórico-documentais para o projeto de requalificação da exposição permanente do Museu das Missões (2004/2006). O primeiro deles, , levantou a documentação missionária no que se referia à formação, estrutura e funcionamento dos povoados missionais ao longo dos 150 anos de presença jesuítica. O segundo, abordou particularmente os conflitos entre jesuítas e indígenas quanto assuntos religiosos, onde se inclui a produção e classificação das esculturas e pinturas sacras. Por fim, constituiu-se de um dossiê onde se poderia acompanhar o processo de arruinamento das estruturas missionais e suas ressignificações mediante as transformações operadas ao longo do século XIX. Sobre mais detalhes desse projeto, ver: BAUER, Leticia. Projeto de Requalificação da Exposição Permanente do Museu das Missões. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; MEIRA, Ana (orgs.). *Fronteiras do Mundo Ibérico: patrimônio, território e memória das missões*. Porto Alegre: UFRGS, 2007, p. 99-106/ FREIRE, Beatriz Muniz. A aplicação do Inventário Nacional de Referências Culturais junto aos Mbyá-guarani em São Miguel das Missões. In: MEIRA, Ana; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.). *Fronteiras do Mundo Ibérico: patrimônio, território e memória das missões*. Porto Alegre: UFRGS, 2007, p. 119-125.
2. BAUER, Leticia. *op. cit.* p. 102.
3. VIEIRA, Mabel Leal. *Inventário da imaginária missioneira*. Canoas: La Salla, 1993.
4. Carta de provincial. In: *Documentos para la historia Argentina*. Buenos Aires: 1929, p. 665.
5. Em suas ásperas críticas aos indígenas, o historiador Moysés Velhinho acaba por levar adiante uma antiga representação em pleno ano de 1960: "Os índios se destacavam nas artes mecânicas por singular capacidade de imitação, um dos traços reveladores de sua irredutível infantilidade, e por uma difusa aptidão para a música, ainda que incapazes de acrescentar uma só nota às que aprendiam" (VELLINHO, Moysés. *Capitania Del Rei*. Porto Alegre: Globo, 1960, p. 84). Taxados enquanto indivíduos sem criatividade, essas percepções atravessaram o tempo e dinamitaram a avaliação da presença indígena nos mais distintos ambientes da história das missões, tal qual ocorre com o Museu de São Miguel.
6. Ao estudar as relações oriundas do contato entre as comunidades indígenas da contemporaneidade em contato com organizações evangélicas, Robin Wright demonstra o aparecimento de , campo e reflexões intercrenças onde podem ocorrer o surgimento de organizações sociais indígenas inseridas no contato e variações "desde a mais simples inclusão de entidades do cristianismo nas estruturas do cosmos, ou a produção de uma mistura de divindades e espíritos de diversas tradições" (WRIGHT, Robin (org.). *Transformando os deuses*. Campinas: Editora Unicamp, 2004, p. 24).
7. OCAÑA, Diego. *A través de la América del Sur*. Madrid: História 16, 1987, p. 135.
8. MONTROYA, Antonio Ruiz (S.J.). *Conquista Espiritual*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1997, p. 211.

9. SEPP, Antônio (S.J.). *Viagem às Missões Jesuíticas e trabalhos apostólicos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980, p. 124.
10. *Manuscritos da Coleção De Angelis*. In: VIANNA, Helio (org.). *Jesuítas e bandeirantes no Uruguai (1611-1758)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1970. v. IV, p. 301. (MCA).
11. SEPP, Antônio (S.J.). *op. cit.* p. 153.
12. Carta de provincial. In: *Documentos para la historia Argentina*. Buenos Aires: 1929, p. 427.
13. Idem. p. 97.
14. *Manuscritos da Coleção De Angelis*. Coleção micro-filmada Centro de Pesquisas Históricas da PUCRS. Cx. 28/ Doc 28-19.
15. MELIÀ, Bartomeu. *La lengua Guaraní en el Paraguay colonial*. Asunción: Cepag, 2003, p.108.
16. A transformação dos verbetes ocidentais para idiomas nativos é tema recorrente em estudos sobre a colônia e proporcionam um conjunto de reflexões variadas. Três estudos exemplares demonstram as estratégias interpretativas das atuais tendências entre os historiadores. Para Ronaldo Vainfas, “a tentativa de introjetar o catolicismo por meio da linguagem do ‘Outro’ e mesmo do sistema cognitivo do ‘Outro’ era – como foi – capaz de levar adiante a catequese, ainda que por meio de hibridismos de variada sorte. Por outro lado, era um estilo que comportava boa margem de imprevisibilidade, sendo capaz de produzir releituras radicais da mensagem evangélica e contrafação de liturgias que, no limite, implicavam, senão na inversão ou rejeição, ao menos uma ‘indianização’ do catolicismo que se pretendia implantar” (VAINFAS, Ronaldo. *Nossa Senhora, o fumo e a dança*. In: NOVAES, Adauto (org.). *A outra margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 210). Para Pompa, “a relação entre missionários e indígenas foi um complexo e articulado trabalho de tradução recíproca e de organização dos símbolos freqüentemente isolados e fragmentados pelo impacto cultural, numa nova ordem significativa” (POMPA, Cristina. *Religião como tradução: missionários, Tupi e Tapuia no Brasil colonial*. São Paulo: EDUSC, 2003, p. 369). Já para Gruzinski, as operações de comunicação entre a nobreza asteca em contato com técnicas e percepções ocidentais proporcionaram uma reinterpretação indígena e o surgimento de um universo mestiço: “Essas aproximações foram feitas à custa de mal-entendidos e deformações contínuas, e decerto modificaram os saberes e crenças indígenas”, “gerando novos saberes, intermediários ou mestiços, que se desenvolvem à margem dos saberes estabelecidos” (GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 199). Assim, , e apresentam-se enquanto conceitos contemporâneos para compreender processos que até então se analisavam apenas enquanto diálogos confusos ou evidências de processos relacionados a aculturações.
17. SEPP, Antônio (S.J.). *Viagem às Missões Jesuíticas e trabalhos apostólicos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980, p. 243.
18. MELIÀ, Bartomeu. *La lengua Guaraní en el Paraguay colonial*. Asunción: CEPAG, 2003, p. 241-248/ GRUZINSKI, Serge. *op. cit.* p.290.

19. Ao adotar Tupã Sy enquanto nome de Maria, os missionários paraguaios recorriam às estratégias de colegas ativos em outros espaços e contextos, manifestando uma característica dos esforços de tradução jesuítica. Sobre isso, diz Vainfas: "as manifestações prodigiosas da Virgem na América espanhola se multiplicaram à farta, sedimentando uma tradição inaugurada no primeiro século da Conquista continental". "A Virgem marcava sua presença no cotidiano colonial. E se foi preciso reinventar em outros domínios para se adaptar à situação colonial, fronteira da Europa, não seria diferente no domínio da Senhora. José de Anchieta – que aprendeu e codificou o tupi e, como diz A. Bosi, 'fez cantar e rezar nessa língua os anjos e santos do catolicismo medieval', na ânsia de traduzir a mensagem católica para a fala do índio – criou uma nova representação do sagrado: uma terceira esfera simbólica, nem mais a teologia cristã, nem mais a crença tupi. Nessa 'mitologia paralela', Nossa Senhora virou Tupansy, personagem de seu teatro para a conversão dos Índios" (VAINFAS, Ronaldo. *Nossa Senhora, o fumo e a dança*. In: NOVAES, Adauto (org.). *A outra margem do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 209). Para Gruzinski, objetos, divindades, práticas e crenças sofrem com uma descontextualização: no México, também a Virgem foi um problema de tradução, responsável pela distorção na recepção das imagens cristãs em terras indígenas – fenômeno diretamente vinculado com a formação das mestiçagens. Nesse sentido, o culto mariano em terras do México originaram-se sob o santuário pré-hispânico da deusa Tonantzin, nome, de fato, conferido à Virgem, assimilação em boa parte de responsabilidade dos próprios missionários (GRUZINSKI, Serge. *op. cit.* p. 89, 291-292).
20. MONTROYA, Antônio Ruiz (S.J.). *Tesoro de la Lengua Guarani*. Madrid, 1639. Biblioteca Nacional de Madrid, Sección de Raros, Sig. 3216 (Cópia cedida por Maria Cristina dos Santos).
21. MONTROYA, Antônio Ruiz (S.J.). *Catecismo de la lengua Guarani*. Madrid: Leipzig, 1637, p.4.
22. CHAMORRO, Graciela. *A espiritualidade Guarani: uma teologia ameríndia da palavra*. São Leopoldo: Sinodal, 1998, p. 103-106/ CADOGAN, León. *Ayvu Rapyta*. Asunción: CEADUC-CEPAG, 1992, p. 119-136.
23. MONTROYA, Antônio Ruiz (S.J.). *Conquista Espiritual*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1997, p. 167.
24. Manuscritos da Coleção De Angelis. In: CORTESÃO, Jaime (org.). *Jesuítas e bandeirantes no Tape (1615-1641)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1969, p. 73.
25. CADOGAN, León. *Ayvu Rapyta*. Asunción: CEADUC-CEPAG, 1992, p. 119-136.
26. Manuscritos da Coleção De Angelis. Coleção micro-filmada Centro de Pesquisas Históricas da PUCRS. Cx 28. Doc 28)
27. Conf. CADOGAN, León. *Ayvu Rapyta*. Asunción: CEADUC-CEPAG, 1992, p. 119-136.
28. SOARES, A. J. Macedo. *Um manuscrito Guarani*. Rio de Janeiro: [s.e.], 1880, p. 173.
29. MONTROYA, Antônio Ruiz (S.J.). *Tesoro de la Lengua Guarani*. Madrid, 1639. Biblioteca Nacional de Madrid, Sección de Raros, Sig. 3216. (Cópia cedida por Maria Cristina dos Santos).

30. SEPP, Antônio (S.J.). *Viagem às Missões Jesuíticas e trabalhos apostólicos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980, p. 126/ CARDIEL, José (S.J.). *Las misiones del Paraguai*. Madrid: Historia 16, 1989, p. 147.
31. MONTOYA, Antônio Ruiz (S.J.). *op. cit.* (Cópia cedida por Maria Cristina dos Santos). Este termo aparece com uma conotação similar nos estudos etnográficos. Conforme Cadogan, é como se designa um xamã encarnado, como bem o fora Kuaray, além de também designar médico e feiticeiro (CADOGAN, Leon. *Dicionário Mbya-Guarani castellano*. Asunción: CEADUC, 1992, p. 138). Para Schaden, da mesma forma, o “rezador ou chefe religioso” – também chamado, conforme o grupo, de ou –, não raro é considerado médico curador ou cacique (chefe da família-grande) ao mesmo tempo (SCHADEN, Egon. *Aspectos fundamentais da cultura Guarani*. São Paulo: Editora da Universidade, 1974, p. 96).
32. MONTOYA, Antônio Ruiz (S.J.). *op. cit.* p. 98.
33. Manuscritos da Coleção De Angelis. In: CORTESÃO, Jaime (org.). *Jesuítas e bandeirantes no Tape (1615-1641)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1969, p.76.
34. Manuscritos da Coleção De Angelis. In: CORTESÃO, Jaime (org.). *Jesuítas e bandeirantes no Tape (1615-1641)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1969, p. 39/ Manuscritos da Coleção De Angelis. In: VIANNA, Helio. *Jesuítas e bandeirantes no Uruguai. (1611-1758)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1970. v. IV, p. 62/ CARDIEL, José (S.J.). *Las misiones del Paraguai*. Madrid: Historia 16, 1989, p. 151.
35. Conf. GARLET, Ivori; ASSIS, Valéria. A imagem do Kechuíta no universo mitológico dos mbyá-guarani. In: *Revista de História Regional* 7(2):99-114, 2002.
36. Manuscritos da Coleção De Angelis. In: CORTESÃO, Jaime (org.). *Jesuítas e bandeirantes no Guairá (1549-1640)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1951, p. 266/ CHAMORRO, Graciela. Reacción a la conferencia de Bartomeu Melià. In: DREHER, Martin (org.). *500 anos de Brasil e Igreja na América Meridional*. Porto Alegre: EST/CEHILA, 2002, p. 37. Não se quer, com isso, apontar que a ampla utilização do vocábulo Pay possa assegurar que o mesmo prestígio atribuído aos feiticeiros era desfrutado pelos padres. Se tal processo realmente chegou a ser alcançado por alguns jesuítas considerados detentores de poderes mágicos, acredita-se que tal fato implicou muito mais numa transformação da percepção sobre as lideranças espirituais do que numa conversão dos missionários ao xamanismo. Por outro lado, parece inegável que alguns missionários tenham desfrutado de tamanho prestígio, ainda que em virtude de determinados episódios e por períodos limitados, assim como outros padres, em contextos distintos, parecem realmente ter concentrado os mais amplos poderes xamânicos (Conf. POMPA, Cristina. *Religião como tradução: missionários, Tupi e Tapuia no Brasil colonial*. São Paulo: EDUSC, 2003, p. 398).
37. CADOGAN, León. *Dicionário Mbya-Guarani castellano*. Asunción: CEADUC, 1992, p. 94.
38. MONTOYA, Antônio Ruiz (S.J.). *Catecismo de la lengua Guarani*. Madrid: Leipzig, [1637] 1876, p. 72.

37. CADOGAN, León. *Diccionario Mbya-Guarani castellano*. Asunción: CEADUC, 1992, p. 94.
38. MONTOYA, Antônio Ruiz (S.J.). *Catecismo de la lengua Guarani*: Madrid: Leipzig, [1637] 1876, p. 72.
39. MONTOYA, Antônio Ruiz (S.J.). *Catecismo de la lengua Guarani*: Madrid: Leipzig, [1637] 1876, p. 192
40. Manuscritos da Coleção De Angelis. In: CORTESÃO, Jaime (org.). *Jesuítas e bandeirantes no Guairá (1549-1640)*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1951, p. 223-224/ MONTOYA, Antonio Ruiz (S.J.). *Conquista Espiritual*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1985, p. 71.
41. Melià, Bartomeu. *El Guaraní conquistado y reducido*. Asunción: Biblioteca Paraguaya de Antropología, 1997, p. 190.
42. VIEIRA, Mabel Leal. *Inventário da imaginária missioneira*. Canoas: La Salla, 1993, p. 77.
43. Serge Gruzinski observou que no México da Conquista a recorrência de temas mitológicos e grotescos caracteriza boa parte da produção de imagens de então, servindo de "ponte" para unir saberes até então incompatíveis (GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p 201). Ao que parece, os temas bíblicos e mitológicos, técnicas e estilos destinados a representar entidades sagradas de ambos os lados proporcionou algo semelhante nos povoados missionais. Afinal, considerar que a recorrência desse gênero de produção escultural e pictórica fosse apenas o resultado das cópias indígenas a partir de modelos ocidentais diminuiria não só o papel ativo dos autores em suas criações, mas também as múltiplas variantes do processo distribuídas em distintas evidências documentais. Produziam-se, assim, imagens que, embora descontextualizadas de suas fontes de origem, apresentavam novas possibilidades interpretativas adequadas às experiências a que eram submetidas. Geravam-se, com isso, novos saberes desenvolvidos "à margem dos saberes estabelecidos" (GRUZINSKI, Serge. *O Pensamento Mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 199).
44. Baptista, Jean. As ruínas. In: *Biblos*: revista do departamento de biblioteconomia e história da FURG. Rio Grande: Editora da FURG, 2006.
45. BAUER, Leticia. O arquiteto e o zelador:patrimônio cultural, História e Memória, Nuevo Mundo Mundos Nuevos, mis en ligne le 15 mars 2007, référence du 18 mars 2008, disponible sur : <http://nuevomundo.revues.org/document3807.html>.

## A vida social da diligência Mazeppa

Mário Chagas\*

Claudia Storino\*\*

## **RESUMO**

O artigo é dedicado a uma análise sobre a vida social da diligência Mazeppa, meio de transporte do século XIX, pertencente ao Museu Imperial, que hoje se encontra exposto no Museu Rodoviário de Mont Serrat, distrito do município de Comendador Levy Gasparian – RJ. Os autores trazem à baila dois projetos de memória que têm esse objeto museológico como alvo de disputa. Um é relacionado à estrada União e Indústria que ligava as cidades de Petrópolis (RJ) e Juiz de Fora (MG), percurso realizado pela diligência, cuja uma das estações foi o local de instalação do referido Museu. Outro é ligado ao Museu Postal, a ser criado em Brasília, onde a diligência comporia parte da narrativa sobre os transportes utilizados nos serviços dos Correios. A partir da análise desses dois projetos, os autores mapeiam os possíveis impactos que a transferência do objeto para Brasília podem causar à população de Mont Serrat, uma vez que houve construção de identidade local a partir das relações estabelecidas entre o objeto no Museu e a comunidade.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Diligência Mazeppa, Mont Serrat, identidade.

## **ABSTRACT**

*The social life of the Mazeppa Diligence.*

*This article is an analysis on the social life of the Mazeppa diligence, a means of transportation (a four-wheeled public stagecoach) from the XIX century. The Mazeppa Dilligence described in the article belonged to the Museu Imperial and today can found in the Museu Rodoviário in Mont Serrat, municipal district of Comendador Levy Gasparian – RJ. The authors discuss two projects on the memory of this museum object. One is related to the União e Indústria highway that joined the cities of Petrópolis (RJ) and Juiz de Fora (MG), a trajectory carried out by the diligence, where one of the stations was once the Museum installation. The other is related to the Museu Postal that is being built in Brasília, where the diligence is part of the narrative of transportation that was used in the Mail service. With the analysis of these two projects the authors imagine the possible impacts that transferring the object to Brasília could cause to the Mont Serrat population, since local identity was built on established relations between the object in the Museum and the community*

## **KEYWORDS**

*Mazeppa diligence, Mont Serrat, identity.*

## Introdução

**M**a localidade de Mont Serrat, distrito do município de Comendador Levy Gasparian, no Estado do Rio de Janeiro, em trecho remanescente da primeira rodovia macadamizada<sup>1</sup> do Brasil, situa-se o Museu Rodoviário. Em lugar de destaque, no centro de uma sala especial, encontra-se, nesse pequeno museu, uma diligência preta e amarela, de grandes rodas raiadas, com capacidade para 14 passageiros. Nas laterais do compartimento de passageiros, situado ao centro do veículo, há uma faixa com uma inscrição que indica o seu percurso original: Petrópolis - Juiz de Fora. Nas portas, abaixo dessa faixa, em letras maiúsculas, está pintada a palavra "MAZEPPA".

Em 2005, por dever de ofício, subimos a serra para rever o Museu Rodoviário, examinar a Mazeppa e escutar a comunidade de Comendador Levy Gasparian. A viagem foi tranqüila e em menos de duas horas chegamos ao distrito de Mont Serrat, onde encontramos representantes do poder público, visitamos o museu e proseamos com representantes da comunidade local. Em nossa pauta destacava-se um item: a disputa que nos últimos dois anos vem sendo travada em torno da diligência Mazeppa. Seu "proprietário",<sup>2</sup> o Museu Imperial, localizado em Petrópolis, quer retirá-la do Museu Rodovi-

---

\* Mário Chagas é poeta, museólogo, doutor em Ciências Sociais (Uerj), professor adjunto da Unirio - com atuação na Escola de Museologia e nos Programas de Pós-graduação em Memória Social e em Museologia e Patrimônio – professor convidado da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias e Coordenador Técnico do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan.

\*\* Claudia Storino é arquiteta, especialista em conservação e restauração de bens culturais, mestrande do Programa de Pós-graduação em Memória Social (Unirio) e Coordenadora do Núcleo de Arquitetura e Museus do Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan.

ário – que, há mais de três décadas, tem exercido o direito de exposição e o dever de conservação da diligência – para emprestá-la ao Museu Postal que será implantado em Brasília. Como justificativa da transferência da diligência para o Planalto Central, o museu “proprietário” adotou o argumento de que a Mazeppa teria servido para o transporte de malas postais. A radicalização desse discurso de verdade autorizou o rebatismo da diligência como Carro Postal Mazeppa.

Ao retornar dessa viagem etnográfica algumas questões nos acompanhavam: é fato que a Mazeppa está em disputa, mas que significado tem essa disputa? Que significado tem Mazeppa no coração dessa guerra, no centro dessa batalha por um ícone de memória? Qual é a importância dessa diligência? E afinal, o que significa Mazeppa? Por que essa diligência tem esse nome?

As reflexões aqui alinhavadas levam em conta essas questões e buscam compreender o drama e a vida social<sup>3</sup> de uma diligência batizada com o nome de um personagem histórico que viveu episódios dramáticos e inspirou variadas narrativas.

### **Mazeppa e a grande guerra do norte**

No início do século XVIII a Europa presenciou a “grande guerra do norte”, gerada por disputas de território entre a Suécia – governada pelo rei Carlos XII –, a Rússia – governada pelo czar Pedro I – e seus respectivos aliados.

Em 1709, na cidade de Poltava, na Ucrânia central, travou-se a mais importante batalha desse conflito que marcou o declínio da Suécia como grande potência e a ascensão da Rússia. Nessa batalha os cossacos ucranianos, sob a liderança de Ivan Mazeppa, lutaram contra os exércitos russos.

Até 1708, Ivan Mazeppa apoiara a Rússia, mas as medidas políticas adotadas pelo czar, de anulação da autonomia ucraniana e de abolição dos privilégios cossacos, levaram-no a lutar pela independência da Ucrânia e a aliar-se aos reis da Polônia e da Suécia numa coalizão contra a Rússia. No verão de 1709, na famosa batalha de Poltava, Ivan Mazeppa e seus aliados foram derrotados. Nesse mesmo ano, velho, doente e acompanhado pela memória da derrota, Mazeppa faleceu na Moldavia.

Ivan Mazeppa nasceu em 1639, quando a Ucrânia estava sob domínio da Polônia e foi educado na corte do rei polonês. Na Ucrânia, assumiu vários postos e em 1687 foi eleito chefe de estado pelo Conselho Cossaco. A economia, a literatura, a pintura, a arquitetura, a educação e a ciência ucranianas prosperaram sob o seu governo. O seu programa político centrava-se na idéia de um estado único pan-ucraniano.

Apesar de existirem opiniões controversas a seu respeito, Mazeppa transformou-se num símbolo da independência da Ucrânia, onde o período de seu governo é conhecido como a Renascença Mazeppa.

### Mazeppa e a autonomia das narrativas

Artistas românticos interessaram-se de modo especial pela narrativa de um episódio lendário da vida de Mazeppa, popularizado pelo memorialista polonês J.C. Pasek. Em sua *História de Carlos XII*, publicada em 1731, Voltaire narrou esse episódio dramático, segundo o qual Mazeppa teria tido um envolvimento amoroso com uma nobre polonesa casada. Como castigo, teria sido atado, nu, às costas de um cavalo selvagem, que depois de açoiado, fora solto e partira em disparada, sem destino certo. Sobrevivendo ao castigo, Mazeppa teria sido resgatado por cossacos nas estepes ucranianas e tornar-se-ia posteriormente seu líder. O episódio romântico e o caráter épico do herói instigaram ao longo do tempo a imaginação de escritores, pintores e compositores.

Russos e ucranianos tiveram, por motivos históricos, opiniões divergentes a respeito de Mazeppa: para uns ele foi grande herói e estadista; para outros, traidor. Essa é, por exemplo, a versão do escritor russo Alexandr Pushkin, em seu poema *Poltava*, de 1828. Com base nesse poema Tchaikovsky compôs uma ópera, estreada em 1884 no teatro Bolshoi, apresentando Mazeppa como vilão.

Na Inglaterra e na França, predominou a versão heróica do personagem. Em 1819, Lord Byron publicou o poema *Mazeppa*, inspirado na narrativa de Voltaire. Alguns anos depois esse poema foi adaptado para o teatro por Henry M. Milner e deu origem ao hipodrama *Mazeppa; ou o cavalo selvagem da Tartária*, de estrondoso sucesso nos circos fixos, muito populares na Inglaterra do século XIX.

Na França, em 1820, Théodore Géricault e Eugène Delacroix pintaram Mazeppa e, no Salão de 1827, Louis Boulanger apresentou *O Suplício de Mazeppa* e Horace Vernet expôs *Mazeppa e os lobos*. O apelo popular e o caráter romântico do personagem levariam Victor Hugo, dois anos mais tarde, a publicar o poema *Mazeppa*, que, por sua vez, daria origem ao poema sinfônico do mesmo nome, composto em 1840 por Franz Liszt. Em 1862, foi apresentada pela primeira vez a cantata *Mazeppa*, do compositor irlandês Michael William Balfe. A narrativa do drama do herói parecia ter autonomia e ser fonte inesgotável de inspiração e produção de outras narrativas autônomas.

Como se vê, na França e na Inglaterra do século XIX, Mazeppa figurava entre os heróis popularizados por autores ilustres nas artes plásticas, na literatura, no teatro e na música.

Não é, portanto, de se estranhar que diligências – sofisticados meios de transporte do século XIX – amarradas no lombo de cavalos e por eles puxadas em grande velocidade, pudessem ser batizadas com o nome de um herói-vilão de gosto romântico, nacional, internacional e bastante popular no mundo ocidental, e que também viveu seu drama pessoal amarrado no lombo de um cavalo.

### **Mazeppa e a estrada União e Indústria**

Ligando as cidades de Petrópolis (RJ) e Juiz de Fora (MG) foi construída, na segunda metade do século XIX, a primeira estrada macadamizada da América do Sul. A iniciativa, apoiada por Pedro II, coube ao seu amigo, o comendador Mariano Procópio Ferreira Lage. O empreendimento foi iniciado em 12 de abril de 1856 e inaugurado com a presença do imperador em 23 de julho de 1861.

A estrada de 144 km e as diligências importadas da Inglaterra, capazes de alcançar a extraordinária velocidade de 20 quilômetros por hora, revolucionaram o transporte rodoviário no Brasil. O poder econômico atribuído a essas diligências e o lugar de destaque que ocupavam no imaginário social revelam-se em pelo menos dois pontos: elas figuravam nas ações da Companhia União e Indústria, lançadas em 1873, e também no brasão da cidade de Juiz de Fora, onde estão até hoje imortalizadas.

Ao longo do trajeto Petrópolis - Juiz de Fora estavam distribuídas 12 paradas ou “estações de muda”, nas quais as parelhas eqüinas que puxavam a diligência eram trocadas. O trajeto romântico e a empreitada heróica foram registrados pelo fotógrafo alemão Revert Henrique Klumb, resultando num pioneiro guia de viagem pelo Brasil: *Doze Horas em Diligência – Guia do Viajante de Petrópolis a Juiz de Fora*, publicado em 1872, em edição litográfica de J. J. da Costa Pereira Braga. A primeira versão, manuscrita, dedicada à imperatriz Thereza Christina, data de 1870, e encontra-se no Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional.

A partir de 1875, com a chegada da ferrovia a Juiz de Fora, a estrada União e Indústria entrou em declínio e passou a sofrer alterações. Já no século XX, no final dos anos 50, a construção da hidrelétrica do município de Alberto Torres inutilizou grande trecho da estrada e obrigou a construção de uma variante. Na década de 80, a construção da BR-040 incorporou e destruiu parte da antiga estrada. Das 12 estações de muda, restou apenas a oitava. Foi nessa oitava estação que, na década de 70, o Departamento Nacional de Estradas e Rodagens (DNER) instalou o Museu Rodoviário, com o apoio museológico e museográfico do Museu Histórico Nacional. Ainda hoje, restam diversos trechos da estrada União e Indústria nos estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais à espera de processos de tombamento e de ações dinâmicas de preservação e musealização.

Entre as cidades do Rio de Janeiro e Juiz de Fora houve um tempo em que se consumia mais de três meses de viagem; hoje, em viagem por transporte terrestre – tanto por automóvel, quanto por ônibus – leva-se menos de três horas. Conclusão que se precipita: a velocidade de deslocamento no trajeto em questão aumentou cerca de 800 vezes. Essa é uma evidência concreta da aceleração do tempo, do encurtamento do espaço e, no meio de tudo isso, da importância para o mundo contemporâneo da narrativa romântica, heróica e mítica de Mazeppa.

### O drama social da diligência

A diligência Mazeppa do Museu Rodoviário é, sem dúvida, o seu objeto de impacto, a sua peça de referência e resistência. Por ela, a comunidade do distrito de Mont Serrat é capaz de se pôr em armas; ela é âncora de aspectos fundadores da memória social da região; ela é a identidade do museu e o

museu, por seu turno, é a principal referência cultural do distrito de Mont Serrat e, quiçá, do município de Levy Gasparian.

Fabricada na Inglaterra em meados do século XIX e adquirida especialmente para circular na estrada União e Indústria, a diligência Mazeppa chegou ao Brasil em tempos de romantismo. A popularidade e a autonomia das narrativas referentes ao herói-vilão Mazeppa não tinham fronteiras, seu drama parecia ser universal e permeava, sobretudo, o mundo dominado pela denominada cultura ocidental.

Amarrada ao lombo de parelhas eqüinas treinadas, trocadas de tempos em tempos, a diligência Mazeppa fazia em meio dia, como foi indicado, o percurso entre Petrópolis e Juiz de Fora. Aposentada após o declínio da estrada União e Indústria, a diligência permaneceu por algum tempo com herdeiros do comendador Mariano Procópio.

Pode-se bem imaginar que, no hiato de tempo entre sua última viagem comercial e o dia em que foi encontrada numa fazenda da região, a diligência Mazeppa tenha gradativamente se tornado veículo obsoleto, coisa velha, traste sem serventia, curiosidade, fragmento de memória, relíquia. Encontrada na fazenda onde estava encostada, foi transferida para o Museu Histórico de Petrópolis e, com o fechamento deste, para o Museu Imperial, de onde saiu em 1970 para o Museu Rodoviário.

É possível imaginar ainda que a viagem, a diligência e a estrada de que tratamos compusessem uma grande sinfonia romântica, da qual resta o expressivo fragmento composto pela oitava estação de muda, pelo pequeno trecho remanescente da estrada e pela própria diligência transformada em campo de batalha.

Difícilmente poderíamos imaginar que a diligência Mazeppa, mais de 100 anos depois de sua fabricação, mais de 100 anos depois de sua aposentadoria, mais de 290 anos após a batalha de Poltava e com mais de 30 anos de vida social aparentemente calma no Museu Rodoviário, voltasse a ocupar um lugar de destaque num drama social que envolve pelo menos três museus: Museu Rodoviário (instituição que a abriga), Museu Imperial (seu “proprietário”) e Museu Postal dos Correios e Telégrafos (instituição em fase de criação, em Brasília, e para a qual a direção do Museu Imperial deseja transferir a diligência Mazeppa).

A disputa entre esses três museus, o drama social vivido pela diligência e a sua relação paradigmática e sintagmática com a narrativa do herói-vilão sugerem que o mito de Mazeppa, além de ter força poética, tem grande conexão com a atualidade e grande poder de contaminação.

## Notas

- 1 Tipo de pavimentação inventada pelo escocês John Mac Adam.
- 2 Em lugar de "proprietário" talvez gostássemos de dizer "fiel depositário", uma vez que se trata de bem público, de um acervo da união e que, portanto, pertence ao povo brasileiro.
- 3 Cf. CHAGAS, Mário e SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. A vida social e política dos objetos de um museu. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 34, p.195-220, 2002.

Moedas da *Campania* na coleção do  
Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro  
(exceto *Neapolis*<sup>1</sup>)

Maricé Martins Magalhães\*

## **RESUMO**

Este trabalho apresenta um recorte do catálogo intitulado "Italia et Sicilia. Moedas Itálicas, Italiotas e Siceliotas do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro", que está sendo elaborado pela autora. Tal recorte refere-se às moedas relativas à seção dedicada à região Campânia (Itália Meridional), ou seja, exemplares cunhados por cidades ou populações de extração Itálica, como Allifae, Atella, Cales, Capua, Fistelia, Suessa Aurunca e Teanum Sidicinum. Cronologicamente, alguns destes centros são colocados no âmbito das mais antigas comunidades Campano-Samníticas, outros pertencem ao período relativo à fundação de colônias Latinas ou aliadas de Roma, outros enfim às emissões citadinas na época da Segunda Guerra Púnica.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Numismática, Campânia (Itália Meridional).

## **ABSTRACT**

*Coins of Campania in the Museu Histórico Nacional of Rio de Janeiro's collection (except Neapolis)*

*This paper introduces part of a catalogue that is being elaborated by the author, entitled "Italia et Sicilia. Moedas Itálicas, Italiotas e Siceliotas do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro". The text refers to the coins that were part of a section dedicated to the Campania region (Meridional Italy), samples stamped by cities or populations of Italic extraction such as Allifae, Atella, Cales, Capua, Fistelia, Suessa Aurunca and Teanum Sidicinum. Chronologically some of these centers are put in the scope of the oldest Campano Samnite communities, others belong to the period related to the foundation of Latin colonies or Roman allies and other emissions during the Second Punic war.*

## **KEYWORDS**

*Numismatics, Campania region (Meridional Italy).*

## Introdução

Esta nota faz parte de um projeto mais amplo, desenvolvido por mim junto ao Departamento de Numismática do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro – MHN, que tem por objetivo a classificação das moedas itálicas, italiotas, siciliotas e gregas conservadas no seu medalheiro, em número de aproximadamente 1.000 exemplares.

A primeira parte deste trabalho culminou na redação do volume I de um catálogo intitulado *Italia et Sicilia*, contendo mais de 500 exemplares e as suas respectivas fichas. Neste trabalho é incluída também uma pequena seção que agora lhes apresento, relativa às moedas da Campânia, uma região da Itália Meridional, habitada por populações campanas e samnitas, com características próprias – em alguns casos, não completamente tocadas pela influência das vizinhas cidades de colonização grega, como Cumae e Neapolis, ou que, em uma fase posterior, reuniram-se, mesmo sob a pressão de Roma, em forma de alianças monetárias em função anti-romana. As peças pertencentes à Colônia grega de Neapolis (também localizada na Campânia) não serão aqui apresentadas porque já foram publicadas recentemente por mim em outras fontes<sup>2</sup> e, por isso, não julgo necessário repeti-las; além disso, trata-se de uma cidade com características magno-gregas que cunhou com legenda em grego, sendo, assim, um *corpus* à parte daquele que agora proponho.

As fichas correspondentes às moedas do catálogo são apresentadas na ordem alfabética do nome das cidades campanas. No entanto, já que o nosso mostruário é pouco numeroso, decidi não dividi-lo em Campânia Setentrional, Central e Meridional, como aparece na *Historia Numorum (Italy)*.<sup>3</sup> Também achei oportuno introduzir o catálogo com somente um comentário

---

\* Formada em Epigrafia e História Romana na Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" (Itália). Professora-pesquisadora do Departamento de Numismática do Museu Histórico Nacional, como bolsista da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – Faperj.

abreviado sobre a História e a amoedação nas cidades envolvidas nesta pesquisa, mas sem a pretensão de ser exaustiva e tendo em vista que o estudo que lhes apresento já é baseado nas obras fundamentais anteriormente publicadas por Rutter<sup>4</sup> e por Cantilena<sup>5</sup> sobre a inteira Campânia, entre outras referidas nas notas, e sem as quais não teria podido realizar esta classificação.

Alguns exemplares em bronze são assinalados nas fichas com um “discreto estado para leitura”, dada a dificuldade colocada pelo próprio material no qual foram confeccionadas. Apesar de as moedas da coleção apresentarem um excelente ou bom estado de conservação de maneira geral, o bronze – como é sabido – apresenta um alto grau de deprecimento e de corrosão e, conseqüentemente, uma maior dificuldade de leitura ou de interpretação dos relevos, o que se torna até um problema no momento de tirar uma boa fotografia.<sup>6</sup> Apesar disso, e como será comprovado aqui, estas moedas brônzeas têm um imenso potencial para acrescentar dados econômicos, culturais e sociais sobre a vida das comunidades que os produziram.

### **As cidades ou populações da Campânia e a sua amoedação**

1 – Além da prata napolitana,<sup>7</sup> os mais antigos exemplares de moedas da *Campânia* existentes no Museu Histórico Nacional são os óbolos de prata (frações de pequeno porte, sobre as quais se tornará a falar), que começaram a ser difundidos na segunda metade do séc. IV a.C., e são particularmente abundantes nas emissões de Allifae (n. 01) e de Fistelia (nn. 07-17); e estes centros entram ainda, por sua vez, no âmbito das comunidades campano-samníticas.

Coloquei aqui o centro habitado samnítico de Allifae, na *Campânia*, como estabelecido em HNI,<sup>8</sup> não obstante possa aparecer referido em alguns outros casos como localizado no Samnium, corresponde à atual cidade de Piedimonte d'Alife (aos pés do Matese).<sup>9</sup> Existem testemunhos de pequenos centros habitados esparsos no seu território desde o séc. VII a.C., mas a fortificação de época samnítica era concentrada em torno da área do seu castelo. Apesar do centro habitado ser localizado no interior, os tipos monetários mostram uma estreita conexão com o mar e com Cumae (ficha n. 01, Reverso *Scylla* e marisco),<sup>10</sup> o qual podia ser atingido facilmente através do

rio Volturnus, e ainda uma clara influência de Syracusae (n. 01, os delfins do Anverso).<sup>11</sup>

A cidade denominada Phistelia ou Fistelia, ou a comunidade dos *fistelii*, é conhecida somente por suas emissões monetárias, mas a localização exata do centro habitado ou dos núcleos habitados esparsos (quando se trata especificamente do étnico da população) infelizmente é ainda desconhecida.<sup>12</sup> Uma hipótese quer colocar Fistelia no lugar da antiga cidade grega de Dicearchia, a qual, depois da ocupação samnita, teria assumido o nome osco de *Fistelius*, culminando no latim *Puteoli*.<sup>13</sup> No entanto, parece que este povo deveria ser mais bem localizado na área de confinamento entre Campânia e Samnio, dado que os seus óbolos se tornam mais difusos na medida em que mais se avança na direção do Samnio interno. De qualquer modo, também o tipo de Fistelia se inspira, como em Allifae, no ambiente marinho e nas emissões cumanas (nn. 12-17, R/ com delfim e ostra).

Seja Allifae, seja Fistelia, ambas cidades cunharam também didracmas de prata (final do séc. V a.C.), mas o seu elemento particular e específico é, na verdade, a sua produção de óbolos (valor correspondente a 1/12 dos didracmas, cerca de 0,6 g) e hemióbolos (obviamente a metade), grosso modo, em torno ao final do séc. IV a.C., os quais apresentam características comuns, como o peso, a técnica, o tipo, as inscrições e a área de circulação.<sup>14</sup> As inscrições de ambas as moedinhas são expressas em osco ou em grego: *Allibanon*, *Alliba*, *Alif*, *Allifanon*, *Alipha* ou *Fistlus*, *Fistluis*, *Fistelia* e, no caso específico dos nossos exemplares, com a legenda oscá *Fistluis* (nn. 12-17), o que poderia indicar uma destinação mais direcionada a intercâmbios internos. Digna de evidência é também a figurinha que aparece no anverso destas moedas, isto é, a deliciosa cabecinha masculina de frente, bastante juvenil, com cabelos curtos, divididos em cachos ou curta franja, também considerada uma “máscara” (*mask*) em *Historia Numorum (Italy)*, de N. Keith Rutter e outros.<sup>15</sup> Todavia, creio que o tipo poderia ser um perfeito exemplo de um modelo claramente itálico, indígena, não ainda tocado por influências externas.<sup>16</sup>

Interessantes são também os óbolos nas fichas nn. 07-11, sem legenda ou étnico, que devem ser ainda atribuídos seguramente aos *fistelii*, pela semelhança do tipo de A/, uma cabeça feminina com longa cabeleira dividida em cachos, ornada com colar (dita também *Hercules com leonté*)<sup>17</sup> e porque

circularam em grande quantidade juntamente aos óbolos de Fistelia. Segundo Rutter,<sup>18</sup> esta série de moedas anepígrafes de Fistelia apresenta um modelo de estilo e de circulação similar ao das peças inscritas, e um grande número delas era presente no depósito monetário de Cales e no vale de Ansanto (santuário de Mefites). Também aqui a cabeça feminina é figurada em um estilo que reflete “a mais genuína fisionomia da arte itálica e um gosto distante dos modelos clássicos”.<sup>19</sup> No entanto, nota-se que também pelo tipo de reverso, “leão ou *Khimaira*” (prefiro “leão”),<sup>20</sup> esta amoedação poderia ser relacionada aos didracmas dos fenserni (uma outra população itálica), onde já era presente o mito de Belerofonte e da Quimera.

Estas emissões de frações de prata circulavam principalmente nos centros samníticos, mas, de qualquer forma, sempre indígenas, e foram utilizadas quando a fusão entre as populações oscas e as comunidades gregas foram mais intensas nas cidades da Campânia, e em ambiente e interesse samnítico, mas não sobreviveram às intervenções de Roma no Sâmnio.

2 – As moedas que se seguem pertencem a um período sucessivo a este, relativo à fundação das colônias latinas (Cales e Suessa Aurunca) ou às cidades aliadas de Roma (Teinum Sidicinum).

Cales foi a primeira colônia latina estabelecida na Campânia, em 334 a.C., e era localizada onde é hoje Calvi Risorta. A sua principal artéria, a Via Latina, vinha de Teinum e seguia na direção de Capua, sendo, assim, um ponto estratégico para o controle entre o Sâmnio e o Lácio.<sup>21</sup>

A outra colônia latina, Suessa Aurunca, foi fundada em 313 a.C., justamente na metade do caminho entre Teinum e o litoral. Correspondia à atual cidade de Sessa Aurunca, sobre as encostas do vulcão de Roccamonfina.

Teinum, a cidade dos Sidicini, era localizada no lado samnita do rio Liris e tida por Estrabão como a única digna de consideração em todo o interior campano depois de Capua. É atualmente ocupada pelo centro habitado homônimo. Como Suessa, era também em posição estratégica (ponto de confluência entre a Via Latina e uma variante da Appia),<sup>22</sup> tendo, por isso, adquirido uma notável importância. Foi testemunha das lutas entre Roma e os Samnitas e, em 304 a.C., tornou-se aliada dos romanos.

Aos anos entre 265 e 240 a.C. podemos colocar as cunhagens dos exemplares destas cidades, aqui apresentados nas fichas 03-05 (Cales), 18-20

(Suessa Aurunca) e 21-22 (Teanum Sidicinum), estreitamente afins entre si pela oficina, pelo estilo e pelos tipos, que entram perfeitamente no modelo campano. Suas séries monetárias têm em comum:

- a) em Cales e em Suessa, os tipos de A/ Minerva com elmo corintio e de R/ Galo e estrela de oito pontas (o galo é típico dos centros latinos),<sup>23</sup> e respectivamente as inscrições latinas *Caleno* e *Suesano* (nn. 03-05 e 18). Estas legendas poderiam indicar o étnico em ablativo singular (scil. [a populo] *Caleno/Suesano*) ou a abreviação do genitivo plural (*Caleno/Suesano* por *Calenorum/Suesanorum*); e
- b) em Suessa e em Teanum, os tipos de A/ Cabeça laureada de Apolo e de R/ Touro androprosopo e Vitória (típico emblema da moeda de Neapolis),<sup>24</sup> e as respectivas inscrições *Suesano* e *Tianud* (nn. 19-20 e 21-22). Observa-se que, nos nossos exemplares, o étnico desta última cidade vem expresso em osco (destinação interna), em vez do latim (*Tiano*).

Digno de nota é também o símbolo da estrela de cinco pontas (pentagrama) que aparece no R/ das moedas de Teanum (nn. 21-22), recorrente também nos didracmas de Suessa, nos bronzes de Aesernia, de Beneventum e de Arpi, e nos stateres de Velia, todos mais ou menos contemporâneos.<sup>25</sup>

De qualquer maneira, no que diz respeito aos nominais em bronze, podemos afirmar que a recorrência dos mesmos tipos não é um fenômeno casual, mas determinado por um acordo monetário estipulado por volta da metade do séc. III a.C. entre centros laciais, campanos e samnitas, dado que estas moedas aparecem contemporaneamente produzidas em Cales, Teanum, Caiatia, Aquinum, talvez Telesia e Venafrum, de um lado (Minerva/Galo), e em Neapolis, Nola, Cales, Suessa, Teanum, Compulteria, Venafrum e Aesernia, de outro (Apolo/Touro). Por isso, poder-se-ia pensar na hipótese de um documento (em comum) de uma confederação política anti-romana chefiada por Sidicini, Aurunci e Ausoni, ou simplesmente em uma aliança monetária para facilitar os intercâmbios comerciais, surgida justamente nos lugares onde se desenvolviam as *nundinae* (mercados), isto é, ao longo das vias de comunicação entre Lácio, Samnio e Campânia.<sup>26</sup>

Observa-se, enfim, que uma das nossas moedas, em prata, aparentemente calena (n. 23\*), apresenta um peso um pouco maior (gr. 4,16) do que a metade dos didracmas campanos (gr. 7,50). Visto que os calenos cunharam

somente estes últimos (didracmas), e que os tipos de A/ e de R/ correspondem, ao mesmo tempo, aos tipos de A/ das moedas de prata e de R/ das brônzeas de Cales, é possível afirmar que o exemplar seria um falso híbrido.

3 – Agora falaremos brevemente de um período um pouco posterior, onde se colocam os nossos exemplares de Atella e de Capua, relativos às emissões do período da Segunda Guerra Púnica.

Atella era uma *civitas sine suffragio*<sup>27</sup> desde o final do séc. IV a.C., localizada entre Capua e Neapolis (a atual Sant'Arpino), e, juntamente com Calatia e com Cápua, passou para o lado de Aníbal em 216 a.C.; mas foi capturada por Roma em 211 a.C.<sup>28</sup>

Como Atella, também em Cápua (hoje S. Maria Capua Vetere)<sup>29</sup> não houve uma amoedação propriamente dita até a Segunda Guerra Púnica, quando a cidade, juntamente com Atella e Calatia, caiu nas mãos de Aníbal (216 a.C.).<sup>30</sup> No entanto, um grande número de pratas e de bronzes foi cunhado neste período, ou seja, antes que Roma recapturasse a cidade, em 211 a.C.

Como Atella e Capua (coligadas em um único e coerente sistema) não obtiveram em momento algum de Roma o direito de emitir moeda própria, parece, então, que estas emissões teriam sido a expressão da sua autonomia, adquirida nos anos de rebelião ou de deserção de Roma, sob Aníbal, para atender às necessidades militares da guerra.<sup>31</sup> No entanto, os tipos são principalmente inspirados nas amoedações itálicas (n. 06, R/ *Vitória com troféu*) e nas romano-campanas (nn. 02 e 06, A/ *Cabeça de Júpiter*; n. 02, R/ *Guerreiros sacrificando*).

Assim, por exemplo, de um lado, o tipo de R/ do nosso bronze de Atella (n. 02, *Dois guerreiros que prestam juramento junto a um leitãozinho oferecido em sacrifício*) já aparece nos aureus de Roma.<sup>32</sup> Além disso, os nominais são marcados com a indicação do valor – no nosso caso, duas *unciae* (n. 02, A/ e R/). Por outro lado, o tipo que aparece no R/ do exemplar n. 06 de Capua (*Vitória coroando troféu*) aparecerá também no R/ da amoedação de prata dos Brettii entre 214-211 a.C.<sup>33</sup>, única população calabresa que aderiu à aliança com Aníbal.<sup>34</sup>

**Allifae**

01 – AR / óbolo; mm. min. 9,4; max. 10,2; gr. 0,59.

Inventário n. 1924.1160.1 (Fig. 1, a-b)

A/ Cabeça laureada de *Apollon* à dir., circundada por três delfins.

R/ [ΑΛΛΙΒΑΝΟΝ] apagada; *Scylla* à dir., com duas cabeças de cães sobre os ombros e longa cauda de hipocampo; em baixo, marisco.

Cerca de 325-275 a.C. (HNI); 320-300 a.C. (Cantilena, mais específica).

Cf. RUTTER, N. K. 1979 cit., p. 181.I; CANTILENA, R. 1988 cit., 144-145; HNI 2001 cit., 460.

A única observação é que a legenda está completamente apagada neste exemplar.



**Atella**

02 – AE / *biunx*; mm. min. 24,3; max. 25,7; gr.

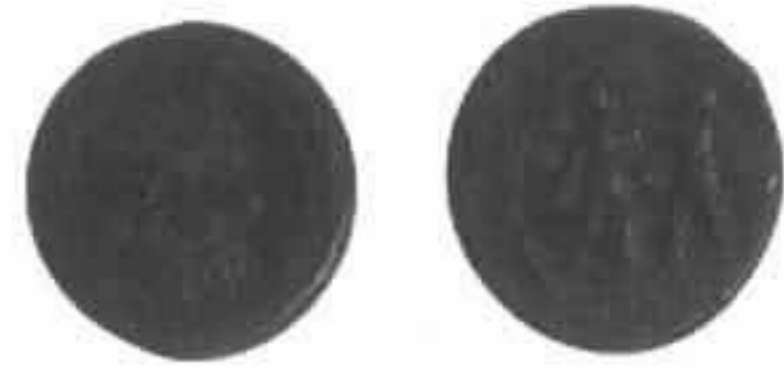
14,11. Inventário n. 1924.1152.1 (Fig. 2, a-b)

A cabeça laureada de *Iuppiter* à d.; atrás da nuca, dois glóbulos indicando o valor = 2 *unciae*.

RADERL, em exergo, retrógrada; dois guerreiros prestando juramento diante de um leitãozinho oferecido em sacrifício; no campo à esq., dois glóbulos indicando o valor = 2 *unciae*; c. p.

Cerca de 216-211 a.C.

Cf. SAMBON, A. *Les monnaies antiques de l'Italie*. Paris 1903, moeda n°1054; CANTILENA, Renata. *Monete della Campania Antica*. Napoli: Banco di Napoli, 1988. p. 214-215; RUTTER, N. Keith et alii. *Historia Numorum (Italy)*. Londres: The British Museum Press, 2001. p. 466.



**Cales**

03 – AE / óbolo ou litra; mm. min. 19,1; max.

1924.1152.3 (Fig. 3, a-b).

A/ Cabeça de *Minerva* à esq., com elmo coríntio.

R/ CALENO, à dir.; galo à dir.; atrás, uma estrela de oito pontas; c. p.

Cerca de 265-240 a.C.



Cf. SAMBON, A. *Les monnaies...* *op. cit.* p. 916-18; *Sylloge Numorum Graecorum New York, The Collection of the American Numismatic Society*, moedas n. 188-99; CANTILENA, Renata. *Monete...* *op. cit.* p. 160-161; RUTTER, N. Keith *et alii*. *Historia...* *op. cit.* p. 435.

A moeda apresenta um defeito no disco.

04 – AE / óbolo ou litra; mm. min. 19,5; max. 20,3; gr. 6,40. Inventário n. 1924.1152.4 (Fig. 4, a-b).



A/ Cabeça de *Minerva* à esq., com elmo coríntio.

R/ CALENO à dir.; galo à dir.; atrás, uma estrela de oito pontas; c. p. Cerca de 265-240 a.C.

Cf. SAMBON, A. *Les monnaies...* *op. cit.* p. 916-18; *Sylloge Numorum...* *op. cit.*, moedas n. 188-99; CANTILENA, Renata. *Monete...* *op. cit.* p. 160-161; RUTTER, N. Keith *et alii*. *Historia...* *op. cit.* p. 435.

05 – AE / óbolo ou litra; mm. min. 18,8; max. 20,5; gr. 5,55. Inventário n. 1924.1152.5 (Fig. 5, a-b).



A/ Cabeça de *Minerva* à esq., com elmo coríntio.

R/ CALENO à dir.; galo à dir.; atrás, uma estrela de oito pontas; c. p. Cerca de 265-240 a.C.

Cf. SAMBON, A. *Les monnaies...* *op. cit.* p. 916-18; *Sylloge Numorum...* *op. cit.*, moedas n. 188-99; CANTILENA, Renata. *Monete...* *op. cit.* p. 160-161; RUTTER, N. Keith *et alii*. *Historia...* *op. cit.* p. 435.

Discreto é o estado de conservação deste último exemplar para leitura.

Apesar de estas três moedas corresponderem exatamente ao tipo descrito por RUTTER, N. Keith *et alii* (2001, p. 435), não apresentam, no nosso caso, a legenda “CALENO caixa alta mesmo no A/; somente no R/.

### Capua

06 – AE; mm. min. 18,3; max. 20,5; gr. 7,57

A/ Cabeça laureada de *Iuppiter* à dir.

R/ [KAPV] apagada; *Victoria* à esq., coroando um *tropaeum*; a estrela no campo não é visível. Entre 216-211 a.C.

Cf. RUTTER, N. Keith *et alii*. *Historia... op. cit.* p. 493.

Inédita. Inv. n. 1924.1153.1 (Fig. 6, a-b)

O discreto estado de conservação do bronze não consente uma leitura mais clara, nem da legenda, aparentemente ausente. De qualquer forma, a descrição dos tipos, o peso e as dimensões correspondem exatamente aos descritos de N. Keith Rutter e outros (2001, p. 493).



### Fistelia

07 – AR / óbolo; mm. min. 10,2; max., 11,3; gr. 0,59. Inventário n. 1924.1159.1 (Fig. 7, a-b).

A/ Cabeça feminina de frente, com longa cabeleira dividida em cachos, ornada com colar (ou *Hercules* com *leonté?*).

R/ Leão (ou *Khimaira*) à esq.; no exergo perolado, uma serpente.

Cerca de 325-275 a.C. (RUTTER *et alii*, 2001); 320-300 a.C. (CANTILENA, 1988 [mais pontual]).

Cf. SAMBON, A. *Les monnaies... op. cit.* p. 844-7; RUTTER, N. Keith. *Campanian Coinages (475-380 BC)*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1979. p. 180, tábua IV; CANTILENA, Renata. *Monete... op. cit.* p. 150-151; RUTTER, N. Keith *et alii*. *Historia... op. cit.* p. 619.



08 - AR / óbolo; mm. min. 10,2; max. 10,8; gr. 0,60. Inventário n. 1924.1159.2 (Fig. 8, a-b).

A/ Cabeça feminina de frente, com longa cabeleira dividida em cachos, ornada com colar (ou *Hercules* com *leonté?*).

R/ Leão (ou *Khimaira*) à esq.; no exergo perolado, uma serpente.

Cerca de 325-275 a.C. (RUTTER *et alii*, 2001); 320-300 a.C. (CANTILENA, 1988).



Cf. SAMBON, A. 1903 cit., 844-7; RUTTER, N. K. Campanian... *op. cit.* p. 180.IV; CANTILENA, Renata. Monete... *op. cit.* p. 150-151; RUTTER, N. Keith *et alii*. Historia... *op. cit.* p. 619.

09 - AR / óbolo; mm. min. 10; max. 12,4; gr. 0,55. Inventário n. 1924.1159.3 (Fig. 9, a-b).

A/ Cabeça feminina de frente, com longa cabeleira dividida em cachos, ornada com colar (ou *Hercules com leonté?*).

R/ Leão (ou *Khimaira*) à esq.; acima, uma estrela de oito pontas; no exergo perolado, uma serpente.

Cerca de 325-275 a.C. (RUTTER *et alii*, 2001); 320-300 a.C. (CANTILENA, 1988).

Cf. SAMBON, A. Les monnaies... *op. cit.* p. 844-7; RUTTER, N. K. Campanian... *op. cit.* p. 180. *tábua* IV; CANTILENA, R. Monete... *op. cit.* p. 150-151; RUTTER, N. K. *et alii*. Historia... *op. cit.* p. 619.

O exemplar apresenta a superfície bastante gasta.



10 - AR / óbolo; mm. min. 9,8; max. 11; gr. 0,48. Inventário n. 1924.1159.4 (Fig. 10, a-b)

A/ Cabeça feminina de frente, com longa cabeleira dividida em cachos, ornada com colar (ou *Hercules com leonté?*).

R/ Leão (ou *Khimaira*) à esq.; acima, uma estrela de oito pontas; no exergo perolado, a parte superior de uma serpente.

Cerca de 325-275 a.C. (RUTTER *et alii*, 2001); 320-300 a.C. (CANTILENA, 1988).

Cf. SAMBON, A. Les monnaies... *op. cit.* p. 844-7; RUTTER, N. K. Campanian... *op. cit.* p. 180. *tábua* IV; CANTILENA, R. Monete... *op. cit.* p. 150-151; RUTTER, N. Keith *et alii*. Historia... *op. cit.* p. 619.

A peça apresenta um discreto estado de conservação para leitura.



11 – AR / óbolo; mm. min. 9,3; max. 10,7; gr. 0,44. Inventário n. 1924.1159.5 (Fig. 11, a-b).

A/ Cabeça feminina de frente, com longa cabeleira dividida em cachos, ornada com colar (ou *Hercules com leonté?*).

R/ Leão (ou *Khimaira*) à esq.; acima, um barrete frígio; no exergo perolado, um *caduceus*.

Cerca de 325-275 a.C. (RUTTER *et alii*, 2001); 320-300 a.C. (CANTILENA, 1988).

Cf. SAMBON, A. *Les monnaies...* *op. cit.* p. 844-7; RUTTER, N. K. *Campanian...* *op. cit.* p. 180, tábua IV; CANTILENA, R. *Monete...* *op. cit.* p. 150-151; RUTTER, N. Keith *et alii*. *Historia...* *op. cit.* p. 619.

Este último exemplar é cerceado na borda.



12 – AR / óbolo; mm. min. 10,7; max. 11,2; gr. 0,56. Inventário n. 1924.1159.6 (Fig. 12, a-b).

A/ Cabeça masculina juvenil imberbe, de frente, com cabelos curtos divididos em cachos.

R/ FISTLVIS, semicircular e retrógrada, entre a ostra e a borda; delfim, grão de cevada e ostra.

Cerca de 325-275 a.C. (RUTTER *et alii*, 2001); 320-300 a.C. (CANTILENA, 1988 [mais específica]).

Cf. SAMBON, A. *Les monnaies...* *op. cit.* p. 831-8; *Sylloge Numorum...* *op. cit.* moedas n. 567-80; RUTTER, N. K. *Campanian...* *op. cit.* p. 180. *plate Ia*; CANTILENA, R. *Monete...* *op. cit.* p. 146-147; RUTTER, N. Keith *et alii*. *Historia...* *op. cit.* p. 613.



13 – AR / óbolo; mm. min. 10; max. 10,9; gr. 0,54. Inventário n. 1924.1159.7 (Fig. 13, a-b).

A/ Cabeça masculina juvenil imberbe, de frente, com cabelos curtos divididos em cachos.

R/ FISTLVIS, semicircular e retrógrada (somente a parte inferior), entre a ostra e a borda; delfim, grão de cevada e ostra.

Em torno de 325-275 a.C. (RUTTER *et alii*, 2001); 320-300 a.C. (CANTILENA, 1988).



Cf. SAMBON, A. *Les monnaies... op. cit.* p. 831-8; *Sylloge Numorum...op. cit.* moedas n. 567-80; RUTTER, N. K. *Campanian... op. cit.* p. 180. *plate Ia*; CANTILENA, R. *Monete... op. cit.* p. 146-147; RUTTER, N. Keith *et alii.* *Historia... op. cit.* p. 613.

14 – AR / óbolo; mm. min. 9,7; max. 10,3; gr. 0,44. Inventário n. 1924.1159.8 (Fig. 14, a-b).

A/ Cabeça masculina juvenil imberbe, de frente, com cabelos curtos divididos em cachos.



R/ FISTLVIS, semicircular e retrógrada, entre a ostra e a borda; delfim, grão de cevada e ostra.

Em torno de 325-275 a.C. (RUTTER *et alii*, 2001); 320-300 a.C. (CANTILENA, 1988).

Cf. SAMBON, A. *Les monnaies... op. cit.* p. 831-8; *Sylloge Numorum... op. cit.*, moedas n. 567-80; RUTTER, N. K. *Campanian... op. cit.* p. 180. *plate Ia*; CANTILENA, R. *Monete... op. cit.* p. 146-147; RUTTER, N. Keith *et alii.* *Historia... op. cit.* p. 613.

15 – AR / óbolo; mm. min. 10,9; max. 11,4; gr. 0,59. Inventário n. 1924.1159.9 (Fig. 15, a-b).

A/ Cabeça masculina juvenil imberbe, de frente, com cabelos curtos divididos em cachos.



R/ FISTLVIS, semicircular e retrógrada, entre a ostra e a borda; delfim, grão de cevada e ostra.

Em torno de 325-275 a.C. (RUTTER *et alii*, 2001); 320-300 a.C. (CANTILENA, 1988).

Cf. SAMBON, A. *Les monnaies... op. cit.* p. 831-8; *Sylloge Numorum... op. cit.*, moedas n. 567-80; RUTTER, N. K. *Campanian... op. cit.* p. 180. *plate Ia*; CANTILENA, R. *Monete... op. cit.* p. 146-147; RUTTER, N. Keith *et alii.* *Historia... op. cit.* p. 613.

16 – AR / óbolo; mm. min. 10,4; max. 10,8; gr. 0,65. Inventário n. 1924.1159.10 (Fig. 16, a-b).

A/ Cabeça masculina juvenil imberbe, de frente, com cabelos curtos divididos em cachos.



R/ FISTLVIS, semicircular e retrógrada, entre a ostra e a borda; delfim, grão de cevada e ostra.

Em torno de 325-275 a.C. (RUTTER *et alii*, 2001); 320-300 a.C. (CANTILENA, 1988).

Cf. SAMBON, A. *Les monnaies...* *op. cit.* p. 831-8; *Sylloge Numorum...* *op. cit.*, moedas n. 567-80; RUTTER, N. K. *Campanian...* *op. cit.* p. 180. *plate Ia*; CANTILENA, R. *Monete...* *op. cit.* p. 146-147; RUTTER, N. Keith *et alii*. *Historia...* *op. cit.* p. 613.

17 – AR / óbolo; mm. min. 8,8; max. 10,8; gr. 0,32. Inventário n. 1924.1159.11 (Fig. 17, a-b).

A/ Cabeça masculina juvenil imberbe, de frente, com cabelos curtos divididos em cachos.



R/ FISTLVIS, semicircular e retrógrada, entre a ostra e a borda; delfim, grão de cevada e ostra.

Em torno de 325-275 a.C. (RUTTER *et alii*, 2001); 320-300 a.C. (CANTILENA, 1988).

Cf. SAMBON, A. *Les monnaies...* *op. cit.* p. 831-8; *Sylloge Numorum...* *op. cit.*, moedas n. 567-80; RUTTER, N. K. *Campanian...* *op. cit.* p. 180. *plate Ia*; CANTILENA, R. *Monete...* *op. cit.* p. 146-147; RUTTER, N. Keith *et alii*. *Historia...* *op. cit.* p. 613.

Observa-se que, nos exemplares aqui apresentados, o étnico vem escrito na variante em língua osca.

### Suessa Aurunca

18 – AE / óbolo ou litra; mm. min. 18,8; max. 20,4; gr. 6,12. Inventário n. 1924.1161.1 (Fig. 18, a-b).

A/ Cabeça de *Minerva* à esq., com elmo coríntio; c. p.

R/ SVESANO, em frente ao galo; galo à dir.; atrás, uma estrela de oito pontas; c. p.

Cerca de 265-240 a.C. (RUTTER, N. Keith *et alii*, 2001); primeira metade do séc. III a.C. (CANTILENA, 1988).

Cf. SAMBON, A. *Les monnaies...* *op. cit.* p. 873; *Sylloge Numorum Graecorum Milano, Civiche raccolte numismatiche III*, p. 48. 292-8; CANTILENA,



R. Monete... *op. cit.* p. 166-167; RUTTER, N. Keith *et alii.* *Historia... op. cit.* p. 449.

O exemplar apresenta uma corrosão no A/.

19 – AE / óbolo ou litra; mm. min. 19,3; max. 20,3; gr. 5,97. Inventário n. 1924.1161.2 (Fig. 19, a-b).



A/ Cabeça laureada de *Apollon* à esq.

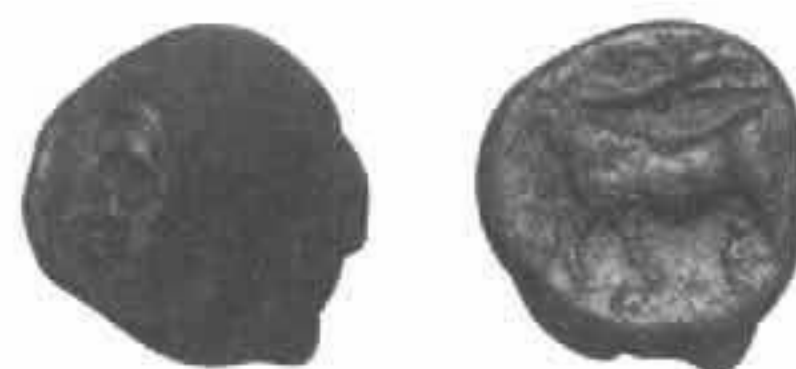
R/ [S]VESANO, no exergo; touro androprosopo à dir., coroado por *Victoria* em vôo.

Cerca de 265-240 a.C.

Cf. SAMBON, A. *Les monnaies... op. cit.* p. 877-84; *Sylloge Numorum... op. cit.*, moedas n. 604-8; CANTILENA, R. *Monete... op. cit.* p. 170-171; RUTTER, N. Keith *et alii.* *Historia... op. cit.* p. 450.

Visto que foi confeccionada em bronze, o exemplar apresenta um discreto estado para leitura.

20 – AE / óbolo ou litra; mm. min. 17,3; max. 18,3; gr. 3,91. Inventário n. 1924.1161.3 (Fig. 20, a-b).



A/ Cabeça laureada de *Apollon* à esq.

R/ [SVE]SANO, muito apagada, no exergo; touro androprosopo à dir., coroado por *Victoria* em vôo.

Cerca de 265-240 a.C.

Cf. SAMBON, A. *Les monnaies... op. cit.* p. 877-84; *Sylloge Numorum... op. cit.*, moedas n. 604-8; RUTTER, N. Keith *et alii.* *Historia... op. cit.* p. 450.

A moeda apresenta um defeito no disco. O R/ é descentrado.

#### Teanum Sidicinum

21 – AE; mm. min. 18,2; max. 19; gr. 4,56. Inventário n. 1924.1161.4 (Fig. 21, a-b).



A/ TIANVD, retrógrada, ao longo da borda; cabeça de *Apollon* à esq.; atrás da nuca, letra O.

R/ Touro androprosopo à dir., coroado por *Victoria* em vôo; entre as patas, um pentagrama.

Em torno a 265-240 a.C.

Cf. SAMBON, A. *Les monnaies...* *op. cit.* p. 1002; *Sylloge Numorum...* *op. cit.*, moedas n. 617-23; RUTTER, N. Keith *et alii*. *Historia...* *op. cit.* p. 455.

A superfície apresenta vestígios de oxidação.

22 - AE; mm. 19,4 min.; 22 max.; gr. 5,41. Inventário n. 1924.1161.5 (Fig. 22, a-b).

A/ TIANV[D], retrógrada, ao longo da borda; cabeça laureada de *Apollon* à esq.; c. p.



R/ Touro androprosopo à esq., coroado por *Victoria* em vôo; entre as patas, um pentagrama.

Em torno a 265-240 a.C.

Cf. SAMBON, A. *Les monnaies...* *op. cit.* p. 1002; *Sylloge Numorum...* *op. cit.*, moedas n 617-23; RUTTER, N. Keith *et alii*. *Historia...* *op. cit.* p. 455

Nota-se que, nestes exemplares de *Teanum*, o étnico vem escrito na língua osca das primeiras emissões. Não obstante possam ser confundidas com o n. 454 de RUTTER, N. Keith *et alii* (2001), as nossas peças são confrontáveis com o n. 455, pela presença da estrela de cinco pontas (pentagrama).

### Falsa

23 \* – AR / dracma (!); mm. min. 10,7; max. 12,2; gr. 4,16. Inventário n. 1924.1152.2 (Fig. 23, a-b).



A/ Cabeça de *Minerva* à esq., com elmo coríntio; c. p.

R/ CALENO, à dir.; galo à dir.; atrás, uma estrela de oito pontas; c. p.

Cf. RUTTER, N. Keith *et alii*. *Historia...* *op. cit.* p.434 (A/, prata) e 435 (R/, bronze)

O A/ deste exemplar corresponde ao descrito em RUTTER, N. Keith *et alii* (2001, p. 434 – didracma), mas não o peso, dado que a nossa moeda corresponde a um dracma (nunca cunhado em Cales), e não aos didracmas descritos por Rutter. Observe-se ainda que o tipo de R/ não tem confrontos na prata, somente nos exemplares de bronze (galo e estrela, cf. RUTTER, N. Keith *et alii*. *Historia...* *op. cit.* p.435). Assim, a partir deste “hibridismo” e, como a legenda é evidente, não existem dúvidas em julgar que o exemplar seja falso.

## SINAIS DIACRÍTICOS E ABREVIÇÕES EMPREGADOS

[ABC] integração de lacuna do texto

\* falsa

Cf. confronta

c.p. contorno perolado

dir. direita

esq. esquerda

## Notas

1. Embora a cidade de Neapolis também esteja localizada na região da Campânia, as suas moedas constituíam um núcleo à parte, ou seja, exemplares mais antigos, pertencentes a uma cidade "grega" (não itálica), e com legenda igualmente em grego. Tais informações foram publicadas em MAGALHAES, Maricí M. As moedas de Neapolis na coleção do MHN: iconografia e epigrafia monetária. *Boletim da Sociedade Numismática Brasileira*. São Paulo, n. 60, 2007. p 5-28.
2. MAGALHÃES, Maricí M. Moedas de Neapolis na Coleção do Museu Histórico Nacional. *Boletim da Sociedade Numismática Brasileira*. São Paulo, n. 59, 2007 (no prelo); MAGALHÃES, Maricí M.. Le monete della Campania nella collezione del Museo Storico Nazionale di Rio de Janeiro. *Oebalus. Studi sulla Campania nell'Antichità*. 7-47, n. 2, 2007. (No prelo)
3. RUTTER, N. Keith *et alii*. *Historia Numorum (Italy)*. Londres: The British Museum Press, 2001. p. 62.
4. RUTTER, N. Keith. *Campanian Coinages (475-380 BC)*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1979.
5. CANTILENA, Renata. *Monete della Campania Antica*. Napoli: Banco di Napoli, 1988.
6. RUTTER, N. Keith. *Greek Coinages of Southern Italy and Sicily*. Londres: Spink & son Ltd., 1997. p. 70.
7. MAGALHAES, Maricí M. Moedas... *op. cit.* MAGALHAES, Maricí M.. Le monete... *op. cit.*
8. RUTTER, N. Keith *et alii*. *Historia...* *op. cit.*
9. CANTILENA, Renata. *Monete...* *op. cit.* p. 137.
10. RUTTER, N. Keith. *Campanian...* *op. cit.* p. 85.
11. RUTTER, N. Keith *et alii*. *Historia...* *op. cit.* p. 460.
12. RUTTER, N. Keith. *Campanian...* *op. cit.* p. 84; CANTILENA, Renata. *Monete...* *op. cit.* p. 137; RUTTER, N. Keith *et alii*. *Historia...* *op. cit.* p. 72. A diferença na redação do nome da comunidade com "ph" ou "f" é puramente formal.
13. A teoria é reportada em CANTILENA, Renata. *Monete...* *op. cit.* p. 138.
14. CANTILENA, Renata. *Monete...* *op. cit.* p. 139.
15. RUTTER, N. Keith *et alii*. *Historia...* *op. cit.* p. 613.

16. Para maiores comentários sobre o tipo, cf. MAGALHÃES, Maricé M. Arte itálica em moedas campanas do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro: Allifae e Phistelia. *Phoenix. Revista do Laboratório de História Antiga – UFRJ*. Rio de Janeiro, ano 13, 2007, p. 227-237). no prelo.
17. "I see no reason to challenge their traditional ascription to Fistelia" (RUTTER, N. Keith. *Campanian... op. cit.* p. 84);. CANTILENA, Renata. *Monete... op. cit.* p. 141. No entanto, como me disse a própria prof<sup>a</sup> Renata Cantilena, atualmente ambos os estudiosos aceitam a possibilidade que a figurinha do A/ destas moedas possa ser na verdade um *Hercules* com *leonté* e, por isso, inclui também esta hipótese, entre parênteses e com ponto interrogativo, nas fichas aos nn. 33-37.
18. RUTTER, N. Keith *et alli*. *Historia... op. cit.* p. 73.
19. Como felizmente afirma CANTILENA, Renata *Monete...op.cit.*, p. 138.
20. Sobre este tipo monetário cf. ainda MAGALHÃES, Maricé M. *Arte Itálica... op. cit.*, (no prelo).
21. CANTILENA, Renata. *Monete... op. cit.* p. 153 e 156; RUTTER, N. Keith *et alli*. *Historia... op. cit.* p. 59.
22. CANTILENA, Renata. *Monete... op. cit.* p. 170; para os acontecimentos históricos de *Teanum Sidicinum*, CANTILENA, Renata. *La monetazione di un centro campano alleato di Roma. Riflessioni su Teanum. Akten. XII. Internationaler Numismatishcer Kongress, Berlin 1997 (H. von B. Kluge-B. Weisser)*. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, p. 252, 2000; RUTTER, N. Keith. *Historia... op. cit.* p. 61.
23. CANTILENA, Renata. *Monete... op. cit.* p. 256.
24. *Ibidem*.
25. *Idem*. p. 254.
26. CANTILENA, Renata. *Monete... op. cit.* p. 160.
27. Cidade cujos cidadãos não tinham direito ao voto.
28. RUTTER, N. Keith *et alli*. *Historia... op. cit.* p. 63.
29. Não é necessário repetir aqui os acontecimentos históricos da cidade. Por isso, reenvio a CANTILENA, Renata. *Monete... op. cit.* p. 192; RUTTER, N. Keith *et alli*. *Historia... op. cit.* p. 64. Para maiores informações acerca da História de Cápuia, cf. ainda D'ISANTO, Gennaro. *Capua romana. Ricerche di prosopografia e storia sociale (Vetera 9)*. Roma: Edizioni Quasar, 1993. p. 15-44.
30. RUTTER, N. Keith *et alli*. *Historia... op. cit.* p. 64.
31. CANTILENA, Renata. *Monete... op. cit.* p. 192-193.
32. CANTILENA, Renata. *Monete... op. cit.* p. 193.
33. Cf. RUTTER, N. Keith *et alli*. *Historia... op. cit.* p. 159.
34. CANTILENA, Renata. *Monete... op. cit.* p. 196.
35. Segundo as normas de Numismática, os termos anverso e reverso são abreviados pelas siglas A/ e R/.

A moda no período de d. João

Moda e Modos

Vera Lima\*



## **RESUMO**

Este artigo pretende comprovar, a partir de um traje da coleção têxtil do Museu Histórico Nacional – um vestido estilo Império usado durante o período Joanino – o surgimento da moda no Brasil. A própria abordagem revela que não foi um acontecimento isolado, mas o resultado dos processos socioeconômicos-culturais empreendidos pelo soberano que moldaram a necessidade de signos sociais para os membros da chamada “boa sociedade” através das forças da moda e de novos comportamentos, determinantes do processo civilizatório empreendido.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Moda e modos - europeização de costumes - manuais de etiqueta e comportamento-processo civilizador-vida em sociedade.

## **ABSTRACT**

*Fashion during the D. João Period - Fashion and Manners*

*This article intends to prove the beginning of fashion in Brazil. The study is based on an outfit of the Museu Histórico Nacional's textile collection- an Imperial style dress used during the Joanino period. The approach reveals that it was not an isolated event but a result of socioeconomic and cultural processes undertaken by the sovereign, which molded the necessity of social signs for the members of the so-called "good society" through the power of fashion and new behaviors.*

## **KEYWORDS**

*Fashion and manners, Europeanizing customs, etiquette and behavior manuals, civilizing process, life in society.*

*Se eu pudesse escolher no meio de um monte de livros publicados cem anos após a minha morte, sabe qual pegaria? [...] eu escolheria simplesmente uma revista de moda na qual eu poderia ver como as mulheres se vestem um século após a minha partida. E estas roupas me falariam mais sobre a humanidade do futuro, do que todos os filósofos, profetas e intelectuais.*

Anatole France <sup>1</sup>

## Introdução

A moda é muitas vezes vista como um exemplo de superficialidade, frivolidade, vaidade. Ao mesmo tempo ela é descrita como um espelho da história: reflexo de guerras, revoluções, e de todos os acontecimentos históricos do mundo. Mas a moda não é um vento impetuoso que sopra redemoinhando sem sentido, nem o reflexo vago do espírito de uma época. Ela é por si só parte da história evidenciando a forma como as pessoas pensam e se comportam em todos os tempos. Falar em moda é se reportar às necessidades básicas do indivíduo, colocando-o em relação ao seu grupo, definindo o padrão estético de determinada sociedade.

Estudar acervos têxteis de museus, como os trajes, e determinar o período em que foram utilizados exige certa habilidade, diferente da maneira que são analisados outros tipos de testemunhos, como os textuais e os iconográficos. O vestido, como objeto material, tem suas especificidades. É necessário que haja um conhecimento prévio da história da moda, da forma, do tecido e dos diversos elementos que agregam valores, como os tipos de bordados, linhas, botões e outros materiais existentes na sua composição. A pesquisa rigorosa é que vai fornecer a tecnologia da manufatura, do uso da matéria

---

\* Vera Lima é museóloga pesquisadora. Curadora da coleção de Indumentária do MHN. Professora de História da Moda da Universidade Cândido Mendes. A autora agradece a Luciana Camara, graduanda em museologia pela Unirio e estagiária da reserva técnica do MHN pela colaboração na pesquisa e elaboração do texto.

prima, da modelagem e da qualidade de acabamento de uma peça pertencente a um determinado período histórico.

Após todo este processo torna-se possível a sua identificação, para poder finalmente inseri-la na época em que foi construída e, principalmente, compreendê-la no seu contexto cultural.

No momento em que estamos comemorando os 200 anos da chegada da Família Real ao Brasil, o presente trabalho, através das formas da moda, pretende analisar como as mudanças socioeconômicas e culturais empreendidas por d. João foram importantes para o estabelecimento da moda no Brasil.



*Vestido estilo Império – acervo Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.*

Ao selecionar um traje que faz parte da coleção têxtil do Museu Histórico Nacional, objetiva-se a dinamização de suas atividades e a produção de informações culturais a partir do acervo.

Trata-se de um vestido branco de cambraia de algodão; saia reta, longa, solta, com ligeiros franzidos e pequena cauda; cintura alta, sob o busto; decote arredondado, ajustado na parte de trás por meio de um cordão interno; mangas curtas bufantes, formadas por duas camadas sobrepostas do tecido para realçar as aberturas da parte superior; todo bordado em fios de prata dourada com motivos fitomorfos. O que nos chama a atenção, além da singularidade da forma desta peça, é a sua delicadeza conjugada à leveza do tecido e o brilho e a textura do metal.

É uma das peças mais antigas do acervo do MHN. É um vestido estilo Império, moda européia e vigente no Brasil a partir da chegada da Família Real, em 1808.

### **A chegada da Família Real ao Brasil**

Em 7 de março de 1808, pela primeira vez um monarca – d. João, príncipe regente de Portugal – se transferia para o Novo Mundo, o Brasil, sua principal colônia. Abandonava uma Europa fragmentada pelas guerras napoleônicas, impedindo o fim da Dinastia dos Bragança, motivo principal de sua vinda.

A corte que acompanhou a Família Real ao Rio de Janeiro era numerosa. Figuras da nobreza, ministros, funcionários burocráticos, entre outros.

Não era imaginável, para a mentalidade do século XVIII, um monarca absoluto deslocar-se, fosse para onde fosse, sem se fazer acompanhar pelos elementos do clero, pela alta aristocracia que fazia parte do seu círculo restrito, pelos magistrados e funcionários régios e por um enorme séquito de artistas, músicos e criados, que organizavam e asseguravam as ocupações quotidianas da corte.

Não era admissível que a família real, ou os grandes de Portugal, seguissem para o Brasil privados dos objectos simbólicos que o seu status social exigia. Qualquer viagem, mesmo no reino e mesmo de curta duração, era sempre precedida por enorme cortejo onde seguiam móveis, objectos de culto religioso, instrumentos musicais, loiças, cristais, baixelas, inúmeras peças do vestuário, jóias, e todo o tipo de utensílios que fazia parte do dia-a-dia aristocrático.<sup>2</sup>

No momento da chegada, em 1808, a cidade era relativamente pequena, com cerca de 60 mil habitantes, em sua maioria escravos. Possuía uma paisagem exuberante, traços orientais, mas era suja, acanhada, de ruas mal calçadas e estreitas.

Quanto aos habitantes correspondiam à representação de diferentes códigos sociais formado por uma grande população livre e pobre, de um pequeno grupo constituído de funcionários da Coroa, do Clero e de comerciantes enriquecidos, considerados membros da “boa sociedade” e de negros escravos e libertos.

Apesar da Família Real ter sido recebida com regozijo e muitas celebrações, um grande espanto com certeza aconteceu, em ambos os lados, no momento em que desembarcaram. As diferenças eram enormes nas modas e nos modos de viver.

## **A moda em Portugal e os trajes na Colônia no momento da chegada da Família Real ao Brasil**

A moda em Portugal, em 1808, na indumentária feminina, era de influência francesa. Seguiu o estilo Império, revivalista e neoclássico, que predominou durante o Império de Napoleão Bonaparte de 1804 a 1815, retomando o luxo abandonado com a Revolução Francesa. Na realidade,

este estilo, já com sua própria identidade, era consequência das formas utilizadas nos períodos revolucionários do Diretório e Consulado franceses, que assimilaram as referências da indumentária da Antigüidade Clássica num gosto greco-romano, ainda no final do século XVIII. Não eram exatamente uma cópia das vestimentas antigas, mas uma lembrança considerável dessas roupas. Tecidos brancos, leves em algodão, linho e seda e no estilo Império também veludos, cetins e tafetás com a utilização de cores em tonalidades pastéis. Cintura alta sob o busto, mangas curtas com luvas de cano longo feitas de couro macio, seda ou filó. O decote redondo ou quadrado deixava o colo todo em evidência. Eram retos, longos, soltos e com pequena cauda, apresentando muitas vezes uma variedade de delicados bordados com motivos fitomorfos. Eram usados com xales, estolas, casacos, capas ou uma curta jaqueta denominada *spencer* que terminava na linha da cintura alta e cuja cor usualmente contrastava com o resto do traje. As sapatilhas eram rasas, baixas e confeccionadas em couro, veludo ou cetim. As bolsas pequenas em diversos formatos eram denominadas retículas e na cabeça podiam usar enfeites de plumas, turbantes ou chapéus amarrados sob o queixo.

Somente entre 1815 e 1820, período de transição entre a moda Império e a Romântica, surgiram algumas alterações, quando a forma dos vestidos tornaram-se mais cônicas, mais arredondadas e ornamentadas na barra da saia mais curta, com decotes altos e mangas compridas mais bufantes na altura dos ombros.

Quanto ao traje masculino, era de influência inglesa e a vestimenta de Corte consistia em casaca, camisa, colete, uma longa gravata de seda enrolada no pescoço formando nó ou laço, calção até abaixo do joelho, meias de seda e sapatos com fivelas. Nota-se neste caso uma particularidade, pois as calças compridas já eram comuns em quase toda a Europa.

Na chegada da Corte, os trajes dos habitantes, principalmente dos brancos, de posição abastada, que constituíam a chamada “boa sociedade”, diferiam do que usavam os europeus. Com as formas vestimentares antiquadas, ainda com elementos do século XVIII, tanto os homens como as mulheres completavam o cenário das feições urbanas.

O comércio era incipiente e a vida social quase inexistente, motivo perfeitamente justificável para a despreocupação com a maneira do vestir.

As antigas restrições reais nas proibições da venda e do uso de artigos de luxo e do funcionamento das manufaturas impediam o consumo, fenômeno importante para a produção e a demanda, considerando-se que

Não há sistema de moda senão quando o gosto pelas novidades se tornam um princípio constante e regular, quando já não se identifica, precisamente, só com a curiosidade em relação às coisas exógenas, quando funciona como exigência cultural autônoma, relativamente independente das relações fortuitas com o exterior.<sup>3</sup>

Os trajes da colônia, principalmente das mulheres, correspondiam ao modo de viver no Rio de Janeiro da época. Raríssimas eram as oportunidades de se reunirem e somente as idas bem cedo às igrejas faziam parte de suas vidas.

Escondiam todo o corpo com uma enorme mantilha negra e saíam bem cedinho para a missa em suas cadeirinhas. O objetivo era passar totalmente despercebida, protegida dos olhares indiscretos nas ruas. Viviam reclusas em suas casas, vendo os acontecimentos por trás das gelosias das janelas e no cotidiano vestiam-se descontraidamente com camisolões, camisas com saias soltas e chinelos à oriental. Seus trajes de andar em casa pouco diferiam dos homens e quase não se distinguiam das escravas.

Tudo mudava de figura quando se tratava de sair à rua. O à vontade doméstico dava lugar à austeridade das pesadas e escuras mantilhas, denominadas biocas.

A chegada da Família Real trouxe mudanças radicais para a economia colonial, ao exigir novas fontes de renda que pudessem financiar a manutenção da Corte nas terras do Brasil, principalmente no Rio de Janeiro, eixo principal da unidade real portuguesa que aqui se fixou.

D. João, aos poucos, transformou a colônia, imprimindo um cunho prático aos seus atos. Deu início a uma série de significativas mudanças tanto nas atividades incipientes como o comércio e a manufatura, como na transformação dos costumes, levando a uma europeização dos hábitos nativos decorrente do contato com os estrangeiros e da adaptação das maneiras destes ao novo cenário.

A abertura dos Portos Brasileiros às nações amigas, de acordo com a Carta Régia de 28 de janeiro de 1808, assinada ainda no momento de sua estada na Bahia, permitiu o estabelecimento de relações comerciais ante-

riormente inexistentes, o que veio favorecer o liberalismo econômico, ao romper com o monopólio português.

Resultou posteriormente num grande comércio de produtos vindos do exterior. A Inglaterra foi a grande beneficiada. Uma abertura que, na realidade, ia ao encontro das aspirações da elite agrária brasileira e, ao mesmo tempo, beneficiava diretamente a Inglaterra, cuja Marinha era dotada de uma frota mercante mais extensa.

Os barcos oriundos da Europa descarregavam mercadorias — dos artigos de luxo aos utilitários de qualquer espécie.

Logo no primeiro ano (1808), noventa navios estrangeiros entram só no porto do Rio de Janeiro..., e em 1810 já ascende a 422... no período anterior ao ato, isto é, até 1808, os navios só poderiam fundear nas costas para refrescar ou pedir socorro.<sup>4</sup>

Foi o início da intensificação comercial no Rio de Janeiro. De acordo com Debret, havia um grande movimento na rua Direita, nas proximidades da Alfândega:

Se se conseguir varar pelo portão grande no momento em que fecha, ao fim do expediente, pode-se contemplar uma cena bem movimentada e bem curiosa. Caixas, fardos e volumes de toda espécie de mercadoria, barris de vinho e rolos de cordas, tudo empilhado numa tremenda confusão, que só encontra símile na chusma de funcionários, feitores e negros que se acotovelam por toda a rua Direita na ânsia de apanhar o que lhes pertence e no vociferar com que procuram apressar a remoção dos volumes.<sup>5</sup>

A indústria francesa, principalmente após a derrocada de Napoleão Bonaparte e a paz com Portugal, espalhou-se pelas ruas do Ouvidor e Ourives, introduzindo-se no comércio a varejo, e fazendo concorrência com o atacadista, de utilidades mais pesadas, de domínio inglês. Foi o início da invasão de profissionais e comerciantes de moda, que ocupariam o centro do Rio de Janeiro nos anos subseqüentes, dando continuidade à preocupação com as formas de trajar convenientemente de acordo com cada época.

## O Tempo na Moda – A Europeização dos Costumes

No Brasil, à proporção que assimilavam os costumes trazidos pela Corte — inclusive a moda — as classes mais abastadas procuravam introjetar

as práticas que julgavam indicativas de uma “boa sociedade” – o modelo europeu. Com este objetivo, desejavam participar da nova sociedade de Corte que estava presente e manter-se à distância, seja dos escravos, seja das classes mais humildes. Nada mais simples do que com a construção da aparência. Começaram a surgir no Rio de Janeiro manuais de etiqueta e civilidade, que ensinavam os cuidados com a higiene corporal, os hábitos à mesa, os comportamentos em casa, nas cerimônias religiosas, na rua e como trajar adequadamente. Faziam eco às novas construções sociais que se impunham “exigindo” um polimento nos costumes. É importante assinalar que não havia uma imposição da Corte, embora a existência da nobreza de Corte, dependia de seu zelo pelas regras prescritas na etiqueta. Os próprios habitantes passaram a desejar o modelo europeu, adotando valores, tanto pela aparência – moda – quanto pelos modos. Pretendiam, dessa forma, eliminar os ares coloniais. Não adiantava usar a roupa correta sem o comportamento adequado.

A imprensa exerceu um papel de destaque no processo de divulgação dos usos e costumes oriundos da Europa. Mais tarde, os anúncios da Gazeta do Rio de Janeiro serviram como fonte inesgotável para a divulgação dos produtos importados e serviços oferecidos à população. Após 1820, já circulavam periódicos especializados com imagens de figurinos importados, que influenciavam sobre o uso de tecidos mais finos, como exigia a moda dominante.

Com a aceleração de seu crescimento e sua posição de sede do governo, a vida social no Rio de Janeiro transformou-se. Esses acontecimentos notabilizaram o fato da moda efetivamente ter surgido com a chegada da Família Real.

O que denominamos moda – conceito já estabelecido na Europa Ocidental desde o Renascimento – até então aqui não existia.

Admite-se que a moda surge no Renascimento, quando mudanças sócio-culturais e econômicas, como a intensificação das trocas comerciais, a prosperidade das cortes do norte da Itália e a emergência da noção de indivíduo, vão permitir mudanças cada vez mais aleatórias e freqüentes.<sup>6</sup>

### **As Festas como Representação da Visibilidade**

Com a permanência da Corte surgiram novas formas de viver em sociedade. A cidade passou a ser o palco de acontecimentos que iam de encon-

tro aos novos tempos, satisfazendo a camada mais refinada. As festas civis, militares e sacras traziam diversão e lazer.

As cerimônias do beija-mão, as festas religiosas, os freqüentes saraus, os aniversários régios, as corridas de touros e os espetáculos no Real Teatro de São João movimentavam a vida social e cultural representando a afirmação do indivíduo e sua família na cidade e na sociedade política. As mulheres que viveram reclusas atrás das gelosias das janelas, abolidas por um decreto de d. João, em 1809, e substituídas por janelas envidraçadas e varandas de ferro produzidas na Inglaterra, passaram a receber um sopro de liberdade e já podiam sair à rua num dia de festa e não somente participar de alguma procissão ou rezar nas igrejas. Freqüentava-se. Festejava-se.

O casamento da princesa austríaca d. Leopoldina com o príncipe d. Pedro deu ensejo a várias comemorações com esplendor. Todos esses momentos serviram como disputas de ostentação e exibição do poder individual. E o vestuário estava sempre presente como elemento principal no teatro das aparências. Muitos foram registrados pelo pintor Jean Baptiste Debret<sup>7</sup> que participou da chamada missão artística francesa. A moda européia no estilo Império estava sempre documentada.

### **A Importância do Relato dos Viajantes- O Olhar Europeu**

Os relatos dos viajantes foram muito importantes para documentar vários aspectos da época.

De acordo com o Diário de Rose Freycinet que aqui esteve, podemos observar que constantemente registrava a exuberância da paisagem, assim como o comportamento e a aparência dos habitantes.

...nas casas que aqui freqüentei no Brasil, nunca tive a oportunidade de encontrar portuguesas.

Elas não podem sair de casa a não ser para ir à Igreja, aonde vão com bastante assiduidade.

Parece, de resto, que a Igreja se esforça em proporcionar constantes ocasiões para isso, pois há festas quase todos os dias, sobretudo a partir do entardecer. As mulheres embelezam-se de acordo com a importância da festa.

Fui a uma dessas animadas reuniões, as quais recuso-me a denominar cerimônia religiosa, já que mais pareciam um espetáculo de ópera. ...As mulheres, proibidas de ir a espetáculos, cuidam de substituí-los por essas

festas religiosas, às quais comparecem sempre muito enfeitadas e decoradas, como se estivessem em um baile, tratando mais de se divertirem do que rezar a Deus. Vi algumas muito bonitas: são realmente umas morenas atraentes.<sup>8</sup>

Numa outra ocasião em que estive junto a Família Real fez questão de registrar tudo o que notou, o que nos leva a confirmar a importância dos modos e modas:

...Tive o prazer de sentar-me em frente à família real, a quem observei à vontade. Minha figura estrangeira atraiu os seus olhares, eles sabiam, porém, quem eu era, pois o cônsul tinha advertido Sua Majestade de que assistira à missa. O rei parece estar bem, mas é um homem de pouca majestade. O príncipe real é alto e bastante bonito, mas suas maneiras são péssimas e a sua pessoa, vulgar. Vestia-se, na ocasião, com um fraque marrom e uma calça de nanquim, traje bastante ridículo para as 8 horas da noite, numa grande festa pública. Ainda que mais simples, o traje do rei era bem melhor; além do mais, ele é um homem de idade, a quem se permite mais. As maneiras da princesa real, a meu ver, em nada lembram a postura nobre e cerimoniosa que se cultivava na corte da Áustria; aqui, ao que parece, a princesa é descuidada tanto com seus trajes quanto com sua aparência. Para a festa – que só consigo comparar a um alegre concerto de ópera –, todos, inclusive as princesas, vieram em seda e em tule. A pobre austríaca estava vestida com uma roupa de montaria cinza, de um tecido ordinário, e com uma blusa plissada; seus cabelos estavam em desalinho e presos com um pente de tartaruga. A sua fisionomia, no entanto, não é desagradável e estou certa de que, devidamente trajada, a princesa ficaria bem. Todas as outras princesas vestiam ou veludo ou cetim e traziam ou flores ou plumas na cabeça. A princesa Maria Isabel, agora a mais velha das princesas solteiras, tem 18 anos e é mais bonita do que as duas mais jovens.<sup>9</sup>

## Conclusão

Com a morte de d. Maria I em 20 de março de 1816, d. João, príncipe regente, tornou-se rei com o título de d. João VI. Desse modo, em 1818, um representante da dinastia dos Braganças foi aclamado no Novo Mundo. As festas da Aclamação foram grandiosas: iluminação e dísticos referentes ao

evento deram brilho à pompa e circunstância do momento. O soberano na iconografia existente apresenta-se adequadamente trajado, portando o manto real de veludo escarlate, bordado a ouro e as insígnias de todas as suas ordens honoríficas. Era a representação de Poder, da Hierarquia e da Ordem.

Em 1821, devido a problemas políticos retornou à Europa, aqui deixando seu filho d. Pedro como príncipe regente.

Já se tinham passados alguns anos quando d. João aqui chegou. Sua presença mudou substancialmente o perfil da colônia e seus habitantes. As formas e as forças da moda, assim como a preocupação com os modos durante o tempo em que aqui governou, tiveram continuidade. A iconografia, existente durante todo o período imperial, serve para comprovar tais fatos. Ao associarmos visualidades à História podemos compreender que não foram ações isoladas que resultaram em novas maneiras de pensar, viver ou vestir, mas sim o conjunto das transformações efetuadas.

As formas da moda apresentadas neste trabalho serviram para humanizar e fortalecer todas as transformações ocorridas a partir deste importante período.

## Notas

1. SEIXAS, Cristina Araujo de. *A questão da cópia e da interpretação no contexto da produção de moda da Casa Canadá, no Rio de Janeiro da década de 50*. 2002. 224 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós Graduação em Design, Departamento de Artes e Design, Puc-Rio, Rio de Janeiro, 2002. Epígrafe.
2. TOSTES, Vera Lúcia Bottrel; FERNANDES, Lia Sílvia Peres. *Um Novo Mundo Um Novo Império: A Corte Portuguesa no Brasil, 1808-1822*. Rio de Janeiro: MHN, 2008.
3. LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.29.
4. RENAULT, Delson. *O Rio Antigo nos Anúncios de Jomais 1808-1850*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1969. p. 9.
5. DEBRET, Jean Baptiste. *O Rio de Janeiro através das estampas antigas* Divisão de Publicações e Divulgação da Biblioteca Nacional, 1970. p. 87.
6. MAFFEI, Simone Thereza Alexandrino. *Tecidos Inteligentes como alternativa na aplicação do design de moda*. FAAC- UESP, 2006. p. 3.
7. DEBRET, Jean Baptiste. *op. cit.* p.87.
8. KINDERSLEY, Jemima; MACQUARIE, Elizabeth; FREYCINET, Rose. *Mulheres viajantes no Brasil (1764-1820): antologia de textos*. Organização e tradução Jean Marcel Carvalho França. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. p.80-81.
9. Apud. p.93.

# Memória da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro – a proposta do Museu Virtual

Elias da Silva Maia\*

Diana Maul de Carvalho\*\*

## **RESUMO**

A criação de cursos médicos na Bahia e no Rio de Janeiro faz parte dos primeiros atos do príncipe regente em 1808. Dos primitivos cursos de anatomia até hoje, a atual Faculdade de Medicina da UFRJ marca uma trajetória de ensino que se desdobrou nos cursos de formação de várias profissões de saúde, e é uma das três escolas superiores que, em 1920, constituirá o núcleo inicial da primeira universidade no país. Neste percurso de 200 anos, a instituição produziu e recebeu um acervo inestimável que retrata os caminhos dessas profissões no Brasil e as relações da Academia com o Estado. Disperso várias vezes como consequência da derrubada de prédios e do descaso, nos últimos sete anos este acervo está sendo recuperado e tornado disponível aos pesquisadores inclusive através de um Museu Virtual. Descrevemos esta trajetória, as ações atuais e as principais características dos conjuntos documentais já identificados.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Museu Virtual, Faculdade de Medicina da UFRJ, memória institucional, ensino médico, Rio de Janeiro, patrimônio arquivístico e museológico

## **ABSTRACT**

*Memory of the Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro- a proposal of the Virtual Museum.*

*One of the first acts of the Regent upon arriving in Brazil in 1808 was the establishment, in Bahia and in Rio de Janeiro, of courses on anatomy and surgery. Since that time the Medical School of Rio de Janeiro has educated thousands in various fields of health and in 1920 was one of the three schools that integrated the first Brazilian University. In 200 years this institution produced and received collections of documents and objects significant to the understanding of the history of health professions in Brazil and the relations between academic institutions and the State. Scattered many times due to buildings being taken down and lack of attention, over the last seven years the old archives and other collections are being recovered and are becoming available to researchers through a Virtual Museum. The article describes this course of action and the main characteristics of the already identified collections.*

## **KEYWORDS**

*Institutional memory, Medical School, Rio de Janeiro, history of medicine, virtual museum, archives and museums*

## Introdução

Com a transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro, foram criados os primeiros cursos médicos no país, na Bahia e no Rio de Janeiro.<sup>1</sup> A Escola Anatômica, Cirúrgica e Médica do Rio de Janeiro funcionou nas dependências do Real Hospital Militar no Morro do Castelo até 1813, empenhando-se principalmente na formação de cirurgiões. Em 1º de abril de 1813, o ensino médico é reorganizado e a Escola passa a denominar-se Academia Médico-Cirúrgica do Rio de Janeiro.

Em 1832, uma profunda reforma marca a fundação das Faculdades de Medicina do Rio de Janeiro e da Bahia. A primeira passa a ministrar, além do curso médico, os de Farmácia e Obstetrícia.<sup>2</sup> Nesta época é organizada a Biblioteca da Faculdade de Medicina. Aos poucos, ampliando suas atividades, a faculdade passa a ocupar diversos prédios da cidade com seus cursos. Destaque para a Santa Casa de Misericórdia, onde, um anexo abriga a sede até que, em 1918, é inaugurado o edifício da Praia Vermelha.<sup>3</sup>

---

\* Elias da Silva Maia, nascido no Rio de Janeiro em 22/07/1974, é bacharel em história e pós-graduado em História do Brasil pela Universidade Federal Fluminense e mestrando em Saúde Coletiva da Universidade Federal do Rio de Janeiro, desenvolvendo seu trabalho de dissertação dentro da linha 'História, Saúde e Sociedade'. Desde o início de 2007, participa da organização do arquivo histórico da Faculdade de Medicina da UFRJ, trabalho que tem se revelado uma experiência ímpar de 'descobertas' e 'reencontros' de documentos que permaneceram por mais de 30 anos ocultos aos olhos dos pesquisadores.

\*\*Diana Maul de Carvalho nasceu no Rio de Janeiro em 1945 e é graduada em medicina pela UFRJ em 1970. Tem mestrado e doutorado em Saúde Pública da Fundação Oswaldo Cruz, onde começou a desenvolver pesquisas na área de epidemiologia histórica e história de doenças. É professora associada da Faculdade de Medicina da UFRJ, do programa de pós-graduação em Saúde Coletiva e desde 2001 coordena os esforços de resgate e recuperação de documentos da escola médica e de implantação do Museu Virtual da Faculdade de Medicina.

Para a Praia Vermelha foram transferidas, além do gabinete do diretor, da sala da congregação e das atividades administrativas, as cadeiras que hoje compõem o chamado Ciclo Básico, e que ali funcionaram até 1973. Para o novo edifício foram transferidos equipamentos e algum mobiliário, mas a maior parte foi especialmente construída para a nova sede. Para seus longos corredores foram trazidos os retratos dos antigos diretores e catedráticos, aos quais se foram somando os mais recentes, formando magnífica pinacoteca.

No velho anexo da Santa Casa, permaneceram a Biblioteca e o Instituto Anatômico, aguardando a construção de outro bloco previsto no conjunto da Praia Vermelha, que incluía ainda o Hospital de Clínicas. Na década de 40, em vez da construção prevista, foi feita uma reforma que acrescentou dois andares ao prédio primitivo, sendo para lá transferidas a Anatomia e a Biblioteca Central da faculdade. Permaneceram ainda no Anexo da Santa Casa a cadeira de Anatomia Patológica e sua Biblioteca que só foram transferidas para a Praia Vermelha na década de 60 com perda de grande parte do acervo desta Biblioteca.<sup>4</sup> Tanto no Anexo como na Praia Vermelha foram destinadas instalações para o Centro Acadêmico Carlos Chagas, órgão de representação dos estudantes da Faculdade de Medicina.

Por 60 anos, o sonho do Hospital de Clínicas ficou registrado no terreno da Praia Vermelha em frente à faculdade, local previsto para sua construção, e em projetos sucessivos até o “esqueleto” do Hospital Universitário na ilha do Fundão iniciado na década de 40 e finalmente inaugurado em 1978. Nesses anos, as atividades do chamado Ciclo Profissional se desenvolveram em inúmeros serviços clínicos e cirúrgicos na cidade do Rio de Janeiro, em prédios próprios ou não. A Cidade Universitária da Ilha do Fundão, projeto da década de 40, após o aterramento que criou sua área atual, passou a sediar, em 1953, o Instituto de Pediatria e Puericultura – unidade pioneira na ocupação da cidade universitária, no seu premiado projeto arquitetônico, e nas propostas de ensino e assistência ali implantadas. Em todos esses lugares foram ficando fragmentos da memória da antiga Faculdade de Medicina. Esta história, quase bicentenária, também foi sendo guardada nos registros fotográficos, nos escritos, nos objetos conservados por seus ex-alunos.

A última grande reforma do ensino, no final dos anos 60, separa da Faculdade de Medicina o chamado Ciclo Básico que passa a ser ministrado pelo recém-criado Instituto de Ciências Biomédicas e pelos institutos de

Biofísica e Microbiologia. No início da década de 70, os institutos básicos são transferidos para a cidade universitária no campus do Fundão e o edifício da Praia Vermelha é derrubado. Esta demolição, ainda hoje objeto de controvérsias quanto aos responsáveis pela decisão, foi feita de modo precário quanto ao tombamento e transferência de equipamentos, quadros, objetos, documentos e livros que foram dispersos por várias unidades do Centro de Ciências da Saúde e, em grande parte, precariamente armazenados. Parte deste variado acervo desapareceu nos escombros do edifício.<sup>5</sup>

A Biblioteca da Faculdade de Medicina foi incorporada à Biblioteca Central do Centro de Ciências da Saúde que, apesar de suas amplas instalações, era insuficiente para abrigar todas as obras – livros, periódicos e teses. Periódicos anteriores à década de 50, incluindo toda a coleção do século XIX, bem como livros editados do século XVI ao início do século XX, constituindo as chamadas “obras raras”, foram precariamente acomodados no porão, sofrendo danos, em alguns casos, irreparáveis. Somente em 2001, por iniciativa da direção da Biblioteca Central e com apoio da Faperj, as obras raras ganharam um espaço próprio e foi iniciado o processo de recuperação. A transferência para o Fundão reduziu também de modo drástico a área destinada pela antiga Faculdade de Medicina para guardar o acervo documental de cunho administrativo, que foi depositado no subsolo do edifício sede do Centro de Ciências da Saúde da UFRJ (CCS) em condições inadequadas à conservação e praticamente inacessível aos pesquisadores.

Nos seus quase 200 anos de funcionamento, a faculdade se tornou depositária de um acervo histórico de relevância ímpar para o entendimento do ensino e da prática das ciências da saúde no Brasil. Desde o segundo semestre de 2002, está em desenvolvimento o projeto Centro de Documentação do Ensino Médico (Cedem), desenvolvido pelo Laboratório de História, Saúde e Sociedade da Faculdade de Medicina, que tem por objetivo o tratamento e organização do acervo documental possibilitando assim o acesso à pesquisa. No momento, parte da documentação já passou por processo de higienização e descrição. Com a constituição do Centro de Documentação estão sendo incorporados acervos particulares, principalmente de professores, incluindo documentação do Centro Acadêmico Carlos Chagas do período de 1965 a 1969. Estão também sendo identificados outros conjuntos documentais como diplomas, peças do antigo Museu de Anatomia Patológica, medalhas

e comendas; e a Pinacoteca que, exceto os quadros localizados no gabinete do diretor da Faculdade de Medicina, e em outras unidades do Centro de Ciências da Saúde, foi encaixotada e assim permaneceu por mais de 20 anos. Há seis anos, por iniciativa conjunta da Faculdade de Medicina e do Hospital Universitário, foi iniciada a recuperação dos quadros e sua catalogação. Apresentamos uma descrição geral destes diferentes conjuntos e o estágio atual dos trabalhos de identificação e recuperação. Discutimos a proposta e o atual estágio de implantação do Museu Virtual da Medicina como um espaço de estudo, consulta e exposição integrada deste grande, variado e fisicamente disperso acervo.

### O Acervo Documental

Constitui-se de aproximadamente 700 metros lineares de caixas de documentos e aproximadamente 500 livros de registros que abarcam o período de 1808 a 1975. O mais antigo livro de registro (possivelmente o primeiro) data de 1815 e registra a matrícula de alunos inclusive de um escravo do príncipe regente. Foi encontrado no espaço das obras raras, identificado pela equipe da Biblioteca Central e incorporado ao Arquivo Histórico.

O conjunto de documentação apresenta três características básicas: a exclusividade de criação e recepção, a origem de suas atividades, provando as transações feitas pela instituição e o caráter orgânico do documento que o liga a outros.<sup>6</sup> Este arquivo se enquadra em dois conceitos que refletem características peculiares à natureza dos documentos: é especial, porque tem sob sua guarda documentos de formas físicas diversas, e conseqüentemente merece tratamento especial tanto no armazenamento, quanto no registro, acondicionamento, controle e conservação. Além disso, pode ser considerado especializado, pois sob sua custódia estão documentos que refletem a experiência humana num campo específico (conhecimento médico), independente de sua forma física. O Arquivo Histórico da Faculdade de Medicina da UFRJ passa no momento por um processo de planejamento, organização e controle; coordenação dos recursos humanos; recuperação e adequação do espaço físico e dos equipamentos. Esse esforço tem como objetivo preservar e facilitar o acesso aos documentos. Optamos pela organização mais simplificada, evitando classificações complexas. Tivemos ainda preocupação com a padronização de todos os procedimentos relacionados ao recolhi-

mento, guarda e manutenção dos documentos. Além do tipo e do tamanho dos documentos, pensamos no local e no mobiliário de arquivamento e em especificações que levam em consideração a economia de espaço, arrumação racional dos documentos, capacidade de expansão (previsão de crescimento do acervo) e segurança.

Grande parte da documentação de cunho administrativo é tradicionalmente vista apenas por seu valor imediato e freqüentemente submetida a uma destruição indiscriminada ou guardada sem critério dos conjuntos documentais. Apenas as Atas da Congregação são explicitamente assumidas como de ‘registro da memória’ pela instituição e não são submetidas a processos periódicos de descarte. Paradoxalmente, o abandono a que foi relegada esta documentação fez perder por processos tafonômicos<sup>7</sup> uma parte considerável, mas preservou também séries de documentos que teriam sido descartados se estivessem “adequadamente arquivados”, como as pastas individuais de alunos. Estas têm permitido identificar documentos de alguns ‘alunos notáveis’ e resgatar aspectos interessantes de suas trajetórias (Figura 1). Entendendo o papel histórico dos arquivos que tratam de instituições e assuntos nacionais, nos identificamos com o princípio de que a atuação não deve ser passiva na custódia de documentos de grande valor para a pesquisa histórica; tornados muitas vezes, pelo tempo, ainda mais raros e importantes.<sup>8</sup> A falta de recursos freqüentemente compromete um trabalho que deve ser realizado paulatinamente, construindo um arquivo bem-estruturado e com pessoal capacitado. Sendo um arquivo de órgão público, deve possibilitar o acesso à informação a que todo cidadão tem direito; a pesquisa através dos documentos; e a preservação da memória da instituição pública. Defender os arquivos públicos é preservar a história, salvando o passado para servir o presente e o futuro.

Para Betânia G. Figueiredo, “somos detentores de memória e, à medida que exercitamos nossa habilidade para usá-la com apoio nos acervos documentais, estamos abrindo novas possibilidades de recriação e invenção do mundo que nos cerca”.<sup>9</sup>

A disponibilização dos documentos exige mecanismos, como a descrição do documento, o estudo das modalidades de pesquisa, dos usuários, e ainda instrumentos para a recuperação da informação. Estamos em fase de discussão dos instrumentos de busca mais adequados para pesquisas neste acervo, tanto

de forma convencional (inventário, catálogo, índice etc.) como informatizada (banco de dados e uma base de documentos digitalizados). Apresentamos a seguir uma visão geral dos documentos encadernados ('livros') já trabalhados com breve descrição de cada subconjunto. Alguns livros são constituídos pela encadernação *a posteriori* de documentos produzidos isoladamente, como os livros de ofícios, enquanto outros são encadernados na origem como os livros de registro, frequência, compras etc. Estes últimos têm, quase sempre, numeração das páginas com numeração impressa, ou manuscrita e referida no termo de abertura. Estão identificados até agora 338 livros. A divisão em temas foi orientada pelo tipo de documento agrupado em cada exemplar. Pela variedade dos documentos encontrados, a organização foi realizada em etapas e consideramos que até o presente momento nos encontramos numa fase preliminar de catalogação, pois a constante descoberta de novos documentos, de natureza diversa daqueles já encontrados, nos obriga a repensar as divisões previamente estabelecidas.

### Descrição dos documentos:

**Livros de Folha de Pagamento (104 volumes)** - registram a contabilidade das remunerações dos funcionários. O primeiro livro data de 1871 e o último de

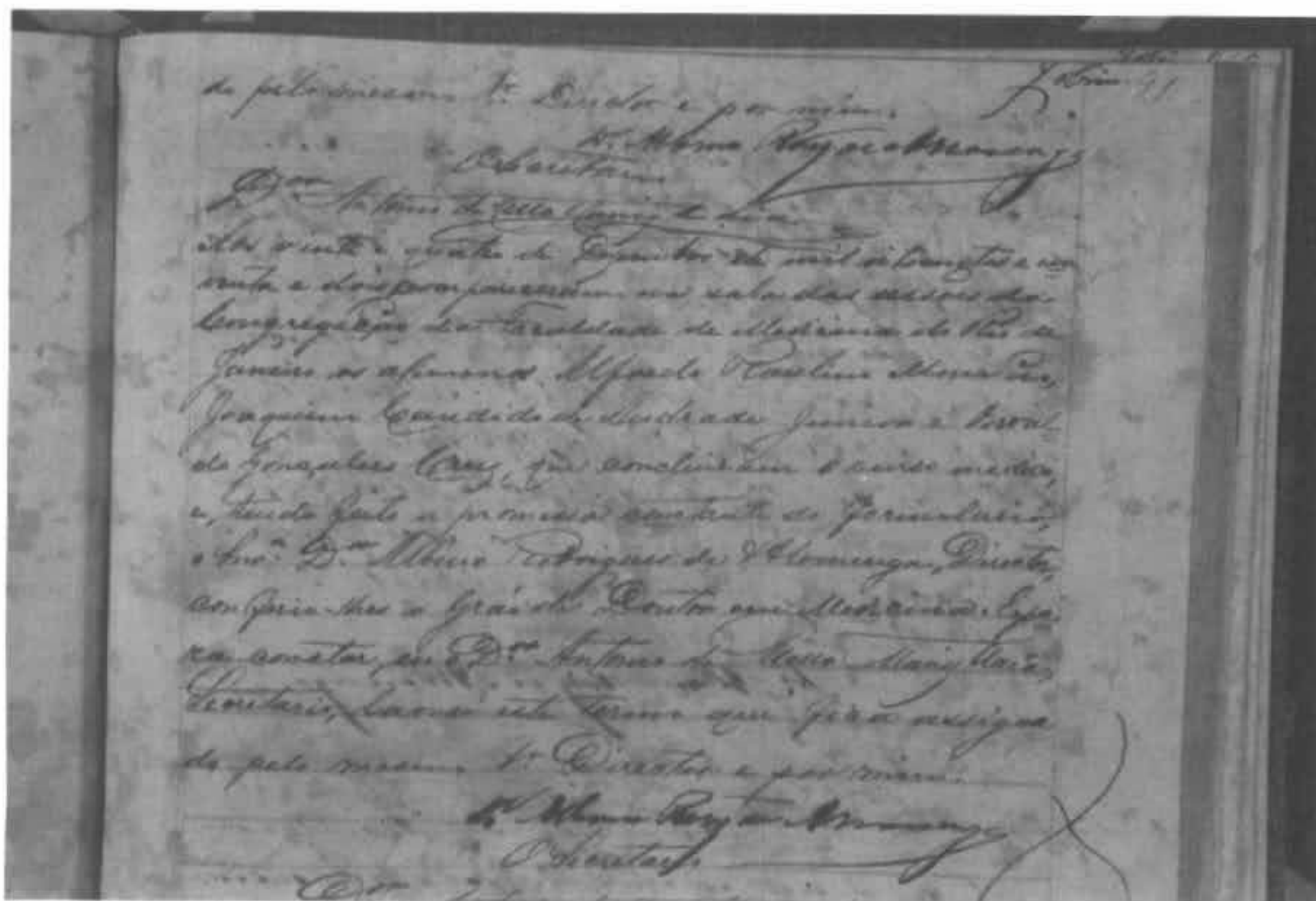


Figura 1 – documento da pasta de aluno de Oswaldo Gonçalves Cruz. Aprovação da defesa de tese. (CEDEM/UFRJ)

1933, sendo que dentro desse período há mudança no formato do documento. Todos trazem a quantia recebida, os descontos e impostos cobrados.

**Livros de Exame (97 volumes)** - trazem a relação alfabética dos alunos, as matérias e o ano das provas realizadas, a avaliação do aluno e o nome dos professores/examinadores. O período que esse material abrange é de 1852 a 1954, com cada livro registrando em média 25 anos.

**Livros de Matrícula (52 volumes)** - trazem a relação alfabética dos alunos matriculados nas disciplinas de cada ano do curso médico, e alguns registram os resultados dos exames precedentes. O período é de 1835 a 1933, tendo em média 30 anos cada volume.

**Livros de Atas (21 volumes)** - contêm as atas produzidas nas reuniões da Congregação da Faculdade de Medicina e nas reuniões do Conselho Departamental da mesma. Seu período (pelo menos até agora) é fragmentado, abrangendo o livro mais antigo os anos de 1831 a 1839 e o mais recente os anos 1957 a 1961.

**Livros de Minutas (11 volumes)** - são resumos de documentos tanto internos quanto externos à Faculdade de Medicina e tratam de questões ligadas à sua administração. São anuais e cobrem o período de 1918 a 1928.

**Livros de Ofícios (10 volumes)** - são formados por documentos internos e externos contendo pedidos e respostas de diversas instituições públicas e privadas, localizadas em território nacional e no exterior, com conteúdo variado. O livro mais antigo contém documentos de 1854 a 1864 e o mais recente data de 1928.

**Livros de Vestibular (10 volumes)** - possuem informações gerais sobre os candidatos e sua situação no concurso, inclusive notas. O período de cobertura é de 1852 a 1933.

**Livros de Títulos e Nomeações (6 volumes)** - trazem informações a respeito dos funcionários da Faculdade de Medicina – data de admissão, data de falecimento. O mais antigo é de 1854 e o mais recente termina em 1937.

**Livros de Títulos e Diplomas (5 volumes)** - encontramos a titulação concedida pela Faculdade de Medicina e a forma como era obtida. Tais livros abrangem o período de 1888 a 1937.

**Livros de Ponto de Funcionários (4 volumes)** - registram os horários de entrada e saída dos empregados, bem como os seus nomes e a posição que

ocupam no quadro da Faculdade de Medicina. Nesses livros encontramos informações sobre as faltas dos funcionários e por vezes seus motivos.

**Livros de Candidatos a Cadeiras (3 volumes)** - apontam nomes dos concorrentes aos diversos cargos oferecidos pela Faculdade de Medicina no período de 1832 a 1962, bem como sua concordância com as normas estabelecidas por essa instituição para a participação no concurso.

**Livros de Defesa de Teses (3 volumes)** - trazem a relação alfabética dos alunos e o resumo de suas teses defendidas na Faculdade de Medicina no período entre 1852 e 1943.

**Livros de Editais (2 volumes)** - trazem informações sobre aberturas de concursos e licitações para responder às demandas administrativas e pedagógicas da Faculdade de Medicina (inclusive construção de novas instalações) no período entre 1866 e 1943.

**Livros de Portarias e Licenças (2 volumes)** - portarias do diretor da Faculdade de Medicina, e as dispensas dos funcionários com dados como motivo e período de afastamento.

**Livro de Colação de Grau (1 volume)** - traz a relação alfabética dos alunos dos cursos de Farmácia e Obstetrícia que obtiveram seus diplomas entre 1867-1909, bem como a data da colação e as assinaturas dos alunos e do funcionário responsável.

**Livro de Cartas Imperiais de Nomeação de Lentes (1 volume)** - traz as nomeações de lentes (professores) para a Faculdade de Medicina entre os anos de 1854-1926. As nomeações são sempre realizadas em nome da autoridade maior do território brasileiro, o imperador ou autoridade regente até 1889 e o presidente da República nos anos que seguem.

**Livro de Parecer (1 volume)** - traz uma série de pareceres sobre diversos assuntos relacionados à Faculdade de Medicina, publicados entre os anos de 1876 e 1893.

**Livro de Processos de Alunos (1 volume)** - traz os nomes dos alunos por número de ordem, o dia de entrada do processo, o assunto a que se refere e seu número. Trata-se dos processos abertos entre os anos de 1945 e 1947.

**Livro de Licença dos Lentes (1 volume)** - traz em ordem alfabética os nomes dos professores que pediram licença, bem como os termos da concessão das mesmas no período entre 1933 e 1940.

**Livro de Clínica Obstétrica (1 volume)** - traz informações sobre as pacientes dos alunos do Curso de Clínica Obstétrica da Faculdade de Medicina nos anos de 1891 e 1892. As informações dizem respeito ao nome da paciente, a moradia, a profissão, o estado civil e as condições médicas gerais, além de um detalhado parecer sobre a situação da gestação, do feto, um quadro de acompanhamento dos batimentos cardíacos, descrição do tratamento e, quando é o caso, um parecer sobre o estado de saúde do recém-nascido, a data de admissão e alta do hospital.

**Livro de Relação de Material (1 volume)** - traz a relação do material adquirido pela Faculdade de Medicina para realização das suas atividades docentes e administrativas no ano de 1921. No livro encontramos discriminados os setores da universidade para onde cada material era destinado.

## Outros conjuntos documentais

### A Pinacoteca

Iniciada no século XIX,<sup>10</sup> a pinacoteca soma hoje 137 quadros a óleo sobre tela. Os pintores incluem nomes dos mais representativos da pintura no Brasil desde o século XIX: Auguste Petit, Rodolpho Amoedo, Araújo Porto-Alegre, Almeida Junior, Belmiro de Almeida, Marques Junior, Aurélio d'Alincourt, Décio Villares, Dmitri Ismailovitch, Guttman Bicho, Carlos Oswald, Georgina de Albuquerque, Gustavo Dall'Arra, Jordão de Oliveira, Rodolfo Chambelland, Roberto Fantuzzi, Uleich Steffen, entre outros.

A maioria dos quadros retrata antigos catedráticos e diretores da faculdade (Figura 2). A série de diretores continua sendo acrescida pela manutenção da tradição de que todo diretor ao final do mandato doa seu retrato a óleo para a coleção. Além dos retratos, há cenas da vida acadêmica e da prática médica como o quadro de grandes dimensões de Araújo Porto-Alegre que retrata o momento em que



*Figura 3 – fita e comendas da Ordem de Cristo recebidas pela Faculdade de Medicina no Grau de Cavaleiro – acervo da Faculdade de Medicina da UFRJ*

o imperador Pedro I outorga à Academia Médico-Cirúrgica a atribuição de emissão de diplomas. É ainda a cena de cirurgia de Roberto Fantuzzi em que todos os presentes são identificáveis. Para tornar possível o reconhecimento dos retratados, o autor concebeu um 'truque': as máscaras cirúrgicas são transparentes; o que não era de uso na época.

### Numismática

Foi recentemente localizada, por professores da Faculdade de Farmácia, uma caixa que guardava parte da coleção de medalhas comemorativas da Faculdade de Medicina. São 36 peças que incluem medalhas mandadas cunhar pela faculdade, medalhas comemorativas recebidas em eventos diversos, um sinete e um molde em gesso do anverso e reverso da medalha comemorativa dos 100 anos da transformação das academias médico-cirúrgicas em faculdades de medicina. Somam-se estas à pequena coleção já anteriormente conhecida de 11 medalhas, três comendas e os selos em bronze da Faculdade que eram utilizados para o lacre dos diplomas (Figura 3)

### Aparelhos e material de laboratórios

Localizados no prédio do Centro de Ciências da Saúde, o Instituto de Biofísica Carlos Chagas Filho e a Faculdade de Farmácia possuem extraordinário acervo de aparelhos e material de laboratório,



Figura 2 – retrato óleo sobre tela, de autor desconhecido. José Correia Picanço, barão de Goiana, iniciador dos cursos médicos no país – acervo da Faculdade de Medicina da UFRJ



Figura 4 – Cumbuca de louça, circa 1900 – acervo da Faculdade de Farmácia da UFRJ

grande parte dos quais integravam os laboratórios da antiga faculdade quando esta era a escola de medicina e de farmácia, e o Instituto ainda não fora criado. Estes conjuntos estão sendo identificados e catalogados numa iniciativa destas unidades (Figura 4).

#### As peças de cera do antigo “Museu Anatomico-Pathologico”

Do catálogo de 1913 deste museu, que era parte da Faculdade de Medicina, constam 1.085 peças entre lâminas, peças conservadas em formol, e 689 peças em cera assinadas por J. Talrich, Ossian Bonnet, entre outros. Destas últimas restam hoje menos de 20, conservadas pelo Museu do Departamento de Anatomia da UFRJ (Figura 5).

#### O Museu Virtual

Os esforços de recuperação de livros, documentos e quadros fizeram reviver o antigo sonho de organização do Museu da Medicina. No entanto, estes esforços também indicaram novos caminhos. A convergência de propósitos dos diversos projetos em curso e a evidente divergência de necessidades e usos de acervos documentais tão diversos deram origem à proposta de construção de um Museu Virtual. Neste espaço dinâmico, cada usuário



Figura 5 – Feto e cordão – peça em cera por J. Talrich (Paris), parte da série “Os Tempos da Gravidez” – acervo do Departamento de Anatomia da UFRJ

pode construir seu próprio percurso através de espaços reais contíguos ou não, públicos ou não, a qualquer hora. Pode também seguir viagem para outros espaços de seu interesse, através de *links* temáticos. A construção virtual permite, de forma mais ágil e com menor custo, dar acesso a objetos, documentos e informações complementares, indicando novos caminhos de pesquisa para o usuário. Ao mesmo tempo, possibilita a recuperação, manutenção e exposição dos vários acervos, em áreas físicas diversas, de acordo com as necessidades de cada conjunto documental.

O espaço virtual permite também integrar ao museu acervos particulares não disponíveis para visitação. Em levantamento preliminar identificamos grande interesse de professores, ex-alunos e seus familiares, em integrar coleções de documentos, objetos diversos e fotografias que registram momentos vividos na Faculdade. O trabalho de identificação e descrição dessas coleções deve gerar também um arquivo de depoimentos orais que poderá estar acessível através do Museu Virtual.

Desde novembro de 2005, está em funcionamento o Museu Virtual da Faculdade de Medicina no endereço eletrônico [www.museuvirtual.medicina.ufrj.br](http://www.museuvirtual.medicina.ufrj.br). Além da exposição dos documentos, quadros, fotografias e objetos, na perspectiva do museu como algo dinâmico, com objetos que não possuem interpretação estática e contribuem para a ampliação da visão de mundo de seus 'visitantes', o museu pretende ser um lugar de resgate da história da instituição. Assim, o conhecimento/informação exposto com os diferentes recursos, ainda que de forma limitada/incompleta, deve funcionar como uma âncora para a construção da memória e a reflexão sobre o presente e o futuro da formação médica e da Faculdade de Medicina.

## Conclusão

Ulpiano B. de Meneses,<sup>11</sup> analisando os problemas que envolvem a cibernética e os museus, parte de uma reflexão apoiada em quatro pontos que julga como marcantes em nossa sociedade: a "crise de representação", o avanço da sociedade da informação, a tendência à "desmaterialização" e a ampliação do "mercado simbólico". Ressalta que esses traços são típicos de um período de transição. Utilizando o conceito de "crise de representação", podemos considerar que o Museu Virtual, pela sua capacidade de representação, pode gerar um conteúdo que possui certa autonomia, capaz de não ter

relação com o real. Dessa forma, a imagem virtual não tem o compromisso de representar o real, mas criar modelos que se referem a ele.

A informação que nos chega através da rede mundial informatizada está sempre conectada a outras (redes) e, quando não há convergência da comunicação, a fragmentação não garante a comunicabilidade dos códigos culturais. Nesse sentido, os museus devem funcionar como conectores culturais, e não simplesmente fornecer 'informações'. Outro ponto a ser problematizado é a interferência no campo documental, afetando categorias como proveniência e autenticidade, forçando, assim, uma reflexão sobre a nossa "sociedade da informação". A tendência à "desmaterialização" que é típica do ciberespaço pode favorecer mecanismos que deslocam o significado que liga o objeto à sua produção. A transformação dos objetos em mercadorias é um mecanismo que altera a significação, transferindo muitas vezes propriedades que não são deles, mas, sim, resultado das relações que o homem estabeleceu em um mercado definido. Os museus sofrem pressão do mercado cultural e ajustam seus procedimentos a ele na medida em que a cultura se transforma numa modalidade de consumo.

Os diversos aspectos que se relacionam à preservação, guarda e exposição de um acervo certamente terão nos dias atuais que manter um diálogo com novas tecnologias, e suas imagens serão expostas em novos meios de veiculação. Inês Gouveia<sup>12</sup> se refere a essas imagens como metáforas que podem desvendar o mundo em que vivemos:

Creio que o próprio termo museu virtual seja uma dessas metáforas, cuja utilização serve para aproximarmos da compreensão do que vem ocorrendo. Entretanto, essa metáfora acolhe experiências muito diferentes, cujo grau de utilização e de entendimento dos usos das novas tecnologias se faz em diversos níveis.<sup>13</sup>

A autora esclarece que não se trata de pensar na metodologia de apropriação da tecnologia midiática, mas conceber uma museologia aberta a novas linguagens, com novos indivíduos, que indiscutivelmente terá que conviver com o uso da informática. Na implantação de nosso Museu Virtual, consideramos o papel da informática e também as mudanças que podem ser apropriadas no campo museológico. Possibilitar a interatividade bem como o acesso de um público mais amplo do que os pesquisadores de língua portuguesa estão entre nossas propostas para o futuro próximo. Para estes

desdobramentos nos fundamentamos em trabalhos que incluem a análise e crítica dos museus virtuais atualmente existentes, inclusive o nosso.<sup>14</sup> Não acreditamos que a criação do Museu Virtual da Faculdade de Medicina substitui a necessidade de um espaço estruturado nos moldes tradicionais para conservação e guarda deste vasto acervo, nem caracterizamos a cibernética como um mal necessário para resolver problemas do espaço físico. Para essa discussão e apoio no desenvolvimento do trabalho estamos em busca de constante interação com unidades da própria UFRJ como a Escola de Belas Artes e o Sistema Integrado de Bibliotecas e Informação (SIBI), e com outras instituições.

Estamos longe da idéia de que o virtual elimina o social, e como Menezes<sup>15</sup> achamos ser preciso desenvolver uma postura crítica permanente capaz de distinguir o que creditar a César e a Deus. Dito de outra forma, o que se deveria analisar não é uma eventual essência do museu virtual, mas o papel histórico e social de uma tecnologia agindo nos museus e na sociedade.<sup>16</sup>

## Notas

1. Francisco Bruno Lobo cita a Carta Régia de 5 de novembro de 1808, que autoriza o estabelecimento dos cursos no Rio de Janeiro (LOBO, F.B. *O Ensino da Medicina no Rio de Janeiro*. v. 1. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1964). A Faculdade de Medicina da UFRJ adota a data (e a Carta Régia) como marco inicial de seus cursos. O documento, no entanto, parece não ter existido ou ter desaparecido. Lycurgo dos Santos Filho não cita este documento e considera que o início dos cursos médicos no Rio de Janeiro data de 2 de abril de 1808, quando foi nomeado o primeiro lente de anatomia do Hospital Militar (SANTOS FILHO, L. C. *História Geral da Medicina Brasileira*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1991).
2. Para uma discussão das sucessivas reformas do século XIX ver EDLER, F. O debate em torno da Medicina Experimental no Segundo Reinado. *História, Ciência, Saúde - Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 284-299, 1996; e EDLER, F. e FONSECA, M. R. F. História da educação médica no Brasil. *Cadernos ABEM*. Rio de Janeiro, v. 2, p. 8-27, 2006
3. Para uma apresentação da 'visão institucional' das reformas e do sentido atribuído a 'ter uma sede definitiva' ver MAGALHÃES, F. *O Centenário da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, 1832-1932*. Rio de Janeiro: Tipografia Barthel, 1932
4. O segundo autor era aluna à época e testemunhou esta transferência e o descarte de parte deste acervo.

5. ROCHA, G. W. F. A Faculdade de Medicina da UFRJ: os sentidos da mudança físico-espacial da Escola da Praia Vermelha para a Ilha do Fundão. *Cadernos Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro v. 13, n. 2, p. 359-386, 2005.
6. PAES, M. L. *Arquivo Teoria e Prática*. Rio de Janeiro: FGV, 1986.
7. Processos tafonômicos se referem a alterações sofridas por tecidos animais *post mortem*. O termo é empregado aqui por analogia caracterizando o processo de mudança de características e de deterioração sofridas pelos documentos e objetos como consequência do abandono.
8. JARDIM, J. M. O conceito e a prática da gestão de documentos. *Revista Acervo*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p.36-42, jul/dez. 1987.
9. FIGUEIREDO, B. G. O arquivo e seus amigos. *Estado de Minas*, Belo Horizonte Caderno Pensar p.4, 1 jul. 2000.
10. Encontramos indícios de que a Pinacoteca tenha sido organizada na gestão do Conselheiro Jobim (1842-1872), mas certamente parte do acervo já existia e não encontramos ainda documentação que permita estabelecer melhor o processo de sua organização.
11. MENESES, U. T. B. Os museus na era do virtual. In: *Seminário Internacional Museus ciência e tecnologia*. BITTENCOURT, J.M., GRANATO, M., BENCHETRIT, S. F. (orgs). Rio de Janeiro: MHN. 2007
12. GOUVEIA, I. A concretude do virtual. In: *Seminário Internacional Museus ciência e tecnologia. op. cit.*
13. GOUVEIA, I. *op. cit.* p. 101
14. DODEBEI, V. L. D. L. M.; GOUVEIA, I. C. Memórias de pessoas, de coisas e de computadores: museus e seus acervos no ciberespaço. *Musas (lphan)*, v. 3, p. 93-100, 2007.
15. MENESES, U. T. B. *op. cit.*
16. Os autores agradecem a participação de Luana Ramos Sidi, bacharel em história e mestranda do Museu Nacional da UFRJ, na organização do acervo documental aqui descrito.  
Os autores agradecem o apoio da FUJB (Fundação Universitária José Bonifácio), da Faperj (Fundação de Amparo à Pesquisa Carlos Chagas Filho do Estado do Rio de Janeiro) e do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) no financiamento dos projetos de conservação de acervos e de pesquisa que permitiram a elaboração deste trabalho.

# RESERVA TÉCNICA DOS ANAIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

**Apresentação**

**A Imperatriz Dona Leopoldina**


**Sua presença nos jornais de Viena e a sua renúncia à  
Coroa Imperial da Áustria**

# Apresentação

Aline Montenegro Magalhães\*

---

\* Historiadora, mestre em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e doutoranda em História Social pela mesma universidade. Coordenadora do Centro de Referência Luso-brasileira (Cerlub) do Museu Histórico Nacional.

 Reserva Técnica dos Anais do Museu Histórico Nacional (MHN) constitui um dossiê permanente deste periódico desde o volume 38, lançado em 2006. Seu principal objetivo é “colocar em exposição”, em cada novo número, artigos que foram publicados anteriormente, em especial, na sua primeira fase editorial, que abrange 26 volumes, correspondentes ao período de 1940 a 1975.

A nova série dos Anais foi inaugurada em 1995, com o volume 27. Até então, fazia 20 anos que o principal meio de divulgação científica do Museu Histórico Nacional estava fora de circulação. Ao contar com mais de dez anos de publicação sistemática e ininterrupta, a nova fase editorial abriu um espaço para dialogar com sua antecessora, possibilitando aos leitores conhecimento e reflexão sobre as práticas científicas desenvolvidas no MHN nos seus primeiros 53 anos de existência.

Ao nomear e inaugurar esta seção, José Neves Bittencourt fez uma analogia entre a reserva técnica do museu, que abriga e preserva o acervo não exposto permanentemente ao público, e os Anais do Museu Histórico Nacional, cuja coleção de artigos, segundo suas palavras:

É, seguramente, um patrimônio do conhecimento. Patrimônio que, cuidadosamente guardado nas páginas da publicação, continua acessível a especialistas, estudiosos e todos quanto se interessem pelo fascinante universo dos museus. Uma verdadeira “reserva técnica”, visto que todo esse material pode – e é – freqüentemente mobilizado pelas atividades do MHN. (...) E, como os objetos não são recolhidos para ficar na reserva técnica, achamos que o vasto conhecimento formado pelos artigos já publicados nos *Anais do Museu Histórico Nacional* precisa voltar à exposição – no caso, às suas próprias páginas.<sup>1</sup>

Assim sendo, o volume 38 reeditou dois artigos de Angyone Costa sobre arqueologia. Os trabalhos, fruto das pesquisas desenvolvidas no MHN junto ao seu acervo arqueológico, foram comentados por José Neves Bittencourt, que levantou algumas questões a respeito da prática arqueológica do século XIX, presente nos estudos de Costa. No volume seguinte, lançado em 2007, Rafael Zamorano Bezerra reeditou e comentou um artigo de Gilda Marina de Almeida Lopes, onde a conservadora analisa duas obras de pintura histórica: “Sessão do Conselho de Estado que decidiu a Independência”, de Georgina de Albuquerque, e “Primeiros sons do hino da Independência”, de Augusto Bracet.

No volume atual, transgredimos um pouco a regra. No lugar de reapresentarmos um trabalho que teria ocupado as páginas dos primeiros volumes de nossa publicação, oferecemos aos leitores um estudo recente baseado em documentação inédita, realizado por um dos nossos colaboradores mais antigos. Trata-se do artigo “A Imperatriz Dona Leopoldina. Sua presença nos jornais de Viena e sua renúncia à coroa imperial da Áustria”, escrito por dom Carlos Tasso de Saxe-Coburgo e Bragança.

O autor é empresário, historiador e pesquisador. Sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e de outras instituições culturais do País, possui publicações em anais e revistas sobre História do Brasil. Trineto de d. Pedro II, bisneto de d. Leopoldina, teve sua primeira colaboração publicada no 12º volume dos Anais do Museu Histórico Nacional, correspondente ao ano de 1951, mas lançado somente dez anos depois. Todo o referido volume foi dedicado ao seu estudo monográfico, “Vultos do Brasil na Ordem Ernestina da Saxônia”, onde d. Carlos faz um histórico da Ordem e apresenta a biografia dos brasileiros que a ela pertenceram, tendo por objetivo “evocar os Homens eminentes de nossa terra, que, por motivos vários, pertenceram a esta venerável Ordem”.<sup>2</sup>

Há exatos 40 anos, o volume 18 dos Anais foi todo dedicado ao estudo genealógico sobre o “Ramo Brasileiro da Casa de Bragança”, realizado por d. Carlos. Segundo o autor, sua publicação referia-se aos 100 anos do casamento de d. Leopoldina com o almirante príncipe Luiz Augusto de Saxe-Coburgo e Gotha. No ano seguinte, o autor colabora com o volume 21, publicando o artigo “São Pedro, uma igreja do Brasil no Egito”.

As três referidas colaborações do autor são ricas em ilustrações e cópias dos documentos analisados, para que o leitor possa compartilhar com ele suas considerações e conclusões. Especialista em história do Brasil, com ênfase na história da Família Imperial, d. Carlos oferece ao leitor, nas páginas seguintes, um estudo que remete às comemorações dos 200 anos da Chegada da Corte ao Brasil. Fruto de suas pesquisas nos arquivos de Praga e da Casa Imperial em Viena, seu artigo narra com riqueza de detalhes três momentos da vida de d. Leopoldina, que abdicou da Coroa imperial da Áustria para se casar com d. Pedro, filho de d. João VI, no Brasil: seu nascimento e batismo, em 1797; seu casamento, em 1817 e seu falecimento, em 1827.

Baseado em uma diversificada documentação, como jornais da época, correspondências e em uma rica bibliografia, o autor traz à baila uma série de aspectos desconhecidos do público, como, por exemplo, as incertezas em torno do nome real de d. Leopoldina e os acontecimentos de um casamento realizado por procuração.

Finalizando esta breve apresentação, queremos agradecer a d. Carlos Tasso de Saxe-Coburgo e Bragança por mais esta colaboração e desejar ao leitor uma boa viagem ao tempo dos reis, príncipes e princesas do Brasil.

## Notas

1. BITTENCOURT, José Neves. Apresentação da Reserva Técnica dos Anais do Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*. (v. 38, 2006). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2006 (250-252), p. 251.
2. BRAGRANÇA, Dom Carlos Tasso de Saxe-Coburgo e. Vultos do Brasil na Ordem Ernestina da Saxônia. *Anais do Museu Histórico Nacional*. (v. 12, 1951), Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1961. p. 7.

**A Imperatriz Dona Leopoldina**

**Sua presença nos jornais de Viena e a sua  
renúncia à Coroa Imperial da Áustria**

**Dom Carlos Tasso de Saxe-Coburgo e Bragança\***

Sobre a nossa primeira imperatriz amiúde se escreveu, grande parte de sua enorme correspondência foi publicada. Sua atuação política foi analisada. A importância da mesma em nossa Independência e a sua grande envergadura moral foi louvada. A vida familiar, os interesses intelectuais, o amor pelo Brasil, as suas aspirações, alegrias e as suas grandes provações são conhecidas.

Mas como era vista pela imprensa a filha do imperador Francisco II<sup>1</sup> na sua Viena? No início era uma das tantas arquiduquesas, que mais tarde ou mais cedo, deveriam fornecer um objeto para alianças políticas.

Leopoldina, todavia, foi uma figura que sobressaiu pelo seu casamento, fora do comum, pela expedição científica que a acompanhou no novo mundo, pela sua atuação política, por ser mãe do imperador dom Pedro II e de dona Maria II e pelo seu prematuro fim. Ainda hoje é estudada e admirada no Brasil e na Áustria.

Os jornais da época nos fornecem ainda detalhes, pequenos muitas vezes, mas que em parte não foram considerados pelos historiadores. A imprensa naquele tempo era singela, não realizava reportagens ou entrevistas, como hoje é uma normalidade. Os acontecimentos, mesmo aqueles da Corte, eram tratados de maneira simples, podemos dizer, quase como nos "Diários Oficiais" dos nossos dias. Apesar disso, os diários são, sem dúvida, ainda uma fonte preciosa, que nos permite seguir determinadas ocorrências, as quais de outra maneira se teriam perdidas.

---

\* Empresário, historiador e pesquisador com muitas publicações nos principais Anais e Revistas sobre História do Brasil. Sócio do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, assim como das principais entidades culturais do país.

Dona Leopoldina aparece três vezes na imprensa de Viena. No nascimento e batizado, por ocasião das bodas e sua renúncia à Coroa da Áustria, e ao chegar a notícia do falecimento. Estas notícias merecem ser mencionadas.

Era dia 22 de janeiro de 1797, às sete horas e trinta minutos, quando nascia na “Hofburg” (Palácio Imperial no centro da cidade) uma robusta menina. Era domingo e, na “vox populi”, um nascimento dominical era um ótimo auspício para o futuro.

A recém-nascida arquiduquesa era Leopoldina, a sexta filha do imperador Francisco II e de sua segunda esposa, a princesa Maria Theresa das Duas Sicílias.<sup>2</sup>

Respirava-se um ar de alívio na Corte, pois um nascimento naquele tempo era ligado a não poucos riscos. Assim também o batizado era realizado o mais depressa possível, para garantir ao recém-nascido, em caso de morte, de ser acolhido no “limbo” ou no céu. Grande era a mortalidade infantil. Dos 13 filhos do Imperador, seis faleceram após o nascimento, ou antes de atingir os dez anos de idade.

Assim ao anoitecer, às seis horas, realizou-se o batizado. A imperatriz, ainda convalescente, naturalmente não participou. O Sacramento do Batismo não foi subministrado na Igreja da Corte, a de Santo Agostinho, mas na grande e sumptuosa antecâmara do Palácio. Esta escolha foi feita certamente pelo grande frio reinante naquele período do ano, e as igrejas naquele tempo não eram aquecidas. Não obstante ter sido uma cerimônia restrita, teve grande solenidade, como nos relata a *Wiener Zeitung* do dia 25 daquele mês.

Para o Batizado se reuniu a Alta Nobreza, de ambos os sexos em grande Gala, na vasta antecâmara. Logo em seguida, precedido pelos Dignitários da Corte, dava entrada no salão, Sua Majestade o Imperador, acompanhado por cinco Arquidukes e cinco Arquiduquesas. Seguia o Primeiro Marechal da Corte, o Príncipe de Starhemberg, acompanhado por dois Camaristas Imperiais, os Príncipes de Schwarzenberg e de Ligne, carregando sobre uma almofada dourada a recém-nascida. Sua Majestade e Suas Altezas Imperiais dirigiram-se para os genuflexórios preparados para a ocasião. (...) Ao lado dos mesmos colocou-se, como de costume, o Núncio Papal, num oratório especialmente aprontado. O primeiro

Marechal da Corte se colocou com a recém-nascida Arquiduquesa diante do altar, que se encontrava debaixo de um baldaquim. (...) O Cardeal Arcebispo, assistido por vários Bispos e Prelados, celebrou o Batizado. A madrinha foi a Arquiduquesa Maria Clementina, noiva do Príncipe Herdeiro de Nápoles. A pequena Arquiduquesa recebeu os nomes Leopoldina, Carolina, Josefa. (...) Após a cerimônia se entoou o Te Deum, ao som dos tambores, enquanto os canhões, colocados sobre os muros de cinta da cidade, salvaram três vezes. Realizou-se, da mesma maneira, como na vinda, o cortejo na volta, dirigindo-se para os grandes salões da Imperatriz. Em seguida Sua Majestade o Imperador e Suas Altezas Imperiais apareceram na grande antecâmara da Imperatriz, na qual se realizou a solene cerimônia das felicitações pela Alta Nobreza que ali se havia reunida.

Sobre o nome de dona Leopoldina sempre pairava uma incerteza. O livro de Batizados da Igreja Sto. Agostinho desapareceu na Segunda Guerra Mundial. Existe um extrato do mesmo feito em 10 de maio de 1900. Do mesmo resulta claro que foi batizada com o nome de Leopoldina Carolina Josefa. Confirma este ato também a rubrica feita em latim pelo cardeal Migazzi no Protocolo das Funções Episcopais, na página. 216: "Archiducissa Leopoldina, Carolina, Josepha, filia Imperatoris Franc. II. Nata 22. Jan. 1797 hor. 8 va matut. baptizata est ab Emmo. in sala magna Aulae, assist. e odem die vesp. 6 ta levante". Com essa documentação fica definitivamente confirmada a posição correta dos nomes da imperatriz, que Marialva tinha comunicado oficialmente, por engano, serem Carolina Josefa Leopoldina.<sup>3</sup> O mesmo erro do nome encontramos no pacto matrimonial. Provavelmente Metternich, ao assinar o documento, não fez questão da posição dos nomes. Estavam os três nomes da arquiduquesa e portanto o tratado para ele era válido. O ato de renúncia à Coroa e a todas as eventuais heranças também é intestado a Carolina Josepha Leopoldina, com o nome Leopoldina em destaque. Para completar a confusão relativa aos nomes de nossa primeira imperatriz, esta assina o ato como Maria Leopoldina. Em todo caso, em nossa História, ela entrou como Leopoldina e com este apelido ela será sempre honrada.

Como suas irmãs, Leopoldina foi educada por aias e recebeu depois uma preceptora na pessoa da condessa Lazansky. Esta escolhia os profes-

sores, que cuidavam da formação, moral, humanística, científica e artística da jovem.<sup>4</sup>

A infância e primeira juventude de Leopoldina não correu pacificamente. Napoleão fazia estremecer as antigas instituições do velho continente. Batalhas ferozes abalavam o Império e a Corte teve que deixar Viena, ocupada em séquito pelos franceses. Somente o imperador era objeto da imprensa, não mais Leopoldina, e mais tarde, Maria Luisa, dada em troca de paz ao grande e odiado inimigo.

O Congresso de Viena foi um outro grande momento na vida de Leopoldina. Metternich dominava a cena e a juventude imperial era mantida na penumbra, quase como munição de reserva para algum eventual tratado e aliança matrimonial. Portugal era pequeno demais para poder sentar na mesa das tratativas do grande Congresso que decidiu o futuro da Europa. Mas, com grande habilidade, d. João VI criou o Reino Unido e assim os diplomatas portugueses, chegados em Viena, se libertaram da humilhação de terem que ficar diante da porta do salão, no qual se reuniram as grandes potências. Portugal, territorialmente, graças ao Brasil, tinha ficado realmente um dos maiores países participantes do histórico Congresso.

Dom João, com medo do liberalismo, procurou apoios e nada melhor seria do que uma aliança com a Casa da Áustria. De duas ligações matrimoniais dom João cogitou, também para afastar a crescente influência inglesa e robustecer o Brasil contra os movimentos jacobinistas e radicais. Portanto, o ideal seria um duplo casamento entre seus filhos Pedro e Isabel Maria com filhos do imperador Francisco I.

Este plano já era desejado há vários anos. Dom João, bem aconselhado e dentro de sua astúcia inata, aproveitou a ocasião para sondar Metternich. Navarro de Andrade<sup>5</sup> apresentou a proposta de maneira muito convincente. Metternich recusou o oferecimento de dona Isabel Maria, dizendo que para o arquiduque Herdeiro Ferdinando já existia um plano matrimonial, mas se mostrou muito favorável à união com o príncipe herdeiro dom Pedro.

Certamente se lembrou que os Habsburgos já reinaram sobre o Brasil no tempo dos Filipes da Espanha. A escolhida seria Leopoldina. Ao imperador Francisco não agradou, no começo, ver partir a filha para um país longínquo e ainda muito instável. Assim mesmo o “bom Papá” chamou Leopoldina, que era a mais “madura” para ser casada, e a sondou sobre o

projeto, encontrando eco favorável. No entanto, tinha-se estabelecida uma correspondência entre as duas Cortes. Já em 10 de janeiro de 1817, dom João escrevia a Francisco I externando a sua viva satisfação, que provou ao receber os despachos de Navarro de Andrade, com a notícia que o imperador tinha dado prova de amizade aceitando a proposta de casamento. Também agradecia igualmente a futura nora de anuir a oferta e pela sua decisão de enfrentar uma tão longa viagem.

Dom Pedro por sua vez envia uma missiva à futura esposa dizendo entre outras coisas: "...Estou feliz em poder assegurar a V.A.I. que ela encontrará sempre os sentimentos dignos de Sua Augusta Pessoa e de suas excelentes qualidades..."<sup>6</sup>

Seguiu-se uma troca de condecorações. Francisco I<sup>7</sup> recebeu a Banda das Três Ordens e a imperatriz de Santa Isabel. Dom João VI foi agraciado com três Ordens Austríacas, as de Leopoldo, Sto. Estévão e a da Coroa de Ferro. Carlota Joaquina recebeu a Ordem da Cruz Estrelada, com a qual, no futuro, se fará sempre retratar.

Com a chegada do brilhante embaixador da família do noivo, o marquês de Marialva, a jovem arquiduquesa ficou encantada. Ela já se havia preparado, estudando e indagando sobre o Brasil e a Família Real Portuguesa. Tudo lhe pareceu extremamente interessante e tentador. As informações de Marialva, tão alentadoras, acompanhadas pelo rico e lindo retrato de dom Pedro, fortaleceram a sua decisão. O retrato do noivo pois a entusiasmou tanto, que ela escreveu a irmã Maria Luísa: "O retrato do príncipe quase me enlouquece... é tão bonito como Adonis".<sup>8</sup>

Tudo estava correndo a contento, lentamente como tudo naquele tempo, seja para dom João VI, Francisco I e Metternich. Dona Leopoldina, no entanto fazia preparar o enxoval. Com a família, ia passar períodos no Castelo de Laxenburg e na linda cidadezinha de Baden a uns 20 km de Viena.

A chancelaria estava ocupada preparando o pacto nupcial. Este foi laborioso. Varias reuniões foram necessárias até chegar ao texto definitivo. De um lado, estavam presentes o chanceler, príncipe de Metternich e o príncipe de Trauttmansdorff. Na posição oposta, encontramos o embaixador extraordinário Marialva, certamente acompanhado por Navarro de Andrade.

Após repetidas discussões foi concluído e assinado, contendo 12 artigos e dois anexos, no dia 29 de novembro de 1816. A parte financeira foi a mais

laboriosa. Se estabeleceu uma dote de 200 mil “Florins do Reno”, soma que na época devia ser notável.<sup>9</sup>

Dom João VI, de sua parte, se comprometeu a pagar o mesmo importe como contradote”, um verdadeiro sofrimento para o rei, tão conservador em matéria de despesas. Visto que a disponibilidade de dom João não era imediata, os plenipotenciários de Francisco I exigiram que a importância seria colocada sob forma de hipoteca sobre a totalidade das entradas públicas do Reino e sobre as propriedades da Coroa. Para as propriedades exigiu-se uma lista das mesmas, que dom João deveria expedir com o pacto matrimonial assinado. Cláusula humilhante. Não sabemos se a mesma foi colocada “in extremis” por Marialva, que não tinha a soma exigida, ou se o rei realmente não dispunha no momento este importe.

No Arquivo Imperial, conjuntamente com o contrato, não existe a relação dos bens que havia sido pedida. As demais cláusulas são aproximadamente aquelas usadas nas Cortes em contratos similares.

Logo após a assinatura, toda documentação seguiu para o Rio, e no dia 5 de abril de 1817 o rei e o jovem noivo assinaram o pacto. Faltava ainda uma dispensa papal em virtude do parentesco dos nubentes. Com a chegada da mesma, trazida possivelmente pelo Núncio Apostólico, arcebispo Paolo Leardi, mais um passo em direção das bodas estava realizado.

Em 22 de fevereiro de 1817, o *Wiener Moden Zeitung* publicou um longo artigo sobre o ingresso oficial de Marialva e da Embaixada Portuguesa em Viena. Começa com uma longa reportagem sobre o Brasil, louvando o país, de autoria de um certo A. Stein. No mesmo jornal, também encontramos, de autoria de John Mave’s, uma descrição de uma viagem pelo interior e as minas de ouro de Minas Gerais. Relata-se enfim a pompa do ingresso de Marialva e a riqueza das equipagens, coisa nunca vista por parte de um embaixador. Marialva se instalou num faustoso Palacete na praça dos Minoritas, dando faustosas recepções e banquetes à Alta Nobreza Vienense.<sup>10</sup>

Os dias corriam. O casamento por procuração se aproximava. Um casamento realizado nestas condições, sem os noivos se terem vistos, devia ter sido sem aquele calor, alegria e emoção de um normal enlace. Um ato puramente burocrático.

Todavia será um casamento contrariamente a muitos matrimônios hodiernos, pregado por profunda religiosidade por parte da esposa. Dona Leopoldina via, antes de mais nada, o cumprimento de um Sacramento.

Nos dias que passavam, devia pesar sobre a “brasileira”, como a chamavam os irmãos, a grande incógnita de uma viagem num longínquo país, onde ia encontrar um esposo totalmente desconhecido. As formalidades para a realização de um matrimônio de uma arquiduquesa eram sempre ligadas a várias praxes. Entre estas estava, no caso de um casamento com um príncipe de outra dinastia, o “Ato de Renúncia”.<sup>11</sup>

Assim sendo dona Leopoldina, segundo o *Österreichischer Beobachter* do dia 16 de maio, praticou este ato formal já no dia 11 daquele mês. Lentas corriam as notícias naquele tempo, mesmo dentro da cidade.

Domingo dia 11 deste mês, as doze e meia, se realizou o Ato de Renúncia por parte de Sua Alteza Imperial a Sereníssima Senhora Arquiduquesa Leopoldina. Presenciaram ao ato todos os chefes das diversas repartições da Corte, os Ministros, todos os Altos Dignitários, Conselheiros Secretos, o Príncipe Arcebispo local e o Embaixador de Portugal. O ato se realizou na Aula Secreta do Conselho.<sup>12</sup>

Este solene Ato de Renúncia, dona Leopoldina o teve que jurar na presença do imperador “deante de Deus e sobre sua Honra” apondo a mão sobre o evangelho, por si e todos os eventuais descendentes, masculinos ou femininos. Vista a importância do ato, o mesmo é redigido em latim e abrange 12 folhas.

Ela renuncia à sucessão dinástica segundo as disposições emanadas pelos imperadores Ferdinando II e Leopoldo I, assim como aquelas decretadas pelo imperador Carlos VI, em 19 de abril de 1713.

Esta última disposição entrou na história como a “Sanção Pragmática”. A renúncia abrange também toda e qualquer herança que possa advir-lhe por parte dos pais, abrangendo imóveis, móveis ou bens de qualquer outra natureza. O documento se encerra com a assinatura e a aplicação do sinete de dona Leopoldina.

Firmam em seguida, como testemunhas, 51 altos dignitários, encabeçados pelo marquês de Marialva. O ato é autenticado pelo Tabelião Público José de Hodelist. Também este ato é feito em nome de Carolina Josepha Leopoldina a qual, curiosamente, assina Maria Leopoldina.

Terminando o ato realizou-se um almoço familiar e, em seguida, segundo a *Allgemeine Zeitung*, de 22 de maio, “sua Majestade realizou, como costumava fazer, um passeio no Prater, em carruagem aberta com a sua querida filha, a arquiduquesa Leopoldina, a qual em breve será arrancada ao seu coração paterno”.<sup>13</sup>

Bem podemos imaginar a alegria da jovem arquiduquesa, tão ligada ao pai, que muitas vezes a levava consigo em excursões, em caçadas e na linda estação termal de Baden, perto de Viena.

À Maria Luisa ela escreveu após um desses passeios: “Não sou capaz de dizer a você, minha boa irmã, quão feliz estava ontem, passeando de coche com o bom papá. Disse tantas coisas paternais e cheias de amor que ainda hoje estou intimamente comovida. Quem não se deve julgar sumamente feliz por possuir um pai desse quilate?”.<sup>14</sup>

À noite, ainda se realizou um espetáculo no Kärntner Theater, onde toda a família foi delirantemente ovacionada. Dia 13 de maio de 1817 foi o dia das bodas:

Todos os membros da Corte Imperial se haviam reunidos, em grande gala, as sete horas da tarde no Palácio. O Embaixador Marialva seguiu para ir buscar o Arquiduque Carlos procurador do noivo. (...) O solene cortejo se colocou em movimento, atravessando salões e corredores da Hofburg, até alcançar a Igreja do Palácio, a de Santo Agostinho. (...) Em primeiro lugar vinham todos os Dignitários, seguidos pelos irmãos do Imperador, as Arquiduquesas, a Arquiduquesa Duquesa d’Este, que havia vindo especialmente de Budapest e o Príncipe Herdeiro Arquiduque Ferdinando. (...) O cortejo continuava com o Arquiduque Carlos com ao lado o Embaixador de Portugal e do Brasil, Marquês de Marialva. (...) Acompanhado pelos Capitães da Guarda Imperial, os Príncipes Esterhazy e Lobkovicz, vinha o Imperador. Sua Majestade a Imperatriz em habito de grande gala seguia, segurando pela mão a Serenissima Esposa. Esta trazia uma tiara e o retrato do esposo, rodeado de brilhantes no peito. Seu habito era enfeitado com brilhantes.<sup>15</sup>

Na porta da Igreja, os imperadores e a Corte foram recebidos pelo príncipe arcebispo<sup>16</sup> e pelos altos dignitários eclesiásticos e conduzidos para o altar mor, onde o arcebispo celebrou o casamento.

Grande devia ter sido o recolhimento da noiva e a emoção da família naqueles instantes. Após a cerimônia nupcial, Suas Majestades e a nova princesa herdeira regressaram, sempre em cortejo para o Palácio, onde foram cumprimentados e felicitados pelo evento. Seguiu-se um banquete nupcial para toda a Família Imperial. Durante o mesmo, a orquestra da Corte tocou melodias e diversas marchas.

A noiva reportou em seguida à irmã Maria Luisa que: “a cerimônia de ontem me fatigou demais, porque usei um vestido terrivelmente pesado e (um) adorno na cabeça, porém o bom Deus me deu a força espiritual suficiente para suportar com firmeza todo aquele comovente ato sagrado”.<sup>17</sup>

O imperador conferiu e entregou pessoalmente a Marialva a Grã-Cruz da Ordem de Santo Estevão da Hungria, assim como as de Comendador ao encarregado de negócios, Navarro de Andrade.

Grande era por toda parte o entusiasmo. Os jornais publicaram poesias alusivas ao evento, em particular o dr. Aloys Weissenbach. Uma pequena rubrica assinada por Correa da Silva nos conta: “Inveja não se deve ter dos Reis ou Príncipes, mas somente do homem que casou com Leopoldina”.<sup>18</sup>

Por ocasião das bodas houve uma nova troca de cartas entre as duas Casas Reais. Dona Leopoldina escreve a dom Pedro participando a realização do casamento “...le plus beau jour de ma vie ...”.<sup>19</sup>

Francisco I escreve ao genro uma longa carta, na qual encontramos esta significativa frase: “... je suis bien certain, que ma fille fera tout ce que d'ependra d'elle pour vous plair, je me flatte, que Vous voudrez bien aussi de



LEOPOLDINA ARCIDUCHESSA D'AUSTRIA  
*Principessa Reale del Regno Unito*  
 del Brasile e Portogallo,  
 e dell'Algarve &c. &c.

IMAGEM 01 – Gravura segundo pintura de Schiavoni. Coleção do autor. Exemplar raro com inscrição em italiano. Biblioteca Nacional da Áustria, Viena.

Votre côté contribuer à Son bonheur. Regardez-moi dès à présent comme un tendre Père...".<sup>20</sup> Varias cartas cruzaram o mar entre os reis e os imperadores e também as do arquiduque Carlos, detentor da procuração para representar o noivo nas bodas.

A jovem arquiduquesa era muito querida por todos pela sua amabilidade, delicadeza e espírito destemido. Prova que 24 senhoras da nobreza se ofereceram como damas de companhia, 12 senhores como camaristas e quatro jovens como pajens para acompanhá-la em sua nova terra. Muito poucos foram os escolhidos.

Francisco I, logo após o casamento, enviou um mensageiro a dom João VI, participando a realização do mesmo: "... celebrado ontem em Viena, diante da Igreja com a solenidade de costume... tendo sido um dos acontecimentos mais felizes do meu reinado...".<sup>21</sup>

Foi o Conde Wr̄bna o encarregado dessa missão que chegou no Rio em 18 de agosto.

Dom João respondeu "... que será para ele um dever de pai de testemunhar toda ternura possível para a felicidade desta princesa, de tão altas virtudes...".<sup>22</sup>

Marialva desejava, no entanto, tornar inesquecível em Viena o casamento. Era uma homenagem, que através dele, dom João VI prestaria à Corte Austríaca. Devia ser uma festa gigantesca e de um luxo nunca visto na austera Corte dos Habsburgos. Foi fixada para o dia 26 de maio, mas há meses já ferviam os preparativos. Poucos dias antes d. Leopoldina teve uma indisposição. Tudo estava pronto no "Augarten",<sup>23</sup> o grande parque da capital.

O grande baile foi adiado para o domingo dia 1º de junho. Um desastre. A comida destinada a milhares de hóspedes estragara. Marialva decidiu enviar, como presente, todos os alimentos para os hospitais e para os pobres do bairro de St. Marx. Um prejuízo enorme. Além disso, também a partida para Livorno teve que ser adiada.

A saída estava fixada para o dia 29. O tempo ia ficando estreito, pois Leopoldina, "a brasileira", desejava permanecer ainda algum tempo junto dos seus parentes em Parma e em Florença.

Finalmente chegou o momento da grande festa. Em junho o tempo é bastante estável em Viena, mas a sorte não ajudou. Chovia a cântaros!

Marialva, que tanto se havia empenhado na missão, não merecia um tal final.

O *Österreichischer Beobachter*, nº 180 de 12 de junho de 1817, nos fornece uma descrição dos preparativos e do desenrolar do acontecimento: “Nós prometemos aos nossos leitores uma ampla descrição do maravilhoso baile, que Sua Excelência o Embaixador Extraordinário de Sua Majestade Fidelíssima, Marquês de Marialva, ofereceu por ocasião do casamento de Sua Alteza Imperial a Sereníssima Arquiduquesa Leopoldina, com Sua Alteza Real o Príncipe Herdeiro de Portugal, Brasil e Algarve, domingo 1 deste mês no Imperial e Real Jardim do Augarten”.

Para a preparação da mesma, o senhor embaixador se valeu da orientação do membro da Academia das Belas Artes, senhor Carl Moreau, arquiteto aconselhado por Sua Alteza Sereníssima o príncipe Nicolas Esterhazy de Galantha. Apesar da longa citação, era útil fazer uma pequena descrição do plano realizado pelo famoso arquiteto, sobretudo para pessoas que não conhecem o Augarten.

Da entrada desse jardim uma ampla alameda conduz a um pátio quadrado. Em frente se encontra o velho Pavilhão de Recreio, uma construção térrea alongada, em cujo centro um corredor conduz ao jardim. A direita e a esquerda dessa passagem encontram-se duas salas e em seguida dois grandes salões. (...) Atrás do Pavilhão encontra-se uma grande praça de forma semicircular limitada pelo jardim. (...) A esquerda desse largo, o qual por sua vez, a sua direita é circundado por espessas árvores, uma alameda conduz até o Danúbio. No espaço livre foi realizado um majestoso Templo com um pórtico com seis colunas e a entrada na praça que era circundada de vasos, foi levantado um portal em estilo Dórico. O Templo é colocado sobre uma imponente base a qual é interrompida, no meio, por uma grande escadaria ladeada por duas estátuas colossais. No arco de ingresso estavam colocadas as armas dos Sereníssimos Noivos, aos quais era dedicada a festividade. (...) Todo o templo e as salas adjacentes eram esplendidamente iluminadas por milhares de lâmpadas, as quais, tendo um fundo dourado, brilhavam como pedras preciosas. Nos dois lados do Templo situavam-se duas aberturas cobertas, destinadas a entrada e saída das carruagens dos hóspedes. (...) Ao deixar a carruagem se estava diante de uma ante sala circundada de colunas através das quais se tinha

acesso a verdadeira construção do Pavilhão. (...) Nesta passagem se ficava inebriados com uma verdadeira floresta com milhares de flores exóticas. A direita e a esquerda desse corredor se encontravam as duas grandes salas do velho Pavilhão. Em paralelo as mesmas o arquiteto tinha feito construir dois outros salões destinados para salas de jantar. Entre as quatro salas foi realizado um longo corredor através do qual a criadagem podia servir os hóspedes. Em cada uma das novas salas eram colocadas nove grandes mesas redondas e dezoito mesas menores ao longo das paredes. No centro das grandes mesas era colocado um grande castiçal dourado, que despontava de uma cesta de flores. A sala a direita do velho Pavilhão era destinada à Família Imperial. O salão da esquerda, assim como os dois salões novos eram destinados aos outros hóspedes. Nos mesmos eram colocados vinte mesas decoradas e iluminadas como as demais. O salão destinado à Família Imperial tinha uma decoração em forma de uma tenda. Era dividida em duas partes. Uma destinada aos altos Dignitários da Corte e ao Corpo Diplomático, e a outra a grande mesa para a Família Imperial, que era decorada com estofos de seda branca brilhante, enriquecida de franjas douradas. Esta decoração descia do alto e era regida por elegantes colunas douradas. Dois lustres dourados iluminavam esta tenda. (...) A parte mais importante, todavia, era o grande e maravilhoso salão de baile, que surgia, em forma de uma rotunda na praça semicircular atrás do velho Pavilhão. Tinha um diâmetro de "84 pés parisienses" e uma altura de "74 pés". (...) Aos quatro lados da rotunda eram aplicados quatro Templos decorados externamente por um lindo pórtico. Um se destinava para o ingresso e formava uma antesala, as outras três eram destinadas as conversações, ao jogo ou para aqueles que desejavam descansar após a dança. Portas de vidro ofereciam uma maravilhosa vista as alamedas do jardim iluminadas por milhares de lâmpadas. No interno do salão 32 colunas com decorações floreais sustentavam uma tribuna com três fileiras de cadeiras, das quais podia-se observar o maravilhoso espectáculo, sem que os lindos lustres e candelabros ofuscassem a visibilidade. A cúpula da rotunda era decorada com pinturas floreais e no centro uma abertura circular permitia a troca do ar. As paredes do grande salão, no qual 1.500 a 1.800 pessoas podiam movimentar-se facilmente, eram cobertas com dez enormes espelhos. (...) Estes eram colocados de tal forma, que do

centro as pessoas se viam em cada um. Com esta decoração se produziu um efeito óptico que aumentava imensamente o numero dos presentes. A Duquesa de San Carlos, esposa do Embaixador da Espanha acedeu ao pedido do Marques de Marialva, de fazer as honras da Casa nesta maravilhosa festa.<sup>24</sup>

Esta descrição é muito incompleta, mas em todo caso temos que admirar a habilidade, o bom gosto e a genialidade do senhor Moreau, o qual em menos de dois meses conseguiu realizar, não somente as construções mas também resolver o problema da iluminação e a esplêndida decoração. Não vamos esquecer as várias e eficientes equipes de artesões que executaram os seus projetos.

Todos os jornais noticiaram a festa e, como vimos, alguns também com grande atraso. Vamos extrair ainda alguns trechos sobre a festividade da *Allgemeinen Zeitung* nº 160 de 9 de junho: “ ... Lastimável foi que das oito as dez horas caiu uma forte chuva que prejudicou o efeito da mágica iluminação das alamedas e que impediu os hospedes de aproveitar o esplêndido jardim. Por volta das nove horas chegou a Corte, acompanhada pelos Príncipes Herdeiros da Baviera... ”.<sup>25</sup>

Em seguida foi aberto o baile com uma “polonaise” pela arquiduquesa Leopoldina conduzida pelo marquês de Marialva. Leopoldina dançou em seguida com o embaixador da Espanha o duque de S. Carlos e com o encarregado da embaixada, Navarro de Andrade.

Depois das 11 da noite foi servida a ceia, o que foi um espectáculo notável. “Tudo foi servido em grande abundância e as 1.200 pessoas foram servidas de maneira perfeita. Após a ceia iniciou o baile novamente e durou até a madrugada”.<sup>26</sup>

Estava planejada uma festa popular nos mesmos locais para os dias seguintes, mas foi anulado pelos altos custos. Todavia, deixou-se aberto o Pavilhão à visitação pública e para bailes de beneficência de instituições de caridade. Em seguida todas as construções, inclusive o grande salão de baile realizadas por ordem de Marialva, sendo edificações precárias, foram demolidas e a venda do material doado a instituições filantrópicas.<sup>27</sup>

Desde semanas já se estava preparando a partida para o Brasil. Já em 10 de abril de 1817 haviam seguido de Trieste as fragatas “Austria” e “Augusta” levando o pessoal da Embaixada, encabeçada pelo encarregado de negócios,

Barão von Neven e vários secretários. Diversos camaristas do imperador também estavam seguindo. Os naturalistas Natterer, Spix, Martius e Schott, bem como o artista Ender, estariam no Rio esperando a arquiduquesa.

Tinha seguido a maior expedição científica que havia tocado a nossa terra. Caixas e mais caixas estavam sendo enchidas. O enxoval, a biblioteca e a coleção de mineralogia estavam prontos para serem embarcados. Suas lembranças pessoais, os retratos dos pais, das irmãs e irmãos muitos presentes, mais ou menos preciosos, eram amoravelmente empacotados.

Diziam que em dois anos voltaria para a Europa...

Chegou o dia da despedida. Chorava muito como podemos ler nas cartas à irmã Maria Luisa. A *Allgemeine Zeitung*, do dia 4 de junho de 1817, nos relata a parte oficial desse grande destaque: “Antes de ontem a Princesa Herdeira do Brasil se despediu da Família Imperial. A tarde se dirigiu à Igreja de Maria Hilf (Maria Auxiliadora), para rezar ao Altíssimo afim de fazer uma boa viagem”.

Ontem dia 3, as 6 horas da manhã, Sua Alteza Real assistiu a uma Santa Missa na Igreja da Corte (Sto. Agostinho), e em seguida tomou o pequeno almoço com o Imperador e os irmãos. As 7 iniciou-se a viagem. Notou-se os olhos cheios de lágrimas, já quando saiu do quarto, conduzida pelo irmão o Príncipe Herdeiro, em quanto Suas Majestades na saída do seu apartamento ficaram parados até que perderam de vista a querida filha. Todas as saídas do Palácio eram abertas e os corredores cheios de pessoas que queriam desejar uma boa viagem a S.A.R. A bondosa Princesa estava muito comovida.

Muitos dos presentes tinham os olhos cheios de lágrimas e invocavam, de voz alta, as bênçãos de Deus.

As carruagens estavam prontas e a viagem iniciou cheia de esperanças.<sup>28</sup>

Metternich, com grande desgosto de Leopoldina, a acompanhou até Livorno. Ele descreve esta viagem em 14 cartas enviadas à sua esposa, e que em 1881 foram publicadas, entre outros documentos, pelo filho o príncipe Ricardo Metternich- Winneburg.

Chegadas em Florença, Metternich instalou dona Leopoldina, com uma pequena corte, no Palácio de Poggio Imperiale, de propriedade dos Grão Duques de Toscana. Os dias iam passando e Marialva, no entanto, tinha

recebido do Rio a retificação do pacto matrimonial, assinado por dom João e por dom Pedro.

No dia 29 de junho de 1817, em Poggio Imperiale, fez a entrega a Metternich, lavrando-se um solene ato. Os dias pareciam não passar e dona Leopoldina já estava desesperada e aborrecida, como mostra a missiva endereçada ao pai em 24 de julho de 1817:

Vossa Majestade ficará certamente triste por lhe dizer eu que sou diariamente informada de que a esquadra portuguesa está a chegar e todos os dias, verificar que é notícia falsa. O correio que trará a notícia de que a esquadra partiu de Lisboa ainda não chegou. Parece-me incrível que tenhamos sido impelidos a andar depressa em Viena porque a esquadra estava à nossa espera... e estejamos agora isolados de tudo que me é caro... Estou sem entender. O conde de Metternich está ainda comigo e sustenta que certamente eu tenho um bom futuro em vista... Meu tio (Ferdinando III, grão-duque de Toscana) e minha irmã me consolam, mas não há consolo quando penso que poderia ter ficado junto de V.M. todo esse tempo.<sup>29</sup>

A última notícia na imprensa, relativa à viagem ao Brasil de d. Leopoldina, é sobre a Fregata “Augusta”, publicada na *Allgemeine Zeitung* de 3 de junho:

Segundo informação a I. e R. Fragata Augusta sofreu uma avaria. Em quanto a mesma não foi concertada (em Veneza) o naturalista Natterer aproveitou o tempo para realizar pesquisas em Chioggia, Brenta e Padova, visitando coleções naturalísticas e o lindo Jardim Botânico da Universidade (de Padova). Entre outras coisas



IMAGEM 02 – Cardeal Cristóvão António Von Migazzi. Batizou Dona Leopoldina. Arquivo Imperial de Viena

descobriu uma gaivota que ainda não havia sido classificada. A “Augusta” vai-se reabastecer no Marocco e aguardará em Gibraltar a chegada da frota, que traz S.A.R. a Princesa Herdeira de Portugal, Brasil e Algarve.<sup>30</sup>

Dia 15 de agosto às 6h30 da manhã, em Livorno, levantaram-se as âncoras e começou a grande aventura.

Durante dez anos, d. Leopoldina não havia mais sido mencionada pela imprensa de Viena. Muitos foram os eventos na história européia e mundial, que se realizaram após a sua partida. Ela tinha se tornado imperatriz de uma grande nação, era mãe de sete filhos. O “bom Papá” teve que enfrentar inúmeros congressos e alianças políticas. O cenário europeu com o contributo do Metternich, havia mudado. Viena estava, aos poucos, se livrando de um pesado inverno e a natureza começava a reviver.

Dia 9 de março de 1827, a terrível notícia da morte da imperatriz D. Leopoldina explodiu em Viena.

A *Allgemeine Zeitung* foi a primeira a dar a informação. Uma pequena nota em primeira pagina. No dia 11 o *Österreichischer Beobachter* já tinha recebido notícias mais detalhadas:

Informações do Imperial e Real Embaixador Extraordinário e Ministro Plenipotenciário na Corte Brasileira, o Barão von Marschall, que hoje chegaram, via Londres, trazem detalhes da tão triste notícia da morte da Sua Majestade, a Imperatriz do Brasil, segunda filha de Sua Majestade o nosso Imperador e Senhor, ocorrida na manhã do dia onze de Dezembro do ano passado no Rio de Janeiro. Sua Majestade a Imperatriz do Brasil estava no terceiro mês de gravidez e foi atingida por uma febre bilhar, que causou alguns dias antes de sua morte um parto prematuro. Estes acontecimentos tornaram inúteis todas as intervenções dos médicos. Nos vamos manter os nossos leitores ao corrente, através dos jornais que



IMAGEM 03 – As Armas Plenas da Casa Imperial da Austria em uso no tempo do Imperador Francisco I.

nos estão chegando do Rio de Janeiro sobre o tão triste acontecimento, que abalou e enlutou a Capital do Brasil, onde a falecida Imperatriz era venerada, querida e gozava da dedicação tão grande como aqui na sua pátria. Esta dolorosa notícia foi recebida com grande força de animo pelo augusto Monarca. Uma comunicação da Corte estabeleceu um luto para a mesma em homenagem de Sua Majestade Leopoldina Carolina Josefa, Imperatriz do Brasil, a partir do dia 11 por sete semanas. As primeiras cinco semanas, até inclusive o dia 14 de Abril, os membros da Família Imperial e os mais altos Dignitários e Damas, vestirão hábitos de seda preta e as Senhoras com jóias e enfeites pretos. As últimas duas semanas, inclusive o dia 28 de Abril, vestirão os mesmos hábitos com jóias claras ou normais.<sup>31</sup>

Grande foi a dor de Francisco I, de todos os membros da família e também da população, ainda mémore daquela risonha e bondosa arquiduquesa, a “brasileira”, que poucos anos antes havia se aventurado a seguir para o novo e desconhecido mundo.

Os jornais, um atrás do outro, publicaram a notícia, em parte transcrevendo o *Diário Fluminense* de 16 de Dezembro de 1826<sup>32</sup>.

No dia 12 às 5 horas da tarde realizou-se uma véspera de oração e no dia seguinte a solene Missa de Réquiem na Igreja de Sto. Agostinho. Celebrou a mesma o príncipe arcebispo de Viena, Leopoldo Maximiliano von Firmian<sup>33</sup>.

A *Wiener Zeitschrift* de 20 de março publicou uma poesia em memória da extinta de autoria de Johann Gabriel Seidel.

Em 1829, o bispo de Detroit, Friedrich Rese, criou, com sede em Viena, a “Fundação Leopoldina”, que deveria angariar fundos para os necessitados das Américas e para a construção de igrejas. Somente nos Estados Unidos, esta fundação construiu 400 Casas de Culto. Em 1917 esta instituição foi absorvida pela “Obra de Difusão da Fé”.

A memória de Leopoldina continua viva na Áustria e no Brasil como exemplo de uma santa e veneranda mulher, que teve um grande rol na História do Brasil.

## Bibliografia

### Jornais

Wiener Zeitung	25/01/1797
Wiener Zeitung	16/05 até 04/06/1817
Wiener Moden Zeitung	22/02 até 11/06/1817
Allgemeine Zeitung	19/03 até 12/06/1817
Österreichischer Beobachter	13/05 até 29/06/1817
Wiener Zeitung	12/03 até 20/03/1827
Allgemeine Zeitung	09/03/1827
Österreichischer Beobachter	11/03 até 13/03/1827
Diário Fluminense nº 140	16/12/1826

Arquivo de Praga – “Acta Clementina” Arquivo Metternich

Arquivo da Casa Imperial em Viena

BÖING, Günther. **Hohenwart, Graf Sigismund Anton**. Lexikon für Theologie und Kirche. Herder, Freiburg i. B., 1960.

BRAGANÇA, Dom Carlos Tasso de Saxe-Coburgo. A formação artística da Imperatriz Dona Leopoldina. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v. 15, Rio de Janeiro, 1961

BRAGANÇA, Dom Carlos Tasso de Saxe-Coburgo. **A Imperatriz Dona Leopoldina – sua correspondência com Maria Luisa de Parma**. Revista I.H.G. de São Paulo, Edição Comemorativa da Independência, 1972.

DALBIAN, Denyse. **Leopoldine, Première Impératrice du Brésil**. História n. 171. Paris, fev. 1961.

D. LEOPOLDINA. **Cartas de uma Imperatriz**. São Paulo: Ed. Est. Lib, 2006.

GRAHAM, Maria. **Correspondência entre Maria Graham e a Imperatriz Dona Leopoldina e Cartas Anexas**. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Limitada, 1997.

GUIMARÃES, Argeu. **Dicionário Bio. Bibliográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 1938.

HAMANN, Brigitte. **Die Habsburger, ein Biographisches Lexikon**. Uebereuter, Wien, 1988.

HARTMANN, G.; SCHNIT, K.R. **Die Kaiser – 1200 Jahre Europäische Geschichte**. Weltbild GmbH, augsburg 2006.

- ISENBURG, Principe Dr. W. K. **Stammtafeln zur Geschichte der Europäischen Staaten**. J. A. Stargardt, Marburg, 1965.
- KAISER, Gloria. **Um Diário Imperial – Leopoldina Princesa da Áustria, Imperatriz do Brasil**. Rio de Janeiro: Rer Editor, 2005.
- KUMMER, Gertrude. **Die Leopoldinen-Stiftung (1829-1914)**, der älteste österreichische Missionsverein. Viena: Wiener Dom-Verlag, 1966.
- LOIDL, Franz. **Geschichte des Erzbistums Wien**. Viena: Herold, 1983.
- OBERACKER JR., CARLOS H. **A Imperatriz Leopoldina – sua vida e sua época**. Cons. Fed. de Cultura, 1973.
- OBRY, Olga. **Grüner Purpur, Brasiliens erste Kaiserin, Erzherzogin Leopoldine**. Viena: Roher Verlag, 1958.
- PRANTNER, Johanna. **Kaiserin Leopoldine von Brasilien**. Viena: Verlag Herold, 1974.
- RAMIREZ, Ezekiel Stanley. **As Relações entre a Áustria e o Brasil, 1815-1889**. São Paulo: Cia. Ed. Nac, 1968.
- SIMPÓSIO COMEMORATIVO do Bicentenário de Nascimento da Imperatriz D. Leopoldina. IHGB, 1996.
- SQUICIARINI, Mons. Donato. **Die Apostolischen Nuntien in Wien**. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2000.
- TOMEK, ERNS. **Kirchengeschichte Österreichs**. Innsbruck: Tyrolia, 1935-1959.
- VRIGNAULT, Henri. **Généalogie de la Maison de Bourbon**. Paris: Henri Lefebvre, 1957.
- WOLFSGRUBER, Cölestin. **Christoph Anton Kardinal Migazzi, Fürstbischof von Wien**. Saulgau, Kitz, 1890-XX, 908S. III.
- ZUQUETE, Afonso E. Martins. **Nobreza de Portugal**. Lisboa: Ed. Enciclopédia, v. 1, 1960.

## Notas

1. Francisco II, com o falecimento de seu pai, Leopoldo II, em 1792 Imperador do Sagrado Romano Império Germânico. Com o dissolvimento do Sagrado Império R.G., em 11 de abril de 1804, assumiu o título de Francisco I. da Áustria. Nasceu em Florença, em 12 de fevereiro de 1768, e faleceu em Viena, em 2 de março de 1835. Foi casado 4 vezes: com a princesa Wilhelmine do Württemberg (1767-1790), em 6 de janeiro de 1788; com a princesa Maria Theresia de Bourbon das Duas Sicílias (1772-1807), em 19 de setembro de 1790; com a arquiduquesa Maria Ludovica da Austria-Modena-Este (1787-1816), em 6 de janeiro de 1808 e com a princesa Carolina Augusta da Baviera (1792-1873), em 10 de novembro de 1816.
2. Maria Theresa, princesa de Bourbon das Duas Sicílias, nasceu em Nápoles, em 6 de junho de 1772, e faleceu em Viena, em 13 de abril de 1807. Filha do rei Ferdinando IV de Nápoles (1751-1825) e da arquiduquesa Maria Carolina da Austria (1752-1814). Última imperatriz do Sagrado Império Romano Germânico.
3. Cf. OBERACKER JR., Carlos. *A Imperatriz Leopoldina – sua vida e sua época*. Conselho Federal de Cultura, 1973. p. 63.
4. Cf. BRAGANÇA, D. Carlos Tasso de Saxe-Coburgo. A formação artística da Imperatriz Dona Leopoldina. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. v. 15, 1961. p. 109-230.
5. Rodrigo Navarro de Andrade, barão de Villa Secca, antigo oficial da Repartição dos Negócios Estrangeiros em Lisboa, desempenhava as funções de encarregado de negócios de Portugal em São-Petersburgo, em 1808, quando se deu a transmigração da Família de Bragança para o Brasil. Continuou na diplomacia, servindo a Portugal e ao Brasil, removido para a Sardenha, na mesma categoria de encarregado de negócios, em 1813, elevado, afinal, a Ministro Plenipotenciário em Vienna d'Austria, em 1817. Cf. GUIMARÃES, Argeu. *Dicionário bio-bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: ed. do autor, 1938.
6. Casamentos Imperiais, Arquivo Nacional, Viena
7. Dom Pedro José Joaquim Vito de Menezes Coutinho, conde de Cantanhede, sexto marquês de Marialva, diplomata, pertencente a uma das mais antigas famílias de Portugal, prestou serviços ao Brasil por ocasião da transferência da sede da monarquia para o Rio de Janeiro. Embaixador extraordinário em missão especial em Paris (1814), no mesmo ano passou a São-Petersburgo. Ainda depois de criado o Reino Unido de Portugal e Brasil, foi, em 1816, como embaixador em missão

- especial a Vienna d'Austria. Competiu-lhe assignar com o príncipe de Metternich o tratado para o casamento do futuro Pedro I com a arquiduqueza Carolina-Josepha-Leopoldina. O marquês teve também o seu nome ligado ao contrato da missão artística francesa de 1816, que veio, por iniciativa do conde da Barca, fundar no Rio a Escola de Belles-Artes. Extinguiu-se em Paris, o marquês de Marialva, como embaixador de João VI junto a Luiz XVIII. Cf. GUIMARÃES, Argeu. *op. cit.*
8. Karl & Faber, *Versteigerung, Auktion 63*, München, 29/30 de abril de 1958 – Cartas de Dona Leopoldina, p. 104-112. Carta de 15 de abril de 1817.
  9. Arquivo Nacional de Viena.
  10. *Wiener Moden Zeitung*, 22 fev. 1817.
  11. O Ato de renúncia encontra-se no Arquivo da Corte e consta de um tomo encadernado com todas as cláusulas do contrato.
  12. *Österreichischer Beobachter*, 16 maio 1817.
  13. *Allgemeine Zeitung*, 22 maio 1817.
  14. Carta, 27 de agosto de 1816. In: Karl & Faber, *op.cit.*
  15. *Allgemeine Zeitung*, 22 maio 1817.
  16. O príncipe arcebispo que realizou o casamento, por procuração, de dona Leopoldina com o príncipe dom Pedro, foi Sigismundo Antonio von Hohenwart. Nascido em Gerlachstein, na Craina, em 2 de maio de 1730, e falecido em Viena, em 30 de junho 1820. Filho dos Condes de Hohenwart, entrou em 1746 na Ordem dos Jesuítas e estudou Teologia em Graz, formando-se em 1758. Foi professor em Trieste e Laibach. Em 1759 foi ordenado sacerdote. Após uma passagem pela Academia Tere-siana de Viena, foi enviado a Florença para ser professor do arquiduque Francisco (posteriormente Francisco II. e I.) e de seus irmãos. Em 1792 foi nomeado bispo de Trieste e, em 1794, bispo de St. Pölten, perto de Viena. Em 29 de abril de 1803, o seu aluno, o imperador Francisco II o nomeou príncipe arcebispo de Viena, recebendo a confirma papal a 20 de junho do mesmo ano. Foi um adversário de Napoleão. Contrariado, celebrou na Igreja de Sto. Agostinho em 11 de março 1810 o casamento da arquiduquesa Maria Luisa com Napoleão, que se fazia representar pelo arquiduque Carlos. É um dos três arcebispos de Viena que não receberam o chapéu cardinalício. Faleceu em Viena, no dia 30 de junho de 1820. Uma coincidência curiosa é dona Leopoldina e d. Pedro terem sido casados pelo mesmo celebrante que uniu a arquiduquesa Maria Luisa a Napoleão.
  17. Carta, 14 de maio de 1817. Karl & Faber. *op. cit.*
  18. *Allgemeine Zeitung*, 22 maio 1817.
  19. Casamentos Imperiais, Arquivo Nacional de Viena.

20. Casamentos Imperiais, Arquivo Nacional Viena.
21. Casamentos Imperiais, Arquivo Nacional de Viena.
22. Idem.
23. A historia do Augarten começa entre 1612 e 1619. Uma "Aue" é uma várzea. Eram os prados ao longo do Danúbio. Foi zona de caça do imperador Mathias que mandou erguer um pequeno pavilhão. O imperador Ferdinando III acrescentou, em cerca 1655, um jardim. Assim com o subseguir-se dos imperadores o jardim (= Garten) na várzea (= Au) ficou com o nome Augarten. Foi construído em seguida um pequeno castelo, a "Favorita". Em 1683, com a invasão dos Turcos, este foi destruído e o jardim devastado. Em 1705, o imperador José I o fez reconstruir juntamente com o jardim. Na "Favorita" foi construído um grande salão, no qual se realizavam matinês, que durante um certo período, eram dirigidos pessoalmente por Mozart. Em 1712, o imperador Carlos VI encarregou o famoso paisagista Jean Trehet, de transformar o vergel num jardim à francesa. Trehet havia já projetado os jardins de Schönbrunn e do Belvedere. Surgiram amplas alamedas que convergiram para uma praça central em forma de estrela. Ao castelo barroco, a "Favorita", renovado por José I, Marialva mandou acrescentar umas construções de madeira para aumentar a capacidade do mesmo. Foi o grande momento do "Augarten" por ocasião do casamento de dona Leopoldina. Depois de 1820 realizaram-se no Castelo os concertos do 1º de maio. Em 1830, todo o parque e o Castelo foram inundados por uma enchente do Danúbio. Posteriormente, o Castelo foi destinado à celebre Cerâmica do "Augarten", existente até os nossos dias. O famoso parque sofreu imensamente na Segunda Guerra Mundial com a instalação pelos nazistas de colossais torres em cimento para as baterias antiaéreas. Os russos em seguida, com pesados carros armados, o devastaram totalmente. Hoje está restabelecido. Em uma construção a beira do "Augarten" estão instalados os famosos "Meninos Cantores de Viena".
24. *Österreichischer Beobachter*, n. 180, 12 jun. 1817.
25. *Allgemeinen Zeitung*, n. 160, 9 jun. 1817
26. Idem.
27. Doc. 38 de 1817, Zeremonialprotokol.
28. *Allgemeine Zeitung*, 4 jun. 1817.
29. *Familienkorrespondenz*, pasta 304.
30. *Allgemeine Zeitung*, 3 jun. 1817.
31. *Österreichischer Beobachter*, 11 mar. 1827.
32. *Diano Fluminense*, n. 140, 16 dez 1826, v.8. Traz uma longa descrição sobre a morte da imperatriz e uma detalhada narração sobre o enterro. Termina com duas poesias. Uma é uma ode de António José Pereira, secretário da Academia Médica-Cirúrgica da Corte, e a outra de lavra de José Theodomiro dos Santos. São ambos dirigidos a "Carolina" a "Heroína Imortal do Novo Mundo". Isto demonstra mais uma vez o conhecimento inexato do nome da Imperatriz, que se originou com a comunicação desacertada de Marialva, que a indicou como "Carolina, Josepha, Leopoldina".

33. Firmian, Leopoldo Maximiliano, conde Firmian, nasceu em Trento, no Tirol italiano, em 10 de outubro de 1766, de antiga e importante família nobre. Em 1780, cónego em Salisburgo e Passau e, em 1792, foi consagrado padre em Salisburgo. Em 1800, foi nomeado bispo de Lavant e, em 1816, arcebispo de Salisburgo. No dia 18 de janeiro de 1822 foi nomeado por Francisco I, príncipe arcebispo de Viena. Por causa da situação política o Vaticano o confirmou em 19 de abril, mas não lhe concedeu o chapéu cardinalício. Foi grande incitador dos cantos eclesiásticos. Durante o seu bispado foi criada a Fundação Leopoldina para o sustentamento das missões americanas. Esta Fundação é a mais antiga instituição missionária da Áustria. Faleceu em Viena em 12 de novembro de 1831. Uma coincidência curiosa é o fato de dona Leopoldina ter sido batizada e lembrada com a Missa de Réquiem por dois arcebispos oriundos da cidade de Trento, no Tirol italiano.



Beco dos Tambores  
Portaria do Museu Histórico Nacional, c. 1940

---

Este volume dos *Anais do Museu Histórico Nacional*, de número 40, foi composto e impresso na cidade do Rio de Janeiro, em outubro de 2008, 508º do Descobrimento do Brasil, 186º da Independência, 119º da Proclamação da República, 86º da criação do Museu Histórico Nacional e 68º do lançamento do Volume 1 dos *Anais do Museu Histórico Nacional*.

## ORIENTAÇÃO AOS COLABORADORES

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

1. Em cd com texto digitado em programa Word para Windows, acompanhado de três vias impressas, ou pelo correio eletrônico, em modo anexado (attached), para o endereço eletrônico mhncerlub@gmail.com
2. Caso tenha imagens, estas deverão estar com resolução de pelo menos 300 DPIs e devem ser enviadas em arquivo jpg ou tiff separado do Word.
3. As notas deverão estar ao final da página, em letra corpo 10 constando todas as informações editoriais conforme orientação da ABNT.
4. Resumo do artigo com, no máximo, 150 palavras na língua original do texto, e um *abstract* em inglês.
5. Cinco palavras-chaves, *keywords*.
6. Notícia biográfica do autor que indique – se for o caso – onde ensina, estuda e/ou pesquisa, sua área de trabalho e principais publicações.
7. Os textos deverão ter no mínimo 10 (dez) e no máximo 20 (vinte) laudas, com entre linhas 1,5, espaçamento 0 pt, fonte Times New Roman, tamanho 12 e configuração da página padrão.

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

Os trabalhos, com o devido endereço postal, telefone, fax e endereço eletrônico do autor, poderão ser dirigidos ao Centro de Referência Luso-Brasileira - Cerlub através do correio eletrônico: mhncerlub@gmail.com

Os artigos também poderão ser entregues ou enviados diretamente ao Centro de Referência Luso-Brasileira no Museu Histórico Nacional, cujo endereço postal é:

Centro de Referência Luso-Brasileira - Cerlub  
Museu Histórico Nacional - MHN  
Praça Marechal Âncora, s.n.  
Cep: 20021-200  
Rio de Janeiro-RJ  
Tel: 2550-9257

# MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

---