

MINISTÉRIO DA CIDADANIA
SECRETÁRIA ESPECIAL DA CULTURA
INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS
MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

CONSELHO EDITORIAL

PRESIDENTE

Paulo Knauss - MHN/Ibram

MEMBROS

Afonso Carlos Marques dos Santos - UFRJ (*in memoriam*)

Carlos Ziler Camenietzki - UFRJ

Denise Portugal Lasmar - Museu do Índio

Guilherme Paulo Pereira das Neves - UFRJ

Lorelay Brilhante Kury - UERJ/IOC Fiocruz

Manoel Salgado Lima Guimarães - UFRJ/UERJ (*in memoriam*)

Margarida de Souza Neves - PUC-RJ

Maria Beatriz Borba Florenzano - USP

Maria de Lourdes Pereira Horta (UCP)

Roberto Conduru - UERJ

Ulpiano T. B. de Meneses - USP

ANAIIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

HISTÓRIA, MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO

Rio de Janeiro, vol. 50, p. 1-200, 2018

PRESIDENTE DA REPÚBLICA
Jair Messias Bolsonaro

SECRETÁRIO ESPECIAL DA CULTURA
Henrique Medeiros Pires

VICE-PRESIDENTE
Antônio Hamilton Martins Mourão

PRESIDENTE DO INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS
Paulo Amaral

MINISTRO DA CIDADANIA
Osmar Terra

DIRETOR DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL
Paulo Knauss

EDITORES
Rafael Zamorano Bezerra
Aline Montenegro Magalhães
Álvaro Marins

REVISÃO E COPIDESQUE
Mônica Silva e Isabella Ribeiro (Tikinet)

ASSISTÊNCIA EDITORIAL
Luiza Ferreira de Moraes (estagiária)
Juliana Guinarães de Albuquerque (estagiária)

DIGRAMAÇÃO
Equipe editorial dos Anais do MHN

CAPA
Washington Dias Lessa

EDITORES CONVIDADOS
Ana Carolina Gelmini de Faria (UFRGS)
Zita Rosane Possamai (UFRGS)

Parceristas dos Anais do MHN

Adler Fonseca de Castro (Iphan), Ana Maria Mauad (UFF), Andrea Casa Nova (UFRJ),
Andrea Roca (university of British Columbia – UBC), Angela Guedes (Ibram), Angela Telles (Unesa),
Antonio Motta (UFPE), Antonio Trigueiros (Sociedade de Geografia de Lisboa),
Carina Martins Costa (UERJ), Ceça Guimarães (UFRJ), Christiano Britto (UFF), Fernanda Castro (MHN/Ibram),
Francisco Regis Lopes Ramos (UFC), Ivan Coelho de Sá (UniRio), Jean Baptista (UFG),
José Neves Bittencourt (Iphan), Letícia Julião (UFMG), Manuelina Duarte Cândido (UFG),
Maraliz Christo (UFJF), Márcia Chuva (UniRio), Marcus Granato (Mast), Margarida Magalhães (AMPLOS),
Maria Isabel Ribeiro Lenzi (MHN/Ibram), Maria Margaret Lopes (Unicampi), Marci Magalhães (Bacen),
Mário Chagas (UniRio, Museu da República/ Ibram), Pedro Paulo Funari (USP),
Sônia Gomes Pereira (UFRJ), Vera Dodebi (UniRio)

Indexado em: Latindex – Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal.

As opiniões e conceitos emitidos nesta publicação são de inteira responsabilidade de seus autores, não refletindo necessariamente o pensamento oficial do Museu Histórico Nacional.
É permitida sua reprodução, desde que citada a fonte e para fins não comerciais

CAPA: CAMPOS GERAIS/WASHINGTON DIAS LESSA

M986

Catálogo na fonte: Biblioteca do Museu Histórico Nacional
Museu Histórico Nacional (Brasil)
Anais do Museu Histórico Nacional – vol. 1 (1940) –
Rio de Janeiro: O Museu, 1940 –
v.: il.; 23cm
Anual.

Suspensa a partir do volume 26 (1975). Reiniciado em 1995 com o volume 27. Publicada digitalmente a partir do volume 50.

ISSN 1413-1803(impresso)

ISSN 2674-7022 (online)

1. História. 2. Biografia. 3. Museus. 4. Trajetórias. 6.1 Título

Sumário

EDITORIAL	6
APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ MUSEUS, SUJEITOS E ITINERÁRIOS	
Ana Carolina Gelmini de Faria / Zita Rosane Possamai	8
O CAMPO DOS MUSEUS NO BRASIL: INDÍCIOS DAS RELAÇÕES INSTITUÍDAS EM MEADOS DO SÉCULO XX	
Ana Carolina Gelmini de Faria / Zita Rosane Possamai	13
SUJEITOS OCULTOS DOS MUSEUS: OS PROFISSIONAIS DOS LABORATÓRIOS DE CONSERVAÇÃO E RESTAURAÇÃO DO MUSEU IMPERIAL E DO MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS	
Marcus Granato / Eliane Marchesini Zanatta / Cláudia Penha dos Santos	30
DOMINGOS VANDELLI: MEDIADOR DE DOIS MUNDOS	
Letícia Julião / Marta Eloísa Melgaço Neves / Verona Campos Segantini	52
O LEGADO DE BETTY MEGGERS NA CONSTITUIÇÃO DE ACERVOS MUSEOLÓGICOS NO BRASIL	
Mariana Moraes de Oliveira Sombrio / Camilo de Mello Vasconcellos	69
AGENTES E AGÊNCIAS NA PROTEÇÃO DO PATRIMÔNIO ANTES DO PATRIMÔNIO: HELOISA ALBERTO TORRES E O MUSEU NACIONAL	
Ana Lúcia de Abreu Gomes / Maria Margaret Lopes.....	85
CLÓVIS BORNAY: MEMÓRIA DE UM CENTENÁRIO ESQUECIDO!	
Ivan Coelho de Sá /Anna Laudicea Itaborai Echternacht / Raquel Villagrán Reimão Mello Seoane	100
ARTIGOS.....	122
DA CASA-MANIFESTO À CASA-MUSEU: MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO NAS RESIDÊNCIAS DE WARCHAVCHIK, BO BARDI E NIEMEYER	
Leonardo Valerão Oliveira / Luisa Durán Rocca.....	123

“E A LUA ERA TÃO TRISTE”: EDOARDO DE MARTINO E A REPRESENTAÇÃO DA CIVILIZAÇÃO NA
PINTURA DE PAISAGEM E DE GUERRA

Fernanda Deminicis de Albuquerque / Marcello José Gomes Loureiro141

DA REDE, O RASTRO: ASPECTOS DA TRAJETÓRIA DA POLÍTICA MUSEOLÓGICA BRASILEIRA

Joana Regattieri Adam.....167

USOS E FUNÇÕES DO PLANO MUSEOLÓGICO: ALGUMAS NOTAS SOBRE A DIVERSIDADE MUSEAL
CARIOCA

Alejandra Saladino184

Editorial

Temos o orgulho de apresentar o volume 50 dos *Anais do Museu Histórico Nacional* (AMHN), relativo ao ano de 2018. Este volume é marcado pela migração total do periódico para a plataforma online, sendo publicado somente em sua versão digital. Isso permite à equipe editorial dos AMHN melhorar o fator de impacto da publicação e sua divulgação na área acadêmica, além de baratear os custos de produção e agilizar o processo de editoração.

Desde o volume 49, o último a ter a versão impressa, vimos utilizando a plataforma Open Journal System conhecida como OJS, que é um software livre, de código aberto, desenvolvido pelo Public Knowledge Project para a criação de portais de revistas, preferencialmente científicas. Essa é a principal plataforma utilizada por universidades e instituições de pesquisa no mundo todo, e oferece facilidades para a gestão dos periódicos científicos - principalmente as relacionadas às tarefas de editores, autores e pareceristas -, bem como amplia enormemente o acesso de seus leitores.

No Brasil, o OJS foi traduzido e customizado pelo Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), sendo sua utilização recomendada pela CAPES, instituição responsável pela avaliação dos periódicos científicos. O sistema permite a leitura em formato PDF dos artigos, assim como o download gratuito da versão completa ou apenas dos artigos desejados pelo leitor, permitindo maior democratização dos conteúdos publicados nos AMHN.

Esta inovação vai ao encontro, mais uma vez, da eficiência, da excelência e da transparência que marcam as ações do Museu Histórico Nacional. Por isso, temos o objetivo de sempre buscar adequar os *Anais do Museu Histórico Nacional* aos critérios éticos e formais que regem as publicações de caráter técnico-científico, ainda mais quando se tem a responsabilidade de editar umas mais importantes e antigas publicações na área do patrimônio cultural brasileiro, cujo primeiro volume data o ano de 1940.

Neste volume contamos com o dossiê “Museus, sujeitos e itinerários”, organizado pelas professoras Ana Carolina Gelmini de Faria e Zita Rosane Possamai, ambas professoras do curso de museologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). O conjunto de textos é formado por estudos que investigam as relações entre sujeitos, seus itinerários biográficos e profissionais e os museus, especialmente em

perspectiva histórica. Entretanto, como aponta as organizadoras, alguns personagens são constantemente visitados pelos pesquisadores, a ponto de haver identificação entre as instituições museológicas e seus gestores. Isso tem relação com uma cultura histórica que enfatiza a ação dos homens de comando, privilegiando a atuação dos diretores das instituições, em sua maioria homens.

O dossiê organizado pelas professoras traz um duplo desafio ao propor novas abordagens sobre personagens cujas atuações já foram investigadas e, ao mesmo tempo, e dar visibilidade a sujeitos — homens, mulheres, minorias — ainda pouco conhecidos ou estudados no âmbito da Museologia e da história dos museus.

Boa leitura!

Apresentação do dossiê Museus, sujeitos e itinerários

Ana Carolina Gelmini de Faria ^{*}
Zita Rosane Possamai ^{**}

* Graduada em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), mestre e doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Docente do curso de Museologia da UFRGS. E-mail: carolina.gelmini@ufrgs.br

** Graduada, mestre e doutora em História pela UFRGS. Docente do curso de Museologia, do Programa de Pós-Graduação em Educação e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, todos da UFRGS. E-mail: zitapossamai@gmail.com

Apresentação

O dossiê “Museus, sujeitos e itinerários” reúne estudos que investigam as relações entre sujeitos, seus itinerários biográficos e profissionais e os museus, especialmente em perspectiva histórica. Campo, intelectual, mediador e rede de sociabilidade são algumas das categorias operacionais utilizadas na bibliografia brasileira e internacional sobre museus e Museologia, oferecendo oportunidades de conhecer as ideias e práticas de indivíduos no âmbito da formação de coleções, do funcionamento dos museus e na conformação disciplinar da Museologia.

Naturalistas, artistas, historiadores, arquitetos, conservadores de museus, educadores, escritores, advogados, entre outros povoam esse universo no Brasil. Entretanto, alguns personagens são constantemente visitados pelos pesquisadores, a ponto de haver identificação entre as instituições museológicas e seus gestores. Isso decorre de uma história dos museus que privilegia a atuação de seus diretores, majoritariamente homens. E como é característico das operações da memória, na visibilidade de determinados sujeitos, outros são deixados na penumbra.

Portanto, este dossiê traz um duplo desafio: propor novas abordagens sobre personagens cujas atuações já foram investigadas; e dar visibilidade a sujeitos, homens, mulheres, LGBTQ+, ainda parcamente conhecidos no âmbito da Museologia e da história dos museus.

Abrem o dossiê dois artigos que miram um espaço de interações específicas vinculadas à Museologia e aos museus. Essa abordagem permite compreender, por um lado, a conformação de um campo particular de atuação e, por outro, a invisibilidade de profissionais que atuam em determinado ofício.

Assim, o artigo “O campo dos museus no Brasil: indícios das relações instituídas em meados do século XX”, de autoria das organizadoras deste número especial, propõe caracterizar a configuração de um *campo dos museus* no Brasil entre as décadas de 1930 e 1950. Nesse campo homens, mulheres e organizações compartilhavam um espaço de disputas e negociações relacionadas às questões museológicas, entre os quais foram identificados naturalistas, conservadores de museus, artistas, entre outros. Para as autoras, no contexto em estudo o conceito de campo apresentou-se como adequado para abordar processos marcados por relações entre inúmeros sujeitos, em vez de uma abordagem que privilegia a ação solitária de determinadas personalidades.

No mesmo sentido, o artigo “Sujeitos ocultos dos museus: os profissionais dos Laboratórios de Conservação e Restauração do Museu Imperial e do Museu de Astronomia e Ciências Afins”, de Marcus Granato, Eliane Marchesini Zanatta e Cláudia Penha dos Santos, aborda os profissionais vinculados a aspectos específicos da cadeia operatória museológica e que dividem um espaço de atuação relativo a práticas e saberes compartilhados. Como o título sugere, o estudo focaliza os profissionais ligados especialmente à conservação nos laboratórios do Museu Imperial e do Museu de Astronomia e Ciências Afins. Os autores almejam valorizar esses sujeitos invisíveis, por considerarem seus ofícios e atuação inestimáveis para a existência dos acervos e para o cumprimento da missão dos museus. Ao comparar dois museus com características diversas, os autores concluem que a “invisibilidade” desses profissionais se manifesta independentemente dessas diferenças.

Pesquisar o itinerário de determinados indivíduos implica no esforço de buscar e cruzar documentos e arquivos localizados em países diversos, como é o caso do artigo “Domingos Vandelli: mediador de dois mundos”, de Letícia Julião, Marta Eloísa Melgaço Neves e Verona Campos Segantini. As autoras analisam a trajetória de Domingos Vandelli, compreendendo-a como estruturante e referencial de práticas colecionistas engendradas no império luso-brasileiro. Por meio de uma mirada cruzada entre documentos provenientes do velho e do novo continente e ainda pouco explorados pela historiografia, as autoras propõem considerar Vandelli como mediador entre dois mundos, por ter proporcionado o intercâmbio entre o centro colecionador português e os domínios colonizados a serem explorados. No pensamento museológico do naturalista, a filosofia natural iluminista articulava-se ao projeto político pombalino.

Para além do período colonial, o desenvolvimento científico e a consolidação das instituições museológicas no Brasil foram marcados pela presença de inúmeros pesquisadores estrangeiros. Em “O legado de Betty Meggers na constituição de acervos museológicos no Brasil”, Camilo de Mello Vasconcellos e Mariana Moraes de Oliveira Sombrio lançam um olhar sobre as coleções reunidas pela arqueóloga norte-americana Betty Jane Meggers (1921-2012), provenientes das expedições arqueológicas realizadas por ela e seu esposo, Clifford Evans, na região do Baixo Amazonas, entre os anos de 1948 e 1949. Os autores analisam os critérios de divisão, documentação, organização e trabalho com essas coleções no Museu Nacional e no Museu Paraense Emílio Goeldi, e enfatizam os trânsitos, itinerários e relações envoltas na circulação desses objetos. A

análise dos artefatos coletados por Meggers e Evans proporcionou interpretações sobre o modo de vida de grupos já extintos que habitaram a antiga Amazônia e continuam sendo referências fundamentais dos conhecimentos arqueológicos sobre a região.

O artigo de Vasconcellos e Sombrio também dá a ver a presença e atuação das mulheres nos museus, podendo ser inserido nas recentes abordagens com foco em relações de gênero na Museologia brasileira. Diferente de pesquisar as representações da mulher nas coleções, abordagem necessária para compreender o lugar da mulher na sociedade brasileira, neste dossiê as mulheres são consideradas protagonistas, seja como cientistas, seja como gestoras dos museus, e compartilham um espaço de interações predominantemente masculino.

Essa perspectiva é adotada por Ana Lúcia de Abreu Gomes e Maria Margaret Lopes no artigo “Agentes e agências na proteção do patrimônio antes do Patrimônio: Heloisa Alberto Torres e o Museu Nacional”, no qual abordam o protagonismo de Heloisa Alberto Torres, primeira mulher a ingressar como professora no Museu Nacional e a assumir a direção daquela instituição, cargo que ocupou entre 1938 e 1955. As autoras analisam a resposta de Heloisa Alberto Torres à consulta solicitada por Rodrigo Melo Franco sobre o anteprojeto elaborado por Mário de Andrade para a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (Span). Em carta 9 de maio de 1936, Heloisa expõe sua discordância em relação à proposta apresentada por desmembrar as coleções científicas do Museu Nacional, ameaçando sua integridade. Para as autoras, compreender determinados itinerários biográficos exige conhecer as questões práticas das ações de homens e mulheres. Por outro lado, nas palavras de Gomes e Lopes “(...) retomar aqui o protagonismo de Heloisa Alberto Torres na construção do Span busca reforçar que também as construções sobre o patrimônio no país dependeram muito mais das ações, disputas e contradições entre diversos agentes e agências do que foram obras de algum homem-monumento”.

Além das mulheres, o dossiê abre espaço para a presença LGBTQ+ nos museus e na Museologia, por meio do artigo “Clóvis Bornay: memória de um centenário esquecido!”, de Ivan Coelho de Sá, Anna Laudicea Itaborai Echternacht e Raquel Villagrán Reimão Mello Seoane. Os autores procuram valorizar a memória do carnavalesco e museólogo Clóvis Bornay, explorando a contradição entre uma imagem pública perpetuada por intensa atuação no carnaval brasileiro e o apagamento de sua

importante trajetória como museólogo. Além disso, os autores buscam valorizar a memória LGBT+ presente na Museologia e muito pouco conhecida.

Essa pequena amostra de estudos aqui apresentados sobre os sujeitos que habitaram e habitam nossos museus e a Museologia no Brasil não pretende constituir um inventário, nem esgotar as possibilidades de pesquisa. Ao contrário, almeja inspirar e suscitar novos olhares para documentos e museus constantemente visitados ou ainda a serem descobertos, a partir dos quais a ação de homens e mulheres possa ser conhecida.

O campo dos museus no Brasil: indícios das relações instituídas em meados do século XX

Ana Carolina Gelmini de Faria^{*}
Zita Rosane Possamai^{**}

Recebido em: 23/05/2018
Aprovado em: 25/05/2018

* Graduada em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), mestre e doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Docente do curso de Museologia da UFRGS. E-mail: carolina.gelmini@ufrgs.br.

** Graduada, mestre e doutora em História pela UFRGS. Docente do curso de Museologia, do Programa de Pós-Graduação em Educação e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, todos da UFRGS. E-mail: zitapossamai@gmail.com.

Resumo

O artigo problematiza a conformação do campo dos museus no Brasil entre as décadas de 1930 e 1950. Com base na operação historiográfica, foram analisados registros escritos que possibilitaram mapear diversos sujeitos e as relações entre eles. Conservadores de museus, naturalistas, artistas e educadores estavam entre os indivíduos envolvidos com práticas e ideias relativas aos museus e à educação neles. O estudo buscou mapear o itinerário de alguns sujeitos pouco visíveis na história dos museus e objetivou dar a ver um espaço de interação entre eles. Conclui-se que colaborações, disputas e interações diversas caracterizaram relações em que sujeitos individuais e organizações se reuniram com o propósito de fortalecer os museus e seu viés educativo.

Palavras-chave

Campo dos museus; educação em museus; história dos museus.

Abstract

This article analyzes the configuration of the field of museums in Brazil, between 1930 and 1950. Based on the historiographical operation, written records that allowed identifying several people and the relationship among them were analyzed. Conservators of museums, naturalists, artists and educators were among those involved in practices and ideas concerning museums and education in museums. This study sought to explore the working lives of some invisible people in the history of museums; and aimed to show their interaction spaces. The conclusion was that collaborations, conflicts and many interactions characterized the relationships in which individual subjects and organizations aimed to strengthen museums and the education in museums.

Keywords

Field of museums; education in museums; history of museums.

A pesquisa acadêmica voltada para o campo dos museus

Construir a história dos museus é um desafio. Se essas instituições têm a preocupação de interpretar o passado e contribuir para atender as necessidades do presente, esse exercício é raro no que tange à problematização de sua própria história e existência. Investigações voltadas a compreender o papel dos museus ao longo do tempo se deparam com muitos ineditismos: um documento inédito localizado na instituição; o primeiro acesso a arquivos que não estavam relacionados entre si; ou mesmo uma interpretação diferenciada a partir de uma nova evidência. Esse é um processo caracterizado por obstáculos e êxitos da operação historiográfica¹ sobre os museus.

Há ainda investigações que possuem esse enfoque e são desafiadoras por estabelecer recortes mais específicos. Pesquisas sobre museus sob a perspectiva da história da educação potencializam debates teórico-metodológicos que contribuem para entender de que forma o aprendizado se legitimou como uma das principais funções dos museus no século XX. A história da educação nos museus estimula questões sobre desenvolvimento e implementação de ações educativas, avaliação dos programas educativos e até mesmo sobre quais formulações justificaram os museus enquanto dimensão educativa.

O debate construído neste artigo é proveniente dos dados levantados na pesquisa de doutorado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sob orientação de Zita Rosane Possamai.² A tese investigou como agentes e agências que atuavam no campo dos museus no Brasil formularam o papel educativo dessas instituições, pesquisando os debates ocorridos na primeira metade do século XX.

Ao pesquisar a história da educação em museus no Brasil, com ênfase nas décadas de 1930 e 1950, deparamo-nos com diversos interesses, argumentos e experiências que ao longo dos anos transformaram a prática educativa em uma função assumida pelos museus. Para compreender esse fenômeno, dois aspectos precisam ser considerados. O primeiro é que não se trata de um movimento isolado no país; ao contrário, houve grande influência de acontecimentos externos – episódios históricos (como os desdobramentos da Segunda Guerra Mundial) e interesses do campo dos museus em nível internacional, a exemplo dos eventos concebidos pelos órgãos recém-criados, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

(Unesco) e o Conselho Internacional de Museus (Icom), fundados em 1945 e 1946 respectivamente. O segundo aspecto envolve considerar que os museus são produtos dos sujeitos. Essa observação pode parecer muito simplista, mas ela permite partir da premissa de que as interpretações dos sujeitos sobre o museu e seu papel intervieram diretamente nos desdobramentos de legitimação do campo dos museus, quando a instituição, por exemplo, foi considerada ameaçada por novas dinâmicas de disseminação de imagens e ideias, como o cinema e a televisão. Esse aspecto exige, então, considerar os sujeitos e as relações instituídas entre eles. Além disso, a presença preponderante e quase exclusiva de determinados sujeitos na historiografia de alguns museus, em geral seus diretores, levou à associação inevitável entre esses museus e determinadas personalidades. Esse processo de enaltecimento de certas memórias inevitavelmente jogou no esquecimento ou esmaeceu a presença e atuação de vários outros sujeitos que compartilharam um espaço de diálogo, disputas e negociações.

Assim, para compreender quem eram os sujeitos e quais os debates promovidos sobre educação em museus no período investigado, foi necessário mapear uma pluralidade de sujeitos e as dinâmicas estabelecidas. Quando esquematizamos as diferentes participações foi possível detectar a complexidade do campo brasileiro dos museus. Portanto, a proposta deste artigo é compartilhar essas evidências e reforçar a necessidade de pesquisas que valorizem a participação e a articulação de múltiplos sujeitos, em detrimento de um viés que privilegia a atuação solitária de homens ou mulheres na construção da história dos museus.

O campo brasileiro dos museus (décadas de 1930-1950)

Em uma investigação com recorte temporal preciso, definir o arcabouço teórico foi imprescindível para sustentar a análise documental. Nessa perspectiva, o conceito de campo explorado por Pierre Bourdieu tornou-se operacional para analisar as pistas encontradas.³ De acordo com o sociólogo, “(...) um campo é um universo em que as características dos produtores são definidas pela sua posição em relações de produção, pelo lugar que ocupam num certo espaço de relações objetivas”.⁴ Em todos os campos há interesses específicos de diferentes agentes, que influenciam e são influenciados pelas determinações, coações sociais, escolhas e poder que reforçam seu capital simbólico:⁵ “(...) aqui como em outros lugares observam-se relações de força, estratégias, interesses. (...) [com] a noção de campo obtém-se o meio de apreender a particularidade na generalidade, a generalidade na particularidade”.⁶

Nesse sentido, a primeira decisão foi denominar as relações entre os agentes interessados pela temática no recorte temporal selecionado como campo dos museus. É possível em outras investigações acadêmicas encontrar denominações como campo museológico, ou mesmo campo da Museologia, a fim de determinar um domínio de produção autônomo formulado e gerenciado por esses agentes – movimento, inclusive, que legitimou a Museologia como campo específico de conhecimento. Porém, na pesquisa proposta optou-se pelo termo campo dos museus,⁷ pois pretende-se observar a circulação de outros agentes nesse campo durante o período investigado.

Salientamos, ainda, que no recorte temporal selecionado os interesses pelo aspecto científico da Museologia eram embrionários. O foco naquele momento era aperfeiçoar o trabalho exercido prioritariamente nos museus, aprimorando, sobretudo, as técnicas. A opção conceitual concorda com a análise do pesquisador Ivan Coelho de Sá, quando aborda a ruptura de um ensino técnico para um ensino teórico na principal formação de museólogos no país, o Curso de Museus:

A mais importante e decisiva reforma curricular do Curso de Museus, quando se percebeu efetivamente uma mudança conceitual de base, ocorreu em 1974-75, aparecendo sintomaticamente nos documentos oficiais o termo Museologia em substituição a Museus. (...) Os objetivos não se concentravam mais no museu, e sim na Museologia associada a uma ideia maior de formação e atuação, bem como ao próprio desenvolvimento do país, entendido como uma ideia precursora de função social e de desenvolvimento sustentável. A pesquisa apareceu associada à Museologia, ou melhor, ao campo da Museologia, numa clara identificação da Museologia a um campo específico de conhecimento.⁸

Conforme o autor, uma nomenclatura que contemple especificamente o termo Museologia levará algumas décadas para surgir no Brasil. Por isso, a ideia de campo dos museus foi considerada mais apropriada para contemplar a pluralidade de sujeitos, instituições e organizações envolvidas com práticas e debates em torno dos museus. Para Pierre Bourdieu, os agentes individuais e institucionais criam um espaço de atuação que só se mantém por suas relações objetivas.⁹ Essas relações tendem gradativamente a criar um espaço de lutas, forças, negociações e autonomia. A autonomia produz um microcosmo de leis próprias, designado pelo autor como campo, cuja estrutura se define pela distribuição do capital científico¹⁰ entre os agentes engajados nesse domínio. Assim, para compreender o campo brasileiro dos museus era necessário acessar as relações instituídas no período investigado. Como fazê-lo? A decisão tomada foi acompanhar a presença desses agentes, por meio da análise

documental de suas produções ou menções de outros agentes, e assim mapear a distribuição do capital científico sobre os museus.

Como é sabido, para Pierre Bourdieu o conceito de campo não se restringe a um estrato profissional específico, mas a um espaço de relações, conformado por uma pluralidade de sujeitos, instituições ou organizações que, em interação, definem questões relativas a determinado escopo. No âmbito deste estudo, o escopo está delimitado pelas questões de preservação dos bens culturais, circunscritos aos museus e às práticas museológicas de pesquisa, exposição, conservação, documentação e educação. Entretanto, como ponto de partida e em função da vasta documentação disponível,¹¹ optou-se por acessar o campo a partir dos profissionais diplomados, então denominados por conservadores de museus, formados pelo Curso de Museus¹² do Museu Histórico Nacional (MHN).

Para Norbert Elias, uma profissão surge da conjunção de diversos fatores, entre os quais a necessidade e a invenção, constituindo ocupações capazes de suprir a insuficiência.¹³ A profissão consiste em um trabalho especializado e um requisito para a especialização e a construção de uma base teórica calcada no conhecimento técnico e científico. A partir da formação desses agentes, com domínio de atributos próprios, sua entrada no mercado de trabalho permite estabelecer novas circulações, controles, delimitações e compartilhamentos. A formação de conservadores de museus no Brasil foi consolidada em 1932, no MHN, instituição à qual o Curso de Museus foi vinculado após longas tratativas iniciadas na década de 1920. O conservador de museus era um profissional diplomado que tinha por prioridade suprir os museus brasileiros de um especialista no campo. Um excerto do texto “Dia do Conservador”, publicado na coluna “Sociais” do jornal *Força da Razão*, revela alguns indícios de um ponto de vista sobre os significados e identidades vinculados a esse profissional:

(...) o vocábulo “conservador” é dado aos técnicos que após uma espinhosa aglomeração de conhecimentos de história, arqueologia, arte, ciência, indústria, religião e outros, são chamados a desempenhar encargos de grandes museus do mundo. (...) Nossos museus não podiam “administrativamente falando” chamar-se propriamente de museus. Enquanto não faltavam indivíduos que eram verdadeiros sábios e por esse motivo deram um esplendor excepcional aos nossos museus, sobravam também certos funcionários oriundos de outras carreiras e que nem entendiam ou queriam entender da arte de trabalhar em estabelecimentos desse gênero. Era necessário vencer essa mentalidade. Lutando sempre, Gustavo Barroso o conseguiu. A despeito de todas as dificuldades que se antepunham aos seus propósitos, criou interessante curso em 1933 [sic], destinando-o ao preparo dos futuros especialistas. Alguns anos mais tarde vários museus do Distrito Federal e de outras cidades começaram a sentir

os benefícios desses ensinamentos. Entrementes, o “Curso de Museus” que teve efeitos tão revolucionários, prosseguiu na sua oportuna existência.¹⁴

Essa citação permite identificar três diferentes agentes que compunham naquele período o campo estudado: os conservadores de museus; os “funcionários oriundos de outras carreiras”, agentes individuais, sobre os quais trataremos ao longo do texto; e os conservadores de museus autodidatas, destacando-se a figura de Gustavo Barroso.¹⁵

Muitos dos considerados “excepcionais” eram sujeitos que dedicaram a vida profissional à atuação em museus. Esses agentes não passaram por uma formação acadêmica sobre essas instituições, mas dominaram conhecimentos e técnicas empiricamente, além de assumirem posicionamentos políticos no âmbito da cultura, características pelas quais os pares lhes conferiram poder e autoridade para se autointitular conservadores de museus, e muitos, ainda, historiadores. Alguns até se tornaram os primeiros professores do Curso de Museus. A ocupação de suas posições docentes por egressos do Curso de Museus ocorreu somente após a reforma curricular de 1944, consolidada ao longo da década de 1950, trazendo a “(...) ‘primeira geração’ de uma Museologia não mais autodidata”.¹⁶ As experiências desses sujeitos legitimavam seu papel de instruir os futuros profissionais de museus:

No Brasil, homens ilustres pelo seu saber, como o Dr. Pedro Calmon, reitor da Universidade, os professores Edgar Romero, Angyone Costa e muitos outros honram-se com o título de conservadores. O signatário destas linhas [Gustavo Barroso], membro da Academia Brasileira de Letras e diretor do Museu Histórico Nacional, tem orgulho em ser o mais antigo conservador de museu do Brasil.¹⁷

Observa-se na citação que o diretor e docente Gustavo Barroso, consciente do capital científico institucionalizado que possuía, se autodeclarava o mais antigo conservador de museus no país, reforçando sua posição no campo brasileiro dos museus, em detrimento da posição de outros profissionais que também atuavam nesses espaços.

Na Bahia, José Antonio do Prado Valladares,¹⁸ entre muitas atribuições, também se apresentava como “conservador de museus” autodidata ou “homem de museu”.¹⁹ Esse é um agente que reforçou, por meio da educação, o papel central dos museus na contemporaneidade. Vestígios de suas reflexões e posicionamento no campo dos museus podem ser observados no livro *Museus para o povo: um estudo sobre museus americanos*, publicado em 1946, documento que contribui para analisar a articulação das expressões “educação para o povo”, “educação visual” e “educação nacional”, além

do modo como esses conceitos convergiam para o que o autor acreditava ser o potencial da educação em museus.²⁰

Tais exemplos sugerem uma pluralidade de agentes que atuaram no campo dos museus no Brasil entre os anos de 1930 a 1950. Para Diana Farjalla Correia Lima, a partir da diplomação oferecida pelo Curso de Museus é possível observar duas categorias de agentes individuais que passaram a atuar nesses espaços: os profissionais diplomados, que posteriormente foram regulamentados por instrumentos legais,²¹ atualmente intitulados museólogos; e os profissionais de museus, que contribuem com especialidades de outras áreas para o cotidiano dessas instituições, indivíduos considerados detentores de experiências práticas.²² A partir da divisão proposta pela autora, é necessário fazer duas considerações. Primeiro, vale ressaltar a singularidade da experiência brasileira em relação a outros países, nos quais os profissionais que atuavam (e atuam!) no contexto estudado eram oriundos de áreas diversas, tais como História da Arte, Ciências Naturais, entre tantas outras. Até hoje em outros países predomina a formação em nível de pós-graduação para atuar em museus, aspecto que explica a nomenclatura de profissional de museus adotada pelo Icom. Em segundo lugar, convém lembrar que na maioria dos estados brasileiros prevalecia esse mesmo perfil profissional, a exemplo de José Antonio Valladares, na Bahia, e de Alcides Maya,²³ no Rio Grande do Sul, considerando ainda que a diplomação como conservador de museus em nível superior no período analisado se limitava a um único curso no Rio de Janeiro, antiga capital.

É possível identificar, com a entrada no campo de conservadores de museus diplomados a partir de 1934, as posições e negociações no mercado de trabalho, por exemplo, entre esses diplomados e os naturalistas. Fontes da época revelam tanto a relevância desses agentes para o fortalecimento dos museus como as disputas por posição e prestígio. Em nota publicada no *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, conservadores de museus e naturalistas são equiparados na preservação do patrimônio nos museus, recebendo semelhantes saudações pela escolha da profissão e votos de maior reconhecimento pelo trabalho exercido:

Naturalistas e conservadores

(...) Esses servidores realizam trabalhos de nível superior e vivem há muitos anos esquecidos. Enquanto os naturalistas pesquisam nos laboratórios e dedicam-se à arqueologia, à etnografia, à fauna e à flora, os conservadores são os responsáveis pela preservação das obras de arte, que são por eles devidamente estudadas, apresentadas e catalogadas para enriquecimento

cultural. Apesar das dificuldades até agora encontradas para o perfeito desenvolvimento de suas especializações, esses técnicos vêm trabalhando sem esmorecimento. Melhor amparados, certamente poderão progredir de maneira mais eficiente. Mas a verdade é que não há ideal sem real. Mesmo idealistas, é justo que se tenha em conta, em favor deles, o realismo da vida.²⁴

Ainda que haja evidências da colaboração entre ambos os agentes para o campo brasileiro dos museus, relações de concorrência são identificadas quando o tema era paridade salarial. Nos *Anais do Museu Histórico Nacional* de 1957 foi anexado um documento enviado por Gustavo Barroso, diretor do MHN e docente do Curso de Museus, ao Departamento Administrativo do Serviço Público (Dasp) em 1954, defendendo a equivalência salarial entre conservadores de museus e naturalistas:

Foi com certo espanto que esta diretoria tomou conhecimento da posição atribuída aos conservadores de museus na publicação nº 2 da Comissão do Plano de Classificação de Cargos para a Revisão dos Níveis de Vencimentos do Funcionalismo Civil da União. Com certo espanto, está bem dito, pois, nas tabelas constantes da referida publicação os conservadores de museu figuram sob a rubrica Educação e Cultura nos níveis 12, 13 e 15, enquanto os naturalistas do Museu Nacional, pertencentes aos serviço técnico e científico, ocupam os níveis 14, 16 e 18, como se não fossem similares esses cargos, com a única diferença de se ocuparem os conservadores de museus de ciências como a História, a Iconografia, a Paleografia, a Etnografia, a Numismática, a Biblioteconomia, a Arqueologia, e a Diplomática, e os naturalistas com as ciências naturais: Geologia, Zoologia, Botânica, etc., ou será – pergunta-se – que há hierarquia entre os ramos superiores do saber humano? Além disso, do exame das citadas tabelas se verifica que, permanecendo nesse nível, sem a menor razão, toda a carreira de conservador de museu sofre a humilhação e a injustiça de ser considerada inferior à de naturalista. No entanto, as funções e objetivos são idênticos: se o último conserva e pesquisa o material etnográfico, zoológico, botânico ou geológico, o primeiro conserva e pesquisa o material histórico, artístico, numismático ou paleográfico. Em que poderá ser o estudo e o trabalho de um superior ao trabalho do outro? (...) Na defesa dos mesmos, não entra visando qualquer interesse pessoal, mas unicamente a pura justiça da causa e a defesa da carreira de conservador, pois o rebaixamento do seu nível de salário terá como consequência lógica o rebaixamento de sua qualidade. (...) Esta diretoria espera que a douta e ilustre comissão, empreendendo seus elevados intuitos, examine o que francamente aqui lhe expõe e ponha no mesmo nível as carreiras de naturalista e conservador de museus. Porque os naturalistas, em uma palavra, nada mais são do que conservadores de museus de História Natural.²⁵

Os argumentos apresentados caracterizam o campo dos museus como um espaço de disputas e negociações. Identifica-se uma busca pelo reconhecimento da equidade de aptidões, mas, sobretudo, equidade política. Efetivamente, os naturalistas foram responsáveis pelo movimento embrionário para criar e consolidar os primeiros museus brasileiros,²⁶ e conseqüentemente havia um espaço consolidado para eles nesse campo. Muitos naturalistas contribuíram ativamente para a legitimação dos museus,

especialmente no viés da educação. Podemos citar os naturalistas e educadores Edgard Roquette-Pinto²⁷ e Bertha Lutz²⁸ como exemplos de agentes que, vinculados ao Museu Nacional, exploraram e aprofundaram o potencial educativo dos museus quando o tema ainda era tratado no país de forma incipiente.

Bertha Lutz é uma das agentes do campo dos museus que merece destaque. Considerada um ícone da militância pelos direitos das mulheres no Brasil, foi uma das primeiras mulheres a construir carreira profissional em um museu brasileiro. Diplomada no exterior, pela Faculdade de Ciências da Universidade de Paris, com certificados em Botânica, Química Biológica e Embriologia Geral, sua candidatura e aprovação no concurso do Museu Nacional, em 1917, causou ampla repercussão em uma época em que o acesso ao funcionalismo público ainda era vedado às mulheres. Bertha Lutz protagonizou esforços como funcionária e pesquisadora para fortalecer a instituição à qual era vinculada, o que lhe conferiu prestígio em sua atuação política e social:

E em sua época, os jornais, ao tratarem sua atuação política em prol das causas femininas da profissionalização, do voto, da educação, da situação no casamento, mencionam sua condição de naturalista do Museu Nacional, que inclusive lhe atribuía prestígio e reconhecimento social e mesmo emprestava um caráter de cientificidade a muitas de suas teses.²⁹

O reconhecimento pelo seu trabalho no campo dos museus na década de 1930 lhe deu oportunidade de conhecer experiências contemporâneas sobre museus. Bertha Lutz realizou uma viagem de estudos aos Estados Unidos, onde permaneceu por dois meses e meio, prêmio concedido pela Carnegie Corporation e Carnegie Endowment for International Peace, por intermédio da União Pan-Americana e da Associação Americana de Museus. Durante a visita patrocinada em 1932, percorreu 58 museus em vinte cidades, e posteriormente elaborou o relatório intitulado *O papel educativo dos museus norte-americanos*.³⁰ Ao focalizar o papel educativo dos museus, a autora enfatizou as técnicas voltadas para montagens expográficas no domínio da instrução pública, valorizando o museu como instrumento cultural, em especial para países com altas taxas de analfabetismo. As técnicas museográficas eram elaboradas para estimular a principal característica – e vantagem – do papel educativo dos museus: a educação visual. Para Berta Lutz, educar através das imagens e do concreto garantia o acesso democrático ao conhecimento e, conseqüentemente, consolidava os museus como espaços de utilidade pública.

O debate sobre educação em museus não era restrito a conservadores de museus e naturalistas. Os educadores também estavam atentos e eram participativos. Entre esses

agentes é possível identificar dois movimentos: o dos que entravam e atuavam diretamente no campo dos museus, a exemplo de Edgar Sússekind de Mendonça,³¹ e o dos que acompanhavam e opinavam sobre a valorização dos museus enquanto espaços educativos, como Anísio Teixeira,³² conforme entrevista concedida ao colunista do *Correio da Manhã*, Jayme Maurício, sobre a Campanha Internacional de Museus promovida pela Unesco em 1956. Nessa entrevista, o educador enfatizou o papel educativo dos museus: “Mas, que outra causa são os museus senão instituições educativas? (...) Serei, talvez, um estranho à arte difícil da organização dos museus, mas, como educador, não posso ser estranho às suas funções”.³³

Quanto a Sússekind, foi um educador que se tornou agente no campo dos museus. Por muitos anos atuou como professor do Instituto de Educação, participou da criação da Associação Brasileira de Educação e foi um dos signatários do *Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova*.³⁴ Na década de 1940 foi convidado a se transferir do Ministério da Agricultura para o Ministério da Educação, para atuar no corpo técnico do setor de educação da Seção de Extensão Cultural no Museu Nacional. Sua efetivação exigiu que o educador se submetesse a um concurso de provas e redação de uma monografia, defendida em 1946 com o título *A extensão cultural nos museus*.³⁵ Nesse trabalho, Edgar Sússekind de Mendonça avaliou que os museus brasileiros precisavam agir intencionalmente no processo educativo, ou seja, deveriam se assumir como instituições a serviço da educação. Segundo Ana Mae Barbosa, o educador “(...) chega a dizer que a função dos museus é preservar, investigar e educar, sendo esta última a função social mais importante dos museus”.³⁶

Para além de agentes individuais, há que se considerar a representação de agentes em organizações próprias do campo dos museus, ou com uma atuação interseccional. Nesse processo, destacaram-se o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), o Icom e a Unesco. Lygia Martins Costa,³⁷ conservadora de museus diplomada e concursada do Museu Nacional de Belas Artes, na época vinculado ao Sphan, relatou a partir de suas memórias que: “(...) os museus do patrimônio [Sphan] foram criados por uma equipe de arquitetos de intuito absolutamente estético. A intenção era a preservação (...)”.³⁸ Na mesma entrevista, a conservadora de museus relembra a organização do Comitê Nacional do Icom no Brasil, em 1947, e menciona a participação de Oswaldo Teixeira,³⁹ diretor do Museu Nacional de Belas Artes, como primeiro presidente do Comitê Nacional. Oswaldo Teixeira era pintor, professor, crítico

e historiador da arte. As conservadoras de museus que atuavam na instituição não concordavam com sua gestão no Comitê Nacional do Icom no Brasil e atribuíam seu considerado pouco comprometimento à condição de artista. Regina Monteiro Real,⁴⁰ em carta escrita em 1956, opina que o presidente Oswaldo Teixeira não tinha o mesmo engajamento com esse projeto que os conservadores de museus:

(...) sob a presidência de Oswaldo Teixeira, contrário a qualquer atividade de conservadores, a instituição deixou praticamente de funcionar. Existiu porque mantive regularmente a todo questionário que me chegava às mãos e bem assim solicitando constantemente as publicações da Unesco. (...) É preciso prosseguir e não desanimar. Sabemos que as coisas de espírito, neste país, são postas de lado, mas aqueles que delas e para elas vivem, têm a responsabilidade de trazê-las à tona.⁴¹

O trecho citado demonstra que o campo dos museus foi marcado, na primeira metade do século XX, por disputas e resistências, articulações que visavam legitimar tais espaços no Brasil e, conseqüentemente, corrobora a importância desses agentes no cenário da cultura e da educação no país. Nesse sentido, é necessário mencionar também a participação ativa dos conservadores de museus diplomados. Eventos como o Primeiro Congresso Nacional de Museus, ocorrido em 1956 em Ouro Preto, e o Seminário Regional da Unesco sobre a Função Educativa dos Museus, realizado dois anos depois no Rio Janeiro, estimularam uma ampla sociabilização das experiências nos museus brasileiros durante o período. Entre as publicações referentes à educação em museus, destacam-se os livros: *Recursos educativos dos museus brasileiros*,⁴² de Guy de Hollanda;⁴³ *Museu e educação*,⁴⁴ de Florisvaldo dos Santos Trigueiros;⁴⁵ e *Museu ideal*,⁴⁶ de Regina Monteiro Real. Estas publicações contribuíram não só para apresentar projetos educativos dos museus, como também para mapear e registrar a realidade dos museus brasileiros naquele contexto. O livro do conservador Guy de Hollanda foi fundamental para os estudos sobre estas instituições, e se tornou um importante material para divulgar a atuação dos museus entre professores e escolas, conforme menciona Ivan Coelho de Sá:

Em 1958, foi publicado o primeiro livro que, apesar do caráter de guia, tinha a finalidade de oferecer maiores subsídios sobre a realidade dos museus do país, sobretudo referente ao potencial educativo. Coordenado e organizado por Guy de Hollanda, *Recursos educativos dos museus brasileiros* teve o apoio da Onicom – Organização Nacional do Conselho Internacional de Museus. Através deste trabalho foi feito um primeiro levantamento, a nível nacional, da situação dos museus em relação a acervos, exposições, visitas, atividades educativas, recursos didáticos, organograma, pessoal, etc.⁴⁷

Para além de mapeamentos, os conservadores de museus Florisvaldo dos Santos Trigueiros e Regina Monteiro Real buscaram traçar um perfil das instituições museológicas brasileiras e, com uma escrita analítico-reflexiva, apresentaram concepções teóricas e técnicas sobre educação em museus. Seus trabalhos são significativos para detectar os principais debates sobre o aprimoramento do aprendizado em museus na década de 1950.

Marcado por engajamento, militância, envolvimento e participação, o campo estudado teve diversas ressignificações museográficas que possibilitaram reforçar funções atribuídas também aos museus, como o papel educativo. Os debates e experiências promovidos pelos agentes na primeira metade do século XX foram decisivos para as circunstâncias hoje delineadas no campo dos museus. Esse processo de legitimação do campo exigiu repensar práticas e criar outras, que descentralizaram a atenção unidirecional aos objetos para também considerar o visitante. As estratégias teórico-metodológicas concebidas e praticadas por esses agentes individuais e institucionais foram embrionárias para constituir o campo museológico no Brasil.

Campo dos museus, um campo de possibilidades

O contato com vestígios documentais vinculados à história da educação em museus no Brasil da primeira metade do século XX revela que o campo dos museus era composto por agentes que criaram um espaço de atuação. Na pesquisa em registros escritos conseguimos reconhecer muitos agentes individuais que estabeleceram relações de luta, negociação e autonomia: conservadores de museus autodidatas e diplomados, naturalistas, educadores, arquitetos, artistas... Esses agentes produziram um microcosmo balizado por normas próprias, seja em nível nacional, seja em nível internacional, em interlocução com sujeitos de outros países – um espaço de relações, de partilhas e concorrências que fomentaram a conformação do campo dos museus. Um dos argumentos para legitimar o campo dos museus foi a defesa do seu potencial de aprendizagem, valorizado pela promoção da educação visual.

Acreditamos que a imersão em outros arquivos, consultando documentos inéditos ou revisitando documentos já explorados, bem como o desenvolvimento de novas abordagens interpretativas contribuirão para mapear novos agentes. Um dos desafios da pesquisa sobre a história dos museus é acompanhar o itinerário desses agentes e, por meio de seus vestígios profissionais, estabelecer conexões com o desenvolvimento da Museologia brasileira e internacional no século XX. Há muito por

fazer, pois ainda são poucos os agentes visibilizados até o momento na escrita dessa história. Consideramos esse um exercício necessário, pois é capaz de promover análises críticas sobre as características, potencialidades e limitações dos museus e da Museologia contemporânea.

¹ CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 3ª ed., 2011.

² FARIA, Ana Carolina Gelmini de. *Educar no museu: o Museu Histórico Nacional e a educação no campo dos museus (1932-1958)*. Tese de doutorado em Educação. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/158339>. Acesso em: 15 maio 2018.

³ BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Lisboa: Fim de Século, 2003.

⁴ Ibidem, p. 86.

⁵ “O capital simbólico – outro nome da distinção – não é outra coisa senão o capital, qualquer que seja a sua espécie, quando percebido por um agente dotado de categorias de percepção resultantes da incorporação da estrutura da sua distribuição, quer dizer, quando conhecido e reconhecido como algo de óbvio”. O capital simbólico gera poder simbólico, “(...) um poder que aquele que lhe está sujeito dá àquele que o exerce, um crédito com que ele o credita, uma *fides*, uma *auctoritas*, que ele lhe confia pondo nele a sua confiança. É um poder que existe porque aquele que lhe está sujeito crê que ele existe”. BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989, p. 145 e 188.

⁶ BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 170-171.

⁷ POSSAMAI, Zita Rosane. *Nos bastidores do museu: patrimônio e passado da cidade de Porto Alegre*. Porto Alegre: EST Produções, 2001.

⁸ SÁ, Ivan Coelho. “Institucionalização das práticas museológicas: oitenta anos do Curso de Museus”. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro e BEZERRA, Rafael Zamorano. *90 anos do Museu Histórico Nacional em debate (1922-2012)*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2014, p. 232.

⁹ BOURDIEU, Pierre. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: Unesp, 2004.

¹⁰ Quando se refere ao capital científico, Bourdieu sinaliza que esse é “(...) uma espécie particular do capital simbólico” e o identifica em duas modalidades: o capital científico “puro”, vinculado à acumulação de um crédito científico, e o capital científico institucionalizado, adquirido por estratégias políticas. Tais poderes, por sua vez, influenciam diretamente o campo e, distribuídos entre os agentes, proporcionam as condições práticas da autonomia. BOURDIEU, 2004, p. 26.

¹¹ A pesquisa empírica deste estudo foi realizada na documentação disponibilizada pelo Arquivo Institucional do MHN, Biblioteca Virtual do MHN, Núcleo de Memória da Museologia no Brasil (Nummus/Unirio), entre outros repositórios digitais, arquivos e bibliotecas.

¹² O Curso de Museus fundado no MHN visava formar profissionais especializados, com o título de conservadores de museus. Somente em 1966 esses formandos passaram a ser oficialmente intitulados de museólogos, conforme o artigo 3º do Decreto nº 58.800, de 13 de julho de 1966. Na gestão do comandante Léo Fonseca e Silva (1967-1970) o curso passou a se denominar informalmente Escola Superior de Museologia e, em 1977, foi incorporado à Federação das Escolas Federais Isoladas do Rio de Janeiro (Fefierj), atual Unirio. Cf. COSTA, Ludmila Leite Madeira da e LIMA, Diana Farjalla Correia. “O termo museólogo e seu conceito: análise da atividade profissional em coleções de artistas plásticos contemporâneos”. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 14. Santa Catarina. *Anais...* Santa Catarina: UFSC, 2013, p. 9.

¹³ ELIAS, Nobert. “Estudos sobre a gênese da profissão naval: cavalheiros e tarpaulins”. *Revista Mana*, vol. 7, nº 1, Rio de Janeiro, abr. 2001, p. 89-116.

¹⁴ ASOJ. Dia do Conservador. *Força da Razão*. Rio de Janeiro, 1º jan. 1952, p. 2.

¹⁵ Nascido em 29 de dezembro de 1888, Gustavo Adolfo Luiz Guilherme Dodt da Cunha Barroso foi um intelectual que se singularizou pela forte campanha travada em defesa das relíquias esquecidas, os objetos, compreendendo-os como representações de um nacionalismo vinculado à tradição e à memória.

Em mais de uma centena de livros (romances, poesias, livros de memórias, entre outros) e nas publicações em revistas e jornais é possível percorrer sua vida, construindo o perfil de seus projetos culturais e políticos. Foi diretor do MHN nos períodos de 1922 a 1930 e 1932 a 1959, sendo a segunda gestão interrompida pelo falecimento. Para maior aprofundamento de sua história, sugerimos consultar: MAGALHÃES, Aline Montenegro. *Troféus da guerra perdida: um estudo histórico sobre a escrita de si de Gustavo Barroso*. Tese de doutorado em História Social. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

¹⁶ SÁ, Ivan Coelho. “História e memória do Curso de Museologia: do MHN à UNIRIO”. *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 39, Rio de Janeiro, 2007, p. 10-42.

¹⁷ BARROSO, Gustavo. “A carreira de conservador”. *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 8, Rio de Janeiro, 1957, p. 229-234. Documento elaborado por Barroso em 1954, sobre o qual nos deteremos adiante.

¹⁸ José Antonio do Prado Valladares foi bacharel em Direito, crítico de arte, professor, organizador de salões de arte na cidade do Salvador e colaborador do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan). Primeiro representante brasileiro na comissão editorial da revista *Museum* da Unesco (1948). Para

mais informações acerca de sua trajetória profissional, sugerimos consultar: CERAVOLO, Suely Moraes. “Uma análise sobre museus na década de 1940: o estudo de José Antonio do Prado Valladares”. *História, Ciência, Saúde – Manguinhos*, vol. 19, nº 2, Rio de Janeiro, abr./jun. 2012, p. 769-773. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702012000200027. Acesso em: 15 maio 2018.

¹⁹ CERAVOLO, Suely Moraes e SANTOS, Daisy Conceição dos. “Apontamentos sobre José Antonio do Prado Valladares – ‘um homem de museu’”. *Cadernos do CEOM*, Santa Catarina, ano 20, nº 26, 2007, p. 195-221.

²⁰ VALLADARES, José Antonio do Prado. *Museus para o povo: um estudo sobre museus americanos*. Nº 6. Bahia: Publicações do Museu do Estado da Bahia/Ministério da Educação e Saúde, 1946.

²¹ No Brasil, a Lei nº 7.287, de 18 de dezembro de 1984, dispõe sobre a regulamentação da profissão de museólogo, e o Decreto nº 91.775, de 15 de outubro de 1985, regulamenta essa lei, autorizando a criação do Conselho Federal e dos Conselhos Regionais de Museologia.

²² LIMA, Diana Farjalla Correia. “Museologia, campo disciplinar da musealização e fundamentos de inflexão simbólica: ‘tematizando’ Bourdieu para um convite à reflexão”. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, DF, vol. 1, nº 4, maio/jun. 2013, p. 48-61.

²³ O gaúcho Alcides Maya foi jornalista, escritor e político. Durante muitos anos esteve afastado do Rio Grande do Sul, residindo no Rio de Janeiro, onde ocupou cargos administrativos na burocracia estatal e exerceu mandato de deputado federal pelo Partido Republicano Riograndense. Ao retornar à capital gaúcha, foi nomeado diretor do Arquivo Público e, entre 1925 e 1939, dirigiu o Museu Júlio de Castilhos. Sobre Alcides Maya e o período em que esteve à frente do Museu Júlio de Castilhos, ver: SILVA, Ana Celina Figueira da. *Investigações e evocações do passado: o Departamento de História Nacional do Museu Júlio de Castilhos (Porto Alegre-RS, 1925-1939)*. Tese de doutorado em História. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

²⁴ NATURALISTAS e conservadores. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1952.

²⁵ BARROSO, Gustavo. Op. cit., p. 229-230 e 233-234.

²⁶ Sobre os primeiros museus brasileiros, destacamos a obra: LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica*. São Paulo: Hucitec, 2005. Especificamente sobre o Museu Paraense, ver: SANJAD, Nelson. *A coruja de minerva: o Museu Paraense entre o Império e a República*. Brasília, DF: Ibram, 2010.

²⁷ Edgard Roquette-Pinto era médico legista, professor, antropólogo, etnólogo, escritor e arqueólogo. Em 1905, tornou-se professor assistente de Antropologia e Etnografia no Museu Nacional. Em 1923, fundou a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Foi diretor do Museu Nacional no período de 1926 a 1935. Roquette-Pinto foi o primeiro diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), criado em 1936, permanecendo no cargo até 1947. Para maiores informações acerca de sua trajetória profissional, ver:

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL. *Roquette-Pinto: médico, antropólogo, etnólogo, ensaísta, poeta e radialista*. São Paulo, s./d. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/ROQUETTE-PINTO.pdf>. Acesso em: 12 maio 2018.

²⁸ Bertha Maria Júlia Lutz formou-se em Sciences, em Paris, na Sorbonne, em 1918. Em 1919, tornou-se secretária do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Mais tarde, atuou como naturalista na seção de Botânica da mesma instituição. Em 1933 obteve o título de bacharel em Ciências Jurídicas pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro. LOPES, Maria Margareth. “Convite à leitura: ‘o conceito do museu está em plena evolução’”. In: MIRANDA, Guilherme Gantois de et alii. (Orgs.). *A função educativa dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Nacional; Niterói: Muiraquitã, 2008, p. 19-23.

²⁹ LOPES, Maria Margareth; SOUSA, Lia Gomes Pinto de; SOMBRIO, Mariana Moraes de Oliveira. “A construção da invisibilidade das mulheres nas ciências: a exemplaridade de Bertha Maria Júlia Lutz (1894-1976)”. *Gênero*, vol. 5, nº 1. Niterói: 2004, p. 97-104.

³⁰ LUTZ, Bertha Maria Júlia. *A função educativa dos Museus*. Adaptação de Guilherme Gantois de Miranda; Maria José Veloso da Costa Santos; Sílvia Ninita de Moura Estevão e Vitor Manoel Marques da Fonseca. Rio de Janeiro: Museu Nacional; Niterói: Muiraquitã, 2008.

³¹ Edgard Sússekkind de Mendonça teve a vida marcada pela dedicação à educação. Participou da criação da Associação Brasileira de Educação e foi um dos signatários do *Manifesto dos Pioneiros da Escola Nova*. Essa mesma militância acabou levando-o à prisão, no ano de 1935, durante o governo de Vargas. SOUZA, Natália Peixoto Bravo de. “O papel dos euclidianos cariocas na monumentalização de Euclides da Cunha”. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 26. São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2011, p. 1- 19.

³² Anísio Spínola Teixeira diplomou-se no ano de 1922 em Direito. Em 1925 viajou à Europa, onde observou os sistemas escolares de países como Espanha, Bélgica, Itália e França. Em 1927 realizou sua primeira visita aos Estados Unidos. De 1931 a 1935 criou no Distrito Federal uma rede municipal de ensino da escola primária à universidade. Em 1946 aceitou o convite para ser conselheiro de ensino superior da Unesco, comprometendo-se apenas a cumprir um período de experiência no cargo. Convidado a integrar definitivamente o *staff* da Unesco, recusou o convite. Para maiores informações acerca de sua trajetória profissional, consultar a Biblioteca Virtual Anísio Teixeira, disponível em: <http://www.bvanisioiteixeira.ufba.br/visita.htm>. Acesso em: 12 maio 2018.

³³ MAURÍCIO, Jayme. “‘Ver’ ainda é a mais larga avenida do saber”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 6 out. 1956. Itinerário das Artes Plásticas, p. 10.

³⁴ Para ler o *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova: a reconstrução educacional no Brasil*, publicado em 1932, consultar: AZEVEDO, Fernando de et alii. *Manifestos dos pioneiros da Educação Nova (1932) e dos educadores 1959*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco; Massangana, 2010. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me4707.pdf>. Acesso em: 15 maio 2018.

³⁵ MENDONÇA, Edgar Sússekkind de. *A extensão cultural nos museus*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946. (Museu Nacional Publicações Avulsas, 2). Disponível em: [http://flanelografo.com.br/impermanencia/biblioteca/Mendonca%20\(1946\).pdf](http://flanelografo.com.br/impermanencia/biblioteca/Mendonca%20(1946).pdf). Acesso em: 15 maio 2018.

³⁶ BARBOSA, Ana Mae. *Redesenhando o desenho: educadores, política e história*. São Paulo: Cortez, 2015, p. 294.

³⁷ Lygia Guedes Martins Costa matriculou-se no Curso de Museus em 1938, sendo diplomada no final do ano seguinte. Classificou-se no primeiro concurso promovido pelo Dasp, e foi nomeada para atuar no Museu Nacional de Belas Artes, onde trabalhou de 1940 a 1952. Posteriormente foi transferida para o Iphan, onde atuou em diversos setores até 1980. Participou de diversas montagens de exposições e museus ao longo da carreira. Foi professora de disciplinas como História da Arte e Estética (Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1956-1958) e Introdução à Museologia (Pós-Graduação da Universidade Federal do Paraná, 1969). Para mais informações, consultar: SÁ, Ivan Coelho e SIQUEIRA, Graciele Karine. *Curso de Museus – MHN, 1932-1978: alunos, graduandos e atuação profissional*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Escola de Museologia, 2007.

³⁸ COSTA, Lygia Martins. Entrevista-depoimento. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 31, Rio de Janeiro, 2005, p. 287. [Entrevista realizada no dia 8 de novembro de 2004 por Ana Carmen Jara Casco, Álvaro Mendes, José Antonio Nonato e Mário Chagas].

³⁹ Oswaldo Teixeira do Amaral foi pintor, professor, crítico e historiador de arte. Assumiu o cargo de diretor do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro de 1937 a 1961. Até o final da vida, exerceu a atividade de professor de pintura e desenho em várias instituições, inclusive no Instituto de Belas Artes. Para maiores informações acerca de sua trajetória profissional, consultar: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa706/oswaldo-teixeira>. Acesso em: 15 maio 2018.

⁴⁰ Regina Monteiro Real matriculou-se no Curso de Museus em 1936, sendo diplomada no final do ano seguinte. Assim que se formou foi nomeada interinamente para os cargos de conservadora e secretária do Museu de Belas Artes. Também atuou de 1955 até 1969, ano de seu falecimento, no Museu Casa de Rui Barbosa. Publicou, em 1958, o livro *Museu ideal*. SÁ, Ivan Coelho e SIQUEIRA, Graciele Karine. Op. cit., 2007.

⁴¹ REAL, Regina Monteiro apud CRUZ, Henrique de Vasconcelos. *Era uma vez, há 60 anos atrás...: O Brasil e a criação do Conselho Internacional de Museus*. São Paulo: Icom-BR, 2008, p. 12.

⁴² HOLLANDA, Guy de. *Recursos educativos dos museus brasileiros*. Rio de Janeiro: CBPE-Onicom, 1958.

⁴³ Guy de Hollanda matriculou-se no Curso de Museu em 1932, na primeira turma aberta, e se formou no ano seguinte. No mesmo período fez o curso de Biblioteconomia na Biblioteca Nacional, concluído em 1934. O intelectual teve diversos trabalhos na carreira docente, tendo atuado no Colégio Pedro II e na Universidade Federal do Rio de Janeiro, por exemplo. Em 1935 foi nomeado por concurso amanuense da Biblioteca Nacional. Foi pesquisador técnico do Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais. SÁ, Ivan Coelho e SIQUEIRA, Graciele Karine. Op. cit., 2007.

⁴⁴ TRIGUEIROS, Florisvaldo dos Santos. *Museu e educação*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1958.

⁴⁵ Florisvaldo dos Santos Trigueiros matriculou-se no Curso de Museus em 1949, como bolsista pelo estado da Bahia. Desde 1942 era funcionário público do Banco do Brasil e, quando se formou em 1951, este novo ofício foi determinante para sua trajetória profissional. Trigueiros especializou-se em processamento técnico de museus e acervos numismáticos, tornando-se uma referência no Brasil ao organizar e implementar instituições como o Museu do Banco do Brasil (1954-1955), o Museu da Caixa de Amortização (1960), o Museu de Valores do Banco Central (1974-1975), entre inúmeros projetos e exposições de curta duração. Sempre esteve presente nos debates da área museológica no país e no exterior, tendo representado o Museu do Banco do Brasil no Seminário Regional Latino-Americano da Unesco em 1958. SÁ, Ivan Coelho e SIQUEIRA, Graciele Karine. Op. cit., 2007.

⁴⁶ REAL, Regina Monteiro. *Museu ideal*. Belo Horizonte: Tipografia da Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais e do Centro Regional de Pesquisas Educacionais, 1958.

⁴⁷ SÁ, Ivan Coelho. *Recuperação e preservação da memória da museologia no Brasil*, 2007. Disponível em: www.unirio.br/museologia/nummus/projetodepesquisa.htm. Acesso em: 3 fev. 2012.

Sujeitos ocultos dos museus: os profissionais dos Laboratórios de Conservação e Restauração do Museu Imperial e do Museu de Astronomia e Ciências Afins

Marcus Granato^{*}

Eliane Marchesini Zanatta^{**}

Cláudia Penha dos Santos^{***}

Recebido em: 23/05/2018

Aprovado em: 25/05/2018

* Graduado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestre e doutor em Engenharia Metalúrgica e de Materiais pela Coppe/UFRJ. É tecnólogo sênior do Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast), tendo atuado no cargo de coordenador de Museologia até março de 2018. É professor do curso de mestrado profissional em Preservação de Acervos da C&T (Mast) e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e do Mast. É secretário do Comitê Internacional para Acervos e Museus Universitários (Umac) do International Council of Museums (Icom). Bolsista de produtividade IC do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: marcus@mast.br.

** Graduada em História pela Universidade Católica de Petrópolis (UCP) e em Ciências pelo Centro de Ensino Unificado de Brasília. Especializada em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pelo Istituto per l'Arte e il Restauro Palazzo Spinelli (Firenze). Mestre e doutora em Museologia e Patrimônio pela Unirio/Mast. É servidora do Ministério da Cultura (MinC) lotada no Museu Imperial, responsável pelo Laboratório de Conservação e Restauração. E-mail: elianemzanatta@gmail.com.

*** Graduada em Museologia pela Unirio, especializada em Teoria da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), mestre em História das Ciências pela Casa de Oswaldo Cruz (Fiocruz) e doutora em Museologia e Patrimônio pela Unirio/Mast. É tecnólogo sênior do Mast, professora do curso de mestrado profissional em Preservação de Acervos da C&T (Mast) e responsável pelo Núcleo de Documentação e Conservação de Acervo Museológico (Nudcam) da Coordenação de Museologia do Mast. E-mail: claudia@mast.br.

Resumo

Este trabalho aborda o que denominamos de sujeitos ocultos em museus: profissionais que desenvolvem suas atividades, geralmente nas funções básicas de museus tradicionais, e que não têm visibilidade social e profissional compatível com a importância de sua atuação para a preservação do patrimônio cultural sob a guarda das instituições onde trabalham. Como exemplos foram escolhidas pessoas que atuaram no Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial, em Petrópolis (RJ) e no Laboratório de Conservação de Objetos Metálicos do Museu de Astronomia e Ciências Afins, no Rio de Janeiro (RJ). O texto apresenta breve descrição sobre a história das duas instituições, bem como desses espaços de conservação, para finalmente registrar os diversos atores que atuaram nesses laboratórios. Verificou-se que, apesar das diferenças relacionadas tanto aos acervos que preservam, quanto ao tempo de existência, número de funcionários, órbita jurídica de vinculação, dentre outros tantos aspectos, a “invisibilidade” de profissionais se manifesta de forma similar.

Palavras-chave

Laboratórios de Conservação; conservadores; museólogos; Museu Imperial; Museu de Astronomia e Ciências Afins.

Abstract

This paper addresses what we call invisible persons in museums. Professionals who develop their activities, usually in the basic functions of traditional museums, and who do not have social and professional visibility compatible with the importance of their work for the preservation of cultural heritage under the custody of the institutions in which they work. As examples, those who worked in the Laboratory of Conservation and Restoration of Museu Imperial, in Petrópolis (RJ) and in the Laboratory of Conservation of Metallic Objects of Museu de Astronomia e Ciências Afins, in Rio de Janeiro (RJ), were chosen. The paper presents a brief description of the history of the two institutions, as well as of these spaces of conservation, in order to finally register the various actors who acted in these laboratories. It was verified that, in spite of the differences related both to the collections that preserve, as to the time of existence, number of employees, legal orbit of connection, among other aspects, the “invisibility” of professionals is manifested in a similar way in both cases.

Keywords

Conservation laboratories; Museums; Conservators; Museologists; Museu Imperial; Museu de Astronomia e Ciências Afins.

Considerações iniciais

Os museus congregam profissionais de formações diversas, que interagem nas várias frentes de atuação que esse tipo de instituição desenvolve. Os primeiros profissionais a atuarem em museus foram por muito tempo denominados de conservadores. No Brasil, o primeiro curso especializado para museus, ainda na década de 1930, formava conservadores no Museu Histórico Nacional (MHN).¹ No entanto, com o passar do tempo as funções ali desenvolvidas se diversificaram e especializaram, o que gerou uma miríade de profissionais voltados a permitir que o museu conserve, investigue, comunique, interprete e exponha – para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo – conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural. São instituições abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.²

Nesse contexto, alguns profissionais têm mais visibilidade perante o público e a sociedade em geral, e normalmente os conservadores não fazem parte desse grupo. Eles constituem o que podemos denominar de profissionais invisíveis ou ocultos. Apesar de seu trabalho ser fundamental para a existência dos acervos e assim para o cumprimento da missão dos museus tradicionais, sua identidade normalmente permanece ignorada.

Mas como dar ênfase aos conservadores e restauradores, parte desses sujeitos ocultos dos museus? Pelos registros das memórias institucionais? Este não seria um critério favorável àqueles que trabalham na retaguarda institucional. Ademais, muitos desses profissionais não têm projeção acadêmica nem mesmo titulação, e raramente são lembrados ou registrados na documentação oficial das instituições ou em trabalhos acadêmicos.

Este artigo pretende destacar um grupo de profissionais da conservação e restauração que atuam em dois museus de importância nacional e internacional, de tipologias distintas: o Museu Imperial (MI), unidade especial do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), autarquia do Ministério da Cultura (MinC), que tem por objetivo disseminar conhecimentos e preservar a memória da monarquia brasileira; e o Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast), unidade de pesquisa vinculada ao Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações (MCTIC), que produz conhecimento e preserva acervos relacionados à memória da produção científica e tecnológica do Brasil.

Essas duas instituições foram escolhidas como foco de análise em função de suas diferenças, tanto relacionadas aos acervos que preservam, quanto ao tempo de existência, número de funcionários, órbita jurídica de vinculação, dentre outros tantos aspectos. A análise permitirá, esperamos, concluir que a “invisibilidade” de profissionais se manifesta independentemente dessas diferenças.

Assim, este artigo procura diversificar e complementar as narrativas geralmente praticadas pelos museus, introduzindo os sujeitos *in focus* nos laboratórios de conservação e restauração enquanto membros sociais dos museus, em especial do MI e do Mast.

O Museu Imperial

O MI foi criado em 1940, no contexto da política de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional, durante o governo do presidente Getúlio Vargas. A instituição foi instalada no antigo Palácio de Verão do imperador dom Pedro II, em Petrópolis, e sua criação objetivou consolidar a memória do império brasileiro,³ por meio do acervo representativo desse momento histórico.

O acervo inicial sofreu incorporações ao longo do tempo. No ano de 1956, o MI recebeu a Casa Claudio e Souza, localizada na Praça da Liberdade em Petrópolis. A residência foi doada com livros, fotografias e demais objetos por Luísa Leite de Souza, viúva do acadêmico Claudio de Souza. Em 1999 foi efetivada outra doação, agora do acervo do casal Paulo e Maria Cecília Geyer, composto pelos bens imóveis⁴ e pela coleção Brasilianas, formada por livros, álbuns, pinturas, gravuras, litografias, desenhos, mapas e outros objetos de arte.⁵

A estrutura do museu passou por várias mudanças regimentais, adaptando-se às exigências do governo federal, desenvolvendo atividades de acordo com a política cultural nacional. Conforme já mencionado, atualmente o MI é uma unidade do Ibram, autarquia federal vinculada ao MinC responsável pela gestão de alguns museus brasileiros e pela Política Nacional de Museus (PNM),⁶ com relativa autonomia técnica e administrativa. Com algumas exceções, a atual organização do setor museológico gerenciado pelo Ibram vem se mantendo inalterada.

Entretanto, uma série de limitações infraestruturais dificultam o atendimento das demandas criadas pela PNM.⁷ A ineficácia de instrumentos para gerenciar o planejamento estratégico do Ibram vem dificultando a aplicação dos recursos disponibilizados pela Lei Orçamentária Anual.⁸ Os recursos recebidos são

distribuídos entre suas unidades de forma linear ou proporcional, distanciando a materialização dos planos museológicos.⁹ Portanto, são cogitações distanciadas das práticas institucionais, que interferem diretamente nas ações de funcionamento do MI e, conseqüentemente, naquelas que são prioridade no âmbito da conservação e restauração. Por outro lado, ao receber esses recursos exíguos, nem sempre o MI consegue aplicá-los em projetos ou atividades de maior relevância para preservação e funcionamento da unidade.¹⁰

A carência de recursos humanos é outro fator que reflete diretamente no cumprimento da missão do MI. O quadro funcional se restringe a 36 funcionários; dentre estes, quatro são cedidos temporariamente de outros órgãos, um só dispõe de função gratificada e catorze já possuem tempo para se aposentar. Em termos comparativos, o quadro funcional representa 1/4 dos funcionários terceirizados.

O MI também dispõe de uma estrutura organizacional incompatível com suas atribuições,¹¹ oriunda da experiência adquirida à época do Iphan e que vem sendo ajustada informalmente, de acordo com as práticas de trabalho. Esta estrutura é compreendida por duas coordenadorias: uma técnica, cujos setores subordinados são arquivo histórico, biblioteca, educação, museologia, museografia/arquitetura, laboratório de conservação e restauração, promoção, Casa Claudio e Souza e Casa Geyer; e uma administrativa, que engloba as atividades de informática, finanças, gestão de convênios de contrato, pessoal, segurança e serviços gerais.

O MI enfrenta, ainda, problemas para se apresentar tecnicamente como um museu que atende às proposições da contemporaneidade, produzindo situações bastante conflitantes para a compreensão dos modelos de gestão do século XXI, tais como: ausência de uma política de gestão de objetos com critérios, diretrizes e procedimentos para aquisição e descarte de peças;¹² resistência dos setores de guarda de acervo em avançar na área da tecnologia da informação, buscando principalmente estratégias para conservar o acervo;¹³ pouca capacidade de percepção e articulação com diversos segmentos da sociedade com vistas à integração e troca de conhecimento mais profícua; e dicotomia entre o público e o privado. Como exemplo dessa última situação apresenta-se o caso do Espólio Jorge de Souza Franklin Sampaio,¹⁴ que compreende 187 peças¹⁵ depositadas no MI desde o ano de 1992.

Para as significâncias que o MI desperta sobre o imaginário popular “(...) não se encontram explicações técnicas ou racionais”.¹⁶ Poucos museus na história brasileira despertaram ou continuam a despertar tanto encantamento sobre seus visitantes, o que torna o MI um dos museus mais visitados do Brasil, com número considerável de frequentadores¹⁷ e perspectiva de significativo acréscimo neste ano. Scheiner¹⁸ analisa essas relações entre museus e o público, afirmando que eles se comunicam a partir da percepção como fenômeno e signo. A autora considera que o signo é:

Livre, plural, passionário e contraditório, infinito em sua potência, pode aparecer sob distintas formas, representar todos os modelos culturais e todos os sistemas de pensamento – de acordo com os valores e representações das diferentes sociedades, no tempo e no espaço.¹⁹

Ao longo desse processo o MI, mesmo sem uma política de aquisição normatizada, vem reunindo um significativo acervo relativo ao período imperial brasileiro, adquirido por compras, transferências, permutas e doações de pessoas ou famílias com proeminência nas diversas áreas. Esse acervo compreende expressivos conjuntos documentais, bibliográficos e de objetos, totalizando aproximadamente 350 mil itens, distribuídos entre o Arquivo Histórico, a Biblioteca e a Museologia.

O Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial

O Laboratório de Conservação e Restauração do MI foi instituído oficialmente em 1975, mediante a Portaria Ministerial nº 487, de 7 de outubro de 1975,²⁰ como uma Seção de Conservação e Restauração, subordinada à Divisão de Museologia da Coordenadoria Técnica. Na atualidade está diretamente subordinado à Coordenação Técnica, e informalmente²¹ tem como competência planejar, desenvolver, coordenar e avaliar as ações de conservação e restauração do acervo arquivístico, bibliográfico e museológico do MI.

Na busca por informações nos arquivos administrativos do museu referentes ao setor, constatou-se que o laboratório já funcionava desde 1958,²² como Oficina de Restauração, localizado primeiro em uma sala no prédio da Ucharia, onde hoje está instalada a Sala da Segurança, depois ocupando uma das casas de zeladores, atualmente Casa de Chá, e somente a partir do ano de 1992 passou a ocupar uma das atuais instalações que também compunham as residências dos zeladores do museu.

Outra instalação do laboratório, a Galeria Restauero, foi inaugurada em 2011, viabilizada pela lei de incentivos fiscais, e tornou-se um espaço no qual o público

poderia acompanhar em tempo real os trabalhos de conservação e restauração do MI. Porém, desde 2015 toda a estrutura foi desmontada, em razão de problemas no telhado que atingiram o Pavilhão das Viaturas, onde estava instalada.

De acordo com relatos de ex-funcionários do MI, a proposta de abrir um laboratório contou com o apoio do professor Edson Motta,²³ que constantemente estava na cidade, e da instituição, que à época era representada por Francisco Marques dos Santos²⁴ e já detinha um representativo acervo, necessitando de ações pontuais de conservação e restauração. Mas formalmente não se pode constatar tais fatos, pois quase não há documentação nos Arquivos Administrativos do MI e no Arquivo Noronha Santos do Iphan, no Rio de Janeiro, acerca do processo de estruturação do Laboratório de Conservação e Restauração no MI.²⁵ Sempre ficou a cargo de cada técnico definir sua ação de acordo com a formação profissional,²⁶ o que conduziu a diferentes estratégias de atuação, conforme demonstram as fichas técnicas arquivadas no setor.

Os sujeitos ocultos na área de conservação do Museu Imperial

Raros são os registros sobre profissionais da conservação no MI, o que conduz a questionamentos acerca de suas atividades na instituição. Esses sujeitos apresentam alguma formação ou experiência? Os trabalhos realizados por eles geraram impacto no museu? Qual sua rede de contatos e relações na instituição? As respostas a essas questões podem ajudar a compreender as motivações para a aparente indiferença com que foram tratados pela direção e demais áreas técnicas do museu, gerando essa “invisibilidade” ora apontada.

As posturas contemporâneas institucionais e pessoais com esses profissionais nos permitem aventar que se mantêm as relações de tempos pretéritos; em outros termos, o olhar sobre esses sujeitos ainda é pela operacionalidade das ações, estabelecendo relações de competência subjugada, tornando-os sujeitos ocultos nas narrativas institucionais. Como exemplo, pode-se citar a insuficiência de pesquisas e normatização por parte do Ibram para a área de conservação e restauração, somada à inexistência de registros nos documentos institucionais e à prática consolidada entre os setores no dia a dia do museu, que subjugam os profissionais de conservação.

Em razão disso, busca-se apresentar profissionais que, durante a história do MI, atuaram na “coxia”, mas seguiram naturalmente a evolução do pensamento preservacionista do patrimônio brasileiro, com o intuito de banir o empirismo dos processos de conservação – até porque a conservação e a restauração do patrimônio

cultural têm particularidades em seu *modus operandi* que as tornam complexas, envolvem técnica e ciência.

A primeira servidora do setor, Alcinda Glória dos Santos, foi nomeada em 1948 para o cargo de zeladora GL 101.7.A, do Ministério da Educação e Cultura. Somente em 1970 foi readaptada para o cargo de auxiliar de conservador do patrimônio histórico e artístico, sob justificativas do MI de que a referida funcionária já restaurava inúmeras telas e documentos, e não havia na lotação institucional servidores para exercer tais funções, “(...) o que obrigou, conseqüentemente, o desvio da servidora em questão”.²⁷

Alcinda Glória dos Santos foi pioneira no Laboratório de Conservação e Restauração do MI, desde 1959 atuando na Oficina de Restauração, e esforçava-se em buscar conhecimentos no Setor de Recuperação de Pintura, Escultura e Manuscritos do Sphan, durante a gestão de Edson Motta. O trecho a seguir demonstra o movimento pela qualificação da servidora:

Certifico que Alcinda Glória dos Santos, zeladora, nível 7-A, do MEC, com exercício no Museu Imperial de Petrópolis, estagiou, durante 2 (dois) anos consecutivos, para fins de estudos de restauração e conservação de quadros, gravuras e documentos, no Atelier de Restauração da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, tendo demonstrado capacidade, aplicação e o melhor aproveitamento nos estudos teóricos e práticos que lhe foram ministrados.²⁸

Apesar da interação do MI com o Setor de Conservação e Restauração do Sphan – onde Edson Motta permaneceu até dezembro de 1976, propondo vários projetos –, no que concerne à restauração de pintura de cavalete, papel e imaginária, o Laboratório de Conservação e Restauração do MI sempre esteve aquém de uma estruturação adequada. Essa dificuldade de investimentos no setor foi registrada em carta de Alcinda Glória dos Santos à diretoria do MI em 1992, por ocasião da sua aposentadoria:

(...) Infelizmente nem todos os homens públicos do nosso país têm visão dos nossos valores históricos ou artísticos e, por isso, malgrado todo o empenho e esforço de alguns diretores e assessores – como, no caso, o nosso museu – o Laboratório de Restauração nunca recebeu um aparelhamento condigno que atendesse as necessidades da profissão para aprimorar técnicas de restauro onde fosse possível apresentar todo o potencial de conhecimento acumulado em mais de 30 anos de profissão (...) Lastimo sinceramente não ter podido aplicar todos os recursos técnicos que me foram ministrados pelo mestre Edson Motta, no acervo do Museu Imperial, sabendo o quanto esses estudos poderiam ter sido úteis ao patrimônio deste museu.²⁹

A área de conservação por reiteradas vezes não foi – e continua não sendo – contemplada com os recursos necessários; por exemplo, passou dois anos consecutivos sem um técnico para gerenciar as atividades relacionadas à preservação do acervo.³⁰

Entre os anos de 1993 e 1994 as atividades de limpeza foram realizadas por funcionários de empresas terceirizadas, permanecendo somente as rotinas de manutenção nos espaços expositivos e nas áreas de reserva técnica.³¹

Posteriormente, a técnica em conservação e restauração Claudia Regina Nunes assume o Laboratório de Conservação e Restauração do MI, gerando a expectativa de um novo momento para o setor. Ela conseguiu reformular o espaço físico, conferindo-lhe uma estrutura um pouco mais modernizada, e alterou algumas práticas relacionadas com a preservação das coleções, dando maior ênfase ao restauro dos objetos com adorno têxtil e à coleção de indumentária. Permaneceu na função até fevereiro de 2000.³²

Nos três primeiros anos da gestão de Claudia Regina Nunes à frente do laboratório (1994-1996), o cientista/restaurador norte-americano Richard Steban Trucco, bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), implantou o projeto de gases inertes no MI. Antes de terminar sua bolsa, o cientista veio a falecer.

No decorrer do ano 2000 o laboratório ficou fechado alguns meses, até a transferência da técnica Elza Dias Osório³³ do Setor de Museologia para o Laboratório de Conservação e Restauração. Em janeiro de 2001, uma das autoras deste artigo retoma as atividades no museu,³⁴ com lotação no laboratório. Por decisão pessoal das técnicas em questão, aliada à formação de cada uma, decidiu-se dividir as responsabilidades pela conservação e restauração do acervo: Elza Dias Osório ficou responsável pelas coleções arquivísticas e bibliográficas, e Eliane Marchesini Zanatta pelas coleções museológicas. Após março de 2008, com a aposentadoria de Elza Dias Osório, as ações de conservação e restauração de todo o acervo do MI passaram à responsabilidade de uma mesma técnica.

A diversidade das coleções do MI contribuiu para ampliar a experiência dos técnicos que passaram pelo laboratório desde a sua criação, despertando em cada um deles o desejo de alargar seus conhecimentos para tratar do acervo. Ressalta-se que não se trata de empirismo, mas sim da procura por novas especializações, de interações com outros profissionais e instituições afins, da contratação de consultores, quando necessário, tudo dentro do padrão ético-profissional.

Evidencia-se, ainda, a importância dos profissionais terceirizados, contratados como auxiliares por administração direta com períodos determinados, brevíssimos, ou

pela administração indireta, que sobremaneira auxiliaram no desenvolvimento das ações do laboratório. Mencionar todos é praticamente impossível,³⁵ mas alguns serão destacados, por fazerem parte da memória recente da instituição.

Dentre esses profissionais destaca-se Sandra Leila Troyack, por sua experiência e habilidade na execução das ações do laboratório. Somente ao lado da segunda autora deste artigo são aproximadamente dezoito anos de atuação. Também é importante lembrar Valéria de Abreu Bordalo, e seus dez anos de dedicação e compromisso com a preservação da materialidade dos objetos representantes do período monárquico brasileiro. Essas duas profissionais desenvolveram capacidade prática exemplar para lidar com objetos de diversos suportes, atendendo as demandas de restauração, mas destacam-se especialmente no tratamento dos elementos têxteis. Vale ressaltar que os procedimentos de conservação preventiva devem prevalecer sobre os de restauração, os quais só devem ser realizados quando estritamente necessários para manter o bem cultural.

Outros profissionais não menos importantes se dedicaram aos processos de conservação dos acervos do MI, a exemplo de: César Gomes (*in memoriam*), Cristina P. Soares de Sá Castro, Eliana Alves da Costa, Isabel Cristina de Medeiros, Luisa de Paula, Marcela Gomes, Marco Aurélio Hansen, Salete D'Assumpção, Sandro Vieira e Silvanir Cândido da Silva (*in memoriam*).

A proteção das coleções arquivísticas, bibliográficas e museológicas, nas áreas de guarda e em exposição no palácio e nos jardins, segue uma rotina realizada pelo laboratório com vistas a prevenir ou retardar a deterioração dos bens culturais, por meio de uma prática permanente que tem como enfoque a conservação preventiva.

Sabe-se que toda degradação é irreversível; nenhuma obra conseguirá retornar ao estado original. Mas se forem implementadas ações efetivas de conservação, realizadas por dedicados sujeitos ocultos – que quase nunca são aludidos nos registros oficiais, tornando-se invisíveis na historicidade institucional –, os processos de degradação podem ser controlados. Pretendeu-se aqui registrar, da forma possível, a importância de seu trabalho para a conservação dos acervos do MI.

O Museu de Astronomia e Ciências Afins

O Mast foi criado em 8 de março de 1985, na antiga sede do Observatório Nacional (ON), um prédio situado na colina de São Januário, no bairro de São Cristóvão (RJ). Como a história de sua criação já foi tema de diversos trabalhos acadêmicos,

optamos por construir uma narrativa com marco inicial no ano de 1982, quando Ronaldo Rogério de Freitas Mourão encaminha ao então diretor do ON, Lício da Silva, a proposta de criação de um Programa de Recuperação e Preservação da Memória Histórica da Astronomia e Ciências Afins. Esse documento destacava a necessidade de criar no âmbito do CNPq um museu de história das ciências, voltado à recuperação e preservação da memória científica do país.³⁶

Outro evento justifica a escolha de 1982 como marco inicial dessa trajetória: a mesa-redonda “Preservação da Cultura Científica Nacional”, em 17 de agosto. Esse encontro contou com a participação de importantes cientistas brasileiros.³⁷ Na ocasião, a única museóloga presente, Fernanda Camargo Moro, ressaltou a necessidade de existir um acervo para criação de um museu. Suas opiniões sobre a tensão entre a dinamização e preservação dos acervos continuam atuais, principalmente nos museus de ciência e tecnologia, influenciando as atividades relacionadas à conservação.

É interessante ressaltar que as origens do Mast provêm de iniciativas institucionais diversas, mas também da atuação de personalidades de destaque para as artes, ciências e a política no país, além de representantes de grupos sociais que claramente possuíam uma relação identitária com o bem cultural.³⁸ Um elemento fundamental no processo de criação do Mast foi o tombamento das edificações históricas (prédio sede do ON e pavilhões de observação), das coleções históricas e dos documentos textuais procedentes do ON e do CNPq. Todo este acervo, preservado por lei federal de 1986,³⁹ está diretamente relacionado com a história das ciências e das técnicas dos séculos XIX e XX, constituindo o único caso de tombamento em nível federal cujos valores reconhecidos como fundamentos para sua preservação se relacionam com a ciência e a tecnologia.⁴⁰

Ao longo do tempo, o Mast passa por momentos de expansão e de crise. Mesmo nesse contexto, destacamos a ampliação de sua área útil edificada para além do conjunto arquitetônico tombado sob sua guarda, construindo: um prédio anexo, inaugurado em 2010, para onde foram transferidas todas as áreas finalísticas da instituição; um prédio de três pavimentos para a Biblioteca Henrique Morize e a área de pós-graduação, inaugurado em 2015, e está em fase final a construção de seu Centro de Recepção de Visitantes. Essa desocupação da sede do Mast permitiu que o prédio fosse quase totalmente dedicado a atividades abertas ao público.

O acervo preservado pela instituição, a partir do núcleo original proveniente do ON (museológico, arquivístico e arquitetônico), expandiu-se nas duas primeiras tipologias. O acervo museológico ampliou-se pelas coletas de artefatos em outros institutos de pesquisa (Centro Brasileiro de Pesquisas Físicas, Centro de Tecnologia Mineral, Instituto de Engenharia Nuclear) e algumas doações, totalizando mais de 2.500 objetos. Já o acervo arquivístico, além dos documentos institucionais, especializou-se em arquivos pessoais de cientistas, com mais de 43 fundos, diversificando amplamente as áreas das ciências cobertas pelo patrimônio sob a guarda do Mast.

Como no caso do MI, a estrutura do Mast passou por algumas mudanças de organograma e regimentais, adaptando-se às novas realidades institucionais. Além de uma coordenação administrativa, atualmente o Mast possui quatro coordenações finalísticas: Museologia; Documentação e Arquivo; Educação em Ciências; e História da Ciência e Tecnologia.

Espaços de conservação do acervo museológico do Mast

O Mast é um museu de ciência e técnica tradicional. Seus dirigentes máximos, até a gestão finalizada em fevereiro de 2018, não possuíam formação específica em Museologia ou experiência em outros museus. Soma-se a essa característica do Mast a própria definição dos museus de ciência, tipologia que engloba instituições muito diferentes, inclusive algumas sem acervos históricos, como os centros de ciências. Esses espaços privilegiam exposições voltadas para princípios e práticas da ciência contemporânea, em vez dos acervos históricos e das funções relacionadas à sua preservação.

O patrimônio sob a guarda do Mast possui inegável valor científico, mas também histórico e mesmo estético. Nos primórdios do museu ainda não se percebia todo o potencial do patrimônio ali preservado. Acreditamos que esse panorama começa a se transformar a partir de 1992, com a alteração do nome de Departamento de Exposição e Preservação para Departamento de Museologia (DEM). O novo departamento possuía dois serviços que indicavam suas áreas prioritárias: o de exposições e o de conservação e processamento técnico de acervo.⁴¹ Chefiado pelo museólogo Maurício Elias Caldas entre 1992 e 1994, o DEM enfatizou ações voltadas diretamente para a gestão, documentação e conservação do acervo museológico do Mast e para a montagem da nova exposição permanente do museu. Os instrumentos científicos procedentes do ON foram os primeiros registrados, a partir de 1993,

seguindo a ordenação de inventários pré-existentes elaborados por Gilberto Oliveira da Silva. Merece destaque nesse processo a coleta de depoimentos de Odílio Ferreira Brandão, que ao longo de quase dez anos colaborou na identificação e descrição dos objetos.

As atividades de processamento técnico se mantiveram inalteradas até o final da década de 1990. Já na gestão de Marcus Granato⁴² como chefe do DEM, é apresentado à extinta Fundação Vitae o projeto denominado “Documentação Museológica”,⁴³ que viabilizou a vinda de um especialista estrangeiro, talvez um dos maiores conhecedores de instrumentos científicos históricos da atualidade, Paolo Brenni. O especialista trabalhou diariamente com a equipe do DEM, sobretudo com os profissionais responsáveis pela documentação e conservação da coleção principal do museu, a de instrumentos científicos.⁴⁴ Segundo dados do relatório técnico enviado à Fundação Vitae:

A visita do consultor referido pode ser considerada um divisor de águas para os trabalhos realizados no Mast relacionados à coleção de instrumentos científicos. Sua contribuição foi excepcional. Por um lado, confirmando o acerto da orientação nos trabalhos realizados e a qualidade do efetuado. Por outro, trazendo um imenso número de informações sobre o funcionamento e sobre a descrição de diversos instrumentos.⁴⁵

Todos os objetos foram visualizados pelo especialista que, após surpresa inicial, pois não esperava encontrar no Brasil patrimônio tão significativo, afirmou que a coleção pode ser comparada às grandes coleções do mundo desse gênero.⁴⁶

Desde sua criação até 1995, o Mast não contou com um espaço destinado especificamente à conservação dos objetos, e a equipe que realizava atividades de documentação também era responsável pela higienização do acervo (remoção de poeiras, limpeza dos limbos e lentes, aplicação de óleos para proteção das superfícies).

Em 1995 foi criada a Oficina de Conservação de Instrumentos Científicos, em uma das salas no primeiro pavimento da sede do Mast, no setor onde outras cinco salas compunham a reserva técnica visitável, aberta ao público nesse mesmo ano.⁴⁷ Na oficina os objetos eram higienizados, como apoio às necessidades da área de processamento técnico do acervo institucional. Desde o início dos anos 2000, os objetos da coleção são submetidos a um programa de higienização regular. A cada dois anos a maioria dos objetos é limpa, mas alguns deles, especialmente os que estão expostos ou fixados em seus locais originais nos pavilhões astronômicos de observação, precisam de cuidados mais frequentes, em vista de sua maior exposição aos agentes ambientais

(umidade relativa, temperatura, poluentes, poeira, etc.). Após alguns anos a oficina foi transferida do primeiro pavimento para outra sala no terraço da sede. O espaço maior permitiu que as atividades de conservação fossem realizadas de forma mais ampla e organizada.

Em junho de 2010, quando o Mast inaugura seu prédio anexo, é instalado no andar térreo, ao lado da reserva técnica fechada e de depósitos de fundos arquivísticos, o Laboratório de Conservação de Objetos Metálicos (Lamet/CMU). São duas salas divididas por tipo de atividade: uma para as que geram mais sujidades e poeiras, e outra para atividades mais minuciosas e de menor impacto ambiental. Aos poucos o Lamet foi sendo equipado, contando especialmente com recursos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj) e do CNPq. Entre as principais atribuições do Lamet, definidas no Regimento Interno do Mast,⁴⁸ estão: a responsabilidade pela conservação do acervo museológico da instituição; a pesquisa e o desenvolvimento de procedimentos inovadores para conservar objetos culturais metálicos; a realização de projetos e intervenções de restauração no acervo móvel sob guarda da instituição.

A partir de 1999, com os estudos sobre restauração de objetos históricos de Ciência e Tecnologia (C&T),⁴⁹ o Lamet desenvolveu sua infraestrutura e formou uma equipe competente para restaurar peças do acervo institucional. Essa atividade não é regular, uma vez que se prioriza a conservação da coleção em detrimento dos objetos individualmente. No entanto, algumas iniciativas importantes e singulares no país podem ser mencionadas, como a restauração de um teodolito e da luneta equatorial de 32cm, além da remontagem do círculo meridiano de Gautier, todos pertencentes à coleção museológica do Mast.

A experiência acumulada nas atividades regulares permitiu ao Mast colaborar com outras instituições de acervos similares, como o Observatório do Valongo/UFRJ, o Colégio Pedro II (unidade Centro RJ) e o Laboratório Nacional de Astrofísica (LNA), cujas coleções de objetos históricos de C&T foram higienizadas. Nos dois primeiros casos, também foram realizados alguns reparos simples. O laboratório aos poucos ampliou seu escopo de atuação de artefatos metálicos, estendendo-se para além do acervo museológico do Mast, a partir de projetos de pesquisa⁵⁰ e atividades de colaboração com outras instituições, como a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu da Casa da Moeda do Brasil.

Finalmente, com o advento do ensino de pós-graduação no Mast, o Lamet tornou-se espaço para atividades relacionadas às disciplinas de conservação ministradas nos cursos do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (Unirio/Mast) e mestrado profissional em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia (Mast). A demanda de capacitação de profissionais interessados na experiência acumulada no laboratório também é atendida através de estágios de curta duração.

Sujeitos ocultos nas ações de conservação do acervo museológico do Mast

Infelizmente não foi possível identificar e registrar todos os nomes que participaram dos processos de conservação na trajetória do Mast, mas é possível destacar alguns personagens. Entre os nomes já citados, merece destaque especial a figura de Odílio Ferreira Brandão, que ingressa como servidor do ON em 1935, onde foi responsável por diversos serviços nas mais variadas áreas da instituição, incluindo a manutenção dos objetos de Astronomia. Como chefe da oficina do ON, foi um defensor intransigente desses artefatos históricos. Já no âmbito do Mast, colaborou com as atividades de documentação, além de ter sido responsável por definir as primeiras normas para a conservação do acervo do museu.⁵¹ Na tentativa de vencer a invisibilidade, em um universo que supervaloriza a titulação acadêmica, o Mast lançou em 1999 o livro *Os meus quarenta anos no Observatório Nacional*,⁵² escrito por “seu” Odílio, como carinhosamente o chamávamos.

A partir do treinamento ministrado por ele aos técnicos e colaboradores do Mast, e também pela insistência em ter um servidor dedicado exclusivamente à conservação de cúpulas e instrumentos de grande porte, ampliou-se a atividade da Oficina de Conservação. Ressaltamos que as atividades de conservação do Mast tradicionalmente se dividem em duas frentes de trabalho: uma voltada para os instrumentos de observação e suas respectivas cúpulas, localizadas no *campus* do museu; e outra dedicada aos objetos de C&T de pequeno e médio porte, depositados nas reservas técnicas. A conservação das lunetas equatoriais, meridianas, zenital e fotoeliógrafo, junto com seus pavilhões, não é trivial, exigindo conhecimento especializado e praticamente inexistente no país. A formação dos profissionais acontece na prática, no cotidiano de trabalho. A luta de “seu” Odílio para ter um técnico exclusivamente dedicado a essa atividade é registrada da seguinte forma:

Além de ser possível a exposição do acervo, tornou-se possível também a volta do funcionamento da equatorial 21, bem como sua manutenção e de demais

instrumentos (...). Isso devido a um funcionário que me acompanhou nos reparos da equatorial 21 ter demonstrado vontade de fazer esse serviço. Sugeri que o mesmo fosse colocado a minha disposição para que eu não morra como o único conhecedor dos instrumentos, conforme dizem. Porém, seu chefe estava impondo embaraços quanto a sua liberação. Afirmi meu descontentamento com a museóloga, indo ela levar o fato ao conhecimento da vice-diretora, que, de imediato, deu ordem para que o mesmo fosse liberado.⁵³

O servidor a que se refere “seu” Odílio é Carlos Nascimento, que ingressa no Mast como funcionário terceirizado e sem habilidades específicas para o trabalho com os instrumentos científicos. Por sua dedicação ao museu, é incorporado ao serviço público, passando a atuar na oficina, onde acaba se interessando pela manutenção dos instrumentos do *campus*. Tendo aprendido os segredos de seu ofício com Odílio Ferreira Brandão, podemos dizer que Carlos Nascimento é atualmente um dos raros técnicos brasileiros com competência para atuar na manutenção das cúpulas e trapeiras.

Além dele, “seu” Odílio foi responsável também pelo treinamento do funcionário terceirizado Ricardo de Oliveira Dias, que muito jovem é incorporado ao quadro de colaboradores do museu, em meados da década de 1990. Na ocasião procurávamos outro auxiliar para a Oficina de Conservação e, por sugestão de um de nossos bolsistas, chegamos ao seu nome. Portador de grande habilidade manual e extremamente detalhista, Ricardo de Oliveira Dias tornou-se o principal técnico em conservação do Mast.

Tanto Carlos Nascimento como Ricardo de Oliveira Dias trabalham com a conservação dos instrumentos até os dias atuais, contudo, é necessário destacar a fragilidade de tal situação, pois enquanto o primeiro está em vias de se aposentar sem substitutos em médio prazo, o segundo é constantemente submetido às mazelas do sistema de terceirização do setor público. Há cerca de quatro anos, outro funcionário terceirizado começou a ser treinado por Ricardo de Oliveira Dias, o técnico Wellington Ricardo Ribeiro Pessanha que, após três anos atuando no Lamet, teve sua vaga excluída do contrato de manutenção do Mast em função dos cortes orçamentários da instituição. Atualmente, além do Ricardo de Oliveira Dias, o laboratório conta com o prestador de serviço Paulo César Araújo. Eventualmente profissionais do Nudcam e bolsistas participam das atividades de higienização do acervo.

Especificamente sobre a conservação da coleção, a colaboração de “seu” Odílio inicia-se nos primórdios do museu, quando era insistentemente convocado para “recuperar” os instrumentos científicos. Em diversas passagens do seu livro é possível encontrar relatos sobre os trabalhos realizados, assim como sua decisão de colaborar

com a equipe do Mast de forma mais presente. A terceira autora deste artigo teve o privilégio de conviver diretamente com “seu” Odílio até o seu falecimento, em 2005, considerando-o um verdadeiro mestre. É importante destacar que a maior parte dos depoimentos de Odílio Ferreira Brandão foi gravada e, junto com seu livro, constituem um rico material de pesquisa.

Outro personagem que precisa ser destacado é Gilberto Oliveira da Silva, conhecido como “Major”, um apelido dos tempos em que era piloto da Companhia Lloyd Brasileiro. Ao deixar a Companhia, Gilberto ingressa no ON no final da década de 1960 para trabalhar no Serviço da Hora, mais especificamente com as lunetas meridianas Askania e Bamberg, e com o astrolábio nas pesquisas sobre variação de latitudes. Junto com Oliveiros Cardoso Tavares, “Major” fez parte do núcleo inicial de servidores do ON, que seria transferido para o novo museu. Certamente entre esses servidores foi o que mais trabalhou com a conservação do acervo histórico do ON em seus primórdios. Em relatório de atividades do ano de 1983, o servidor lista as atividades sob sua responsabilidade: “pesquisa, identificação, catalogação, limpeza e conservação de parte dos instrumentos, aparelhos e demais objetos constantes do acervo deste Observatório”.⁵⁴ Em entrevista recente, Gilberto de Oliveira Silva afirma que o trabalho de conservação dos instrumentos científicos só começou a ser feito na esfera do museu e sob orientação de Odílio Ferreira Brandão. De acordo com suas palavras, o trabalho era voltado “não para consertar o instrumento, mas para lubrificar”. Destacou, ainda, que não eram feitos trabalhos de restauração.⁵⁵

Pelo setor de documentação e conservação do acervo museológico do Mast também passaram alguns museólogos, como servidores, contratados ou bolsistas do Programa de Capacitação Institucional (PCI) e muitos estudantes, oriundos principalmente do curso de Museologia da Unirio, que ingressaram na instituição como bolsistas de iniciação científica (BIC) ou como estagiários em final de curso. Todos atuaram na documentação e conservação da coleção, incluindo a museóloga responsável pelo setor, Cláudia Penha dos Santos. Apesar de não ser possível listar todos sem correr o risco do esquecimento, gostaríamos de destacar os nomes dos museólogos Marcio Ferreira Rangel e Alejandra Saladino, professores do curso de Museologia da Unirio, sendo o primeiro também pesquisador do Mast. Alejandra Saladino merece destaque por ter colaborado na elaboração da primeira ficha de

conservação do museu, entre os anos de 1994 e 1995, além de ter definido uma lista de materiais e procedimentos de conservação ainda como BIC.

Falar dos profissionais envolvidos nas atividades de conservação do Mast, ainda que nem todos tenham sido citados, é uma forma de agradecê-los pelo trabalho em torno da preservação do acervo da instituição. Se por um lado este artigo registra e torna visíveis, mesmo que parcialmente, trajetórias “invisíveis”, por outro expõe as fragilidades de um sistema que parece, infelizmente, se manter em função do empenho individual de cada técnico.

Considerações finais

Os aspectos enunciados neste trabalho com relação à trajetória das ações de conservação no MI e no Mast não estariam completos sem a presença dos agentes humanos, o que nos obriga a relativizar o sentido oculto do sujeito. Todos tiveram, em maior ou menor grau, uma participação ativa na construção dessa história, e não foram inertes diante dos reveses institucionais.

A partir de reflexões, documentação primária e depoimentos procurou-se caracterizar a atuação de muitos profissionais que passaram pelo MI e pelo Mast, em especial aqueles dedicados ao trato e conservação das coleções, visando registrar o papel decisivo que tiveram na preservação desses acervos. O registro pretendeu ser o mais amplo possível, tentando não deixar de fora qualquer pessoa que tenha contribuído para esse fim. As omissões ocorreram por completa impossibilidade de encontrar informações que permitissem a inclusão de outros nomes.

Verificou-se que as próprias instituições contribuem de formas diversas para a invisibilidade de certos grupos de profissionais, muitas vezes por meio da distribuição de recursos entre as diversas áreas que constituem os museus. O próprio campo da Museologia e os estudos sobre o patrimônio cultural também favorecem esse cenário, priorizando certas áreas de atuação em detrimento de outras, que ficam marginalizadas.

A diversidade do acervo e a quantidade de peças influi decisivamente na rotina de trabalho dos conservadores em ambas as instituições. A falta de interação de outras áreas com a conservação e a ausência ou pequena quantidade de registros nos arquivos sobre a história dos laboratórios são reflexos do tema central aqui abordado.

Finalmente ficou claro que, apesar das diferenças de acervos, tempo de existência número de funcionários, vinculação jurídica, dentre outros aspectos, a

“invisibilidade” de profissionais se manifesta de forma similar em ambas as instituições aqui estudadas. Provavelmente isso ocorre em todos os museus, das mais variadas formas. No entanto, cabe também a esses profissionais envidar esforços para combater essa invisibilidade, o que se mostrou possível em iniciativas identificadas tanto no MI quanto no Mast.

¹ SÁ, Ivan Coelho de. “Matrizes do pensamento museológico de Gustavo Barroso: uma análise preliminar”. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 18. *Anais...* Marília: ANCIB, 2017, p. 1-22.

² BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que instituiu o Estatuto de Museus e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 15 jan. 2009, p. 1. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm. Acesso em: 22 abr. 2018.

³ MONTALVÃO, Claudia Soares de Azevedo. *Do Paço ao Museu: O Museu Imperial e a instituição da memória da monarquia brasileira (1940-1976)*. Tese de doutorado em História Social. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

⁴ Os bens imóveis que constituem a Casa Gayer são: Ladeira dos Guararapes, 70 (antiga fazenda de café do século XVIII; Lote nº 1 do PA 19.240; rua Cosme Velho, 1287 (Pavilhões e jardins centenários, por onde corre a céu aberto o Rio da Carioca, aos pés do Corcovado). ARQUIVO ADMINISTRATIVO DO MUSEU IMPERIAL. Processo nº 01464.000194/2000-67, MI/Ibram (Rio de Janeiro).

⁵ *Ibidem*.

⁶ MINISTÉRIO DA CULTURA. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Departamento de Museus e Centros Culturais. *Política nacional de museus*. Brasília, DF: MinC, 2007. Disponível em: https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/01/politica_nacional_museus.pdf. Acesso em: 7 abr. 2018.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Como exemplo pode-se citar a dificuldade de executar o Plano de Ação de 2017 do Ibram. Não obstante a escassez de recursos orçamentários para suas demandas, o instituto deixou de executar 20% do seu orçamento nesse mesmo ano, incluindo despesa com pessoal. O Portal da Transparência do Governo Federal apresenta os números detalhados do orçamento recebido e executado. Disponível em: www.portaltransparencia.gov.br/orgao/42207?ano=2017. Acesso em: 31 jan. 2019.

⁹ O Plano Museológico dispõe sobre a organização da gestão dos museus, sendo “capaz de propiciar o estabelecimento de maior racionalidade e eficiência do fazer museal”. INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Portaria Normativa nº 1, de 5 de junho de 2006. Dispõe sobre a elaboração do Plano Museológico dos museus do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 11 jul. 2006, p 1-3.

¹⁰ Tal informação pode ser verificada no relatório de prestação de contas do Ibram submetido ao Tribunal de Contas da União (TCU), referente ao exercício de 2017, e no Portal da Transparência do Governo Federal. Disponível em: <https://portal.tcu.gov.br/contas/contas-e-relatorios-de-gestao/contas-do-exercicio-de-2017.htm>. Acesso em: 31 jan. 2019. TRIBUNAL DE CONTAS DA UNIÃO. *Conteúdo da prestação de contas*. Brasília, DF: Instituto Brasileiro de Museus, 2017. Disponível em: https://contas.tcu.gov.br/ords/f?p=1964:2:100729005960837::NO:RP,2:P2_COD_CLIENTELA,P2_PAGINA_DESTINO:3001225,1. Acesso em: 31 jan. 2019. ARQUIVO ADMINISTRATIVO DO MUSEU IMPERIAL. Relatório de execução do ano de 2017, Ibram (Rio de Janeiro), 2017. *Idem*. Plano Museológico do Museu Imperial, Ibram (Rio de Janeiro), 2017. *Idem*. Plano Anual de Ação do Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial, Ibram (Rio de Janeiro), 2017. *Idem*. Relatório de projetos/atividades executadas anualmente pelo Laboratório de Conservação e Restauração do Museu Imperial, Ibram (Rio de Janeiro), 2017.

¹¹ Vide Decreto nº 6.845, de 7 de maio de 2009, que define a estrutura regimental do Ibram. O decreto limita para o MI um cargo de direção e dois de coordenação (técnica e administrativa). Os demais setores são estruturados pelo cotidiano de funcionamento do MI, até por que esse museu não dispõe de regimento

interno. BRASIL. Decreto nº 6.845, de 7 de maio de 2009. Aprova a estrutura regimental e o quadro demonstrativo dos cargos em comissão e das funções gratificadas do Instituto Brasileiro de Museus – Ibram, e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 8 maio 2009, p. 6. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Decreto/D6845.htm. Acesso em: 12 jan. 2019.

¹² O MI não dispõe de uma norma para estabelecer parâmetros de aquisição e descarte dos acervos que vise analisar a pertinência ao perfil das ações institucionais, bem como considerar a normatização para um trabalho mais sólido e legitimado. Como exemplo, seguem alguns processos de aquisição: 83/1940, 93/1940, 94/1940, 741/1940, 502/1942, 524/1941, 540/1942, 231/1943, 828/1943, 228/1944, 420/1944, 39/1944, 75/1944, 319/1944, 606/1944, 855/1944, 83,1950, 447/1975, 217/1966, 422/1998, 682/1994, 194/2000, 462/2004, 301/2005, entre diversos outros que estão disponíveis no Arquivo Administrativo do Museu Imperial/Ibram.

¹³ Ao longo dos últimos anos o MI vem executando o Projeto de Digitalização do Acervo (Dami), com a pretensão de digitalizar todas as suas coleções a fim de contribuir principalmente para a preservação, difusão e gestão do acervo. No entanto, a execução desse projeto requer iniciativas apoiadas pelo patrocínio financeiro do setor privado. Até a publicação deste artigo, o projeto Dami já havia digitalizado 31 coleções, porém a previsão para a digitalização completa dos livros, periódicos, documentos e demais objetos é de no mínimo dez anos, já que o processo inclui descrição, diagnóstico do estado de conservação e imagens. Disponível em: <http://www.museuimperial.gov.br/dami/>. Acesso em: 30 mar. 2018.

¹⁴ Jorge de Sousa Franklim Sampaio é bisneto de Irineu Evangelista de Souza, o Barão de Mauá. ARQUIVO ADMINISTRATIVO DO MUSEU IMPERIAL. Processo nº 01464.000001/92-70, Ibram (Rio de Janeiro), p. 17.

¹⁵ Dentre as quais estão: telas a óleo retratando a família real portuguesa e a imperial brasileira; mobiliários, relógios, opalinas, porcelanas, candelabros, lustres, esculturas, fotografias, tapetes, viaturas, etc. Ibidem.

¹⁶ O MUSEU Imperial. São Paulo: Banco Safra, 1992, p. 5.

¹⁷ Aproximadamente 400 mil visitantes ao ano. Disponível em: <http://http://www.museus.gov.br/museus-ibram-receberam-mais-12-milhao-de-visitantes-em-2017/>. Acesso em: 13 mar. 2018.

¹⁸ SCHEINER, Tereza. “Museologia e patrimônio intangível: a experiência virtual”. In: SIMPÓSIO MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO INTANGÍVEL. Montevidéo. *Anais...* Montevidéo: Icofom/LAM, 2001, p. 214-224.

¹⁹ Ibidem, p. 217.

²⁰ ARQUIVO ADMINISTRATIVO DO MUSEU IMPERIAL. Pasta de regimento interno e anexos, Ibram (Rio de Janeiro), 1975.

²¹ Conforme mencionado, o MI não dispõe de regimento interno. Sendo assim, as competências do Laboratório de Conservação e Restauração são baseadas na sistemática de funcionamento do museu.

²² ARQUIVO ADMINISTRATIVO DO MUSEU IMPERIAL. Pasta funcional da servidora Alcinda Glória dos Santos, Ibram (Rio de Janeiro). Alcinda foi a primeira funcionária lotada no Laboratório de Conservação e Restauração do MI, onde trabalhou de 1948 a 1992. Veio a falecer em 2008.

²³ Edson Motta nasceu em Juiz de Fora (MG) no ano de 1910, e morreu no Rio de Janeiro, em 1981. Pintor, restaurador e professor formado na Escola de Belas Artes (EBA). Tendo ganho um prêmio de viagem ao exterior, aproveitou para estudar novas técnicas de pintura. Na volta ao Brasil, executou alguns afrescos na igreja matriz da cidade Dores do Turvo (MG). Em 1944 retorna ao Rio de Janeiro, assumindo o setor de Recuperação de Obras de Arte do Sphan, e atua entre 1945 e 1980 como professor de teoria, técnica e conservação da pintura na EBA da Universidade do Brasil, atual UFRJ. Entre suas publicações estão *O papel: problemas de conservação e restauração* (1971) e *Iniciação à pintura* (1976), ambos escritos em parceria com Maria Luíza Salgado. SCHARF, Claudia P. *Le desendoviment de la restauration au Brèsil de 1937 a 1980: lès approaches contradictories de la politique culturelle par rapport à la protection du patrimoine*. Montreal: Universidade de Québec, 1997.

²⁴ ARQUIVO ADMINISTRATIVO DO MUSEU IMPERIAL. Pasta funcional do servidor Francisco Marques dos Santos, Ibram (Rio de Janeiro). Francisco foi diretor do MI no período de 18 de setembro de 1954 a 9 de outubro de 1967.

²⁵ Os “Relatórios das principais ocorrências do Museu Imperial” e os “Ofícios” referentes aos anos de 1950 e 1960, enviados a Clóvis Salgado, ministro da Educação e Cultura, pelo diretor do MI, não fazem nenhuma menção ao setor de Conservação e Restauração, nem mesmo os documentos relativos às décadas posteriores à formalização do laboratório.

²⁶ Tal situação não pode ser entendida como autonomia, descentralização, mas sim como ausência de documentos reguladores por parte da área central.

²⁷ ARQUIVO ADMINISTRATIVO DO MUSEU IMPERIAL.

²⁸ Abaixo do certificado, datado de 6 de janeiro de 1964, encontra-se a assinatura de Edson Motta, com os seguintes dados: “Prof. da Cadeira de Teoria e Conservação da Pintura da ENBA – UB. Conservador do Patrimônio Hist. e Arts. Nacional”. Documento constante da referida pasta funcional de Alcinda Glória dos Santos no Arquivo Administrativo do Museu Imperial.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ ARQUIVO ADMINISTRATIVO DO MUSEU IMPERIAL. Comunicados internos dos exercícios de 1992, 1993 e 1994, Ibram (Rio de Janeiro), 1992-1994.

³¹ ZANATTA, Eliane Marchesini. *Subjetividade e objetividade: as decisões nos processos de conservação e restauração dos bens culturais*. Tese de doutorado em Museologia e Patrimônio. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2017.

³² Inicialmente Claudia Regina Nunes estagiou no Laboratório de Conservação e Restauração sob a orientação de Alcinda Glória dos Santos, no período de 1^o de janeiro a 15 de novembro de 1984. ARQUIVO ADMINISTRATIVO DO MUSEU IMPERIAL. Pasta funcional da servidora Claudia Regina Nunes, Ibram (Rio de Janeiro).

³³ ARQUIVO ADMINISTRATIVO DO MUSEU IMPERIAL. Pasta funcional da servidora Elza Dias Osório, Ibram (Rio de Janeiro). Ocupante do cargo técnico III classe A, padrão III, Elza foi transferida do MHN para o MI em 29 de julho de 1998, com lotação no setor de Museologia.

³⁴ Eliane Marchesini Zanatta, no ano de 1995, era lotada no setor de Museologia do MI, quando foi transferida para a 14^a Superintendência do Iphan em Brasília, onde permaneceu até janeiro de 2001. Tais informações estão disponíveis em: ARQUIVO ADMINISTRATIVO DO MUSEU IMPERIAL. Pasta funcional de Eliane Marchesini Zanatta, Ibram (Rio de Janeiro).

³⁵ Os registros administrativos são insuficientes para estabelecer uma relação por ordem cronológica de todos os colegas que atuaram no Laboratório de Conservação e Restauração como auxiliares no desenvolvimento das ações de conservação do MI.

³⁶ CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO. *Projeto Memória da Astronomia e Ciências Afins no Brasil. Museu de Ciência/Proposta de Criação*. Rio de Janeiro: CNPq, 1982, p. 3.

³⁷ Participaram da mesa-redonda: Crodowaldo Pavan, Maurício Matos Peixoto, Fernanda de Camargo A. Moro, Shozo Motoyama, Carlos Chagas Filho, Simão Mathias, José Leite Lopes e Mário Schenberg. Muniz Barreto, recém-empossado diretor do ON, Ronaldo Rogério de Freitas Mourão e Lício da Silva foram os organizadores. *Idem*. Observatório Nacional. Projeto Memória da Astronomia e Ciências Afins. *Ata da mesa-redonda do grupo Memória da Astronomia*. Rio de Janeiro, 17 ago. 1982, p. 3.

³⁸ O tombamento dos bens que constituíram o acervo inicial do Mast foi solicitado em 1984 por personalidades como Oscar Niemeyer, Sergio Bernardes, Carlos Drummond de Andrade, José Reis, Jayme Tiomno, Antônio Houaiss, Luiz Pinguelli Rosa, Jacques Danon, Nelson Werneck Sodré, Roberto Marinho, dentre outras, mas também por membros da Associação dos Moradores da zona da Leopoldina, os quais tinham uma relação muito mais próxima com os bens a serem tombados. LOUVAIN, Pedro. *Preservação do patrimônio cultural e científico brasileiro: identificação, análise, avaliação e estudo de bens tombados*. Dissertação de mestrado em Museologia e Patrimônio. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2015, p. 172.

³⁹ MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS. Livro histórico, vol. 1, inscrição 509, Museu de Astronomia e Ciências Afins (Rio de Janeiro), 14 ago. 1986, p. 94-97.

⁴⁰ LOUVAIN, Pedro. Op. cit.

⁴¹ Em 2007 é extinto o Serviço de Conservação e Processamento Técnico. Por demanda dos servidores do antigo serviço em seu lugar é criado o atual Núcleo de Documentação e Conservação do Acervo Museológico, porém, a mudança significou perda de profissionais e, em certo sentido, de legitimidade. Essa estrutura se mantém inalterada até os dias atuais. Atualmente a Coordenação de Museologia tem um Serviço de Produção Técnica, um Núcleo de Documentação e Conservação do Acervo Museológico e um Laboratório de Conservação de Objetos Metálicos.

⁴² Marcus Granato assume pela primeira vez a Coordenação de Museologia em março de 1997, e, apesar de breves intervalos, permaneceu no cargo até março de 2018.

⁴³ MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS. Formulário-Padrão, solicitação de apoio financeiro a Vitae, Departamento de Museologia, Mast (Rio de Janeiro), 1998.

⁴⁴ Por muitos anos foi utilizado esse termo no Mast para denominar os objetos que faziam parte do conjunto original de artefatos proveniente do ON e que formaram parte do patrimônio original da instituição. Com o decorrer dos anos e a ampliação dos espectros de tipologias desses artefatos, a partir de coletas realizadas, passa-se a utilizar a denominação objetos de Ciência e Tecnologia (C&T), mais ampla que a anterior, restrita a objetos científicos do século XIX e início do XX.

⁴⁵ MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS. Relatório técnico à Fundação Vitae, Departamento de Museologia, Mast (Rio de Janeiro), 1999, p. 10.

⁴⁶ BRENNI, Paolo. "Instruments in South America: the collection of the Museu de Astronomia e Ciências Afins of Rio de Janeiro". *Scientific Instrument Society*, nº 65, Oxford, 2000, p. 25-28.

⁴⁷ A reserva técnica visitável encontra-se, até o momento, aberta ao público.

⁴⁸ MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS. Regimento interno, Mast (Rio de Janeiro), 2016. Disponível em: http://site.mast.br/pdf/regimento_interno_mast.pdf. Acesso em: 27 fev. 2018.

⁴⁹ GRANATO, Marcus. *Restauração de instrumentos científicos históricos*. Tese de doutorado em Engenharia Metalúrgica e de Materiais. Rio de Janeiro: Coppe/UFRJ, 2003.

⁵⁰ Cabe mencionar o projeto "Desenvolvimento de metodologias de conservação e caracterização microanalítica de objetos metálicos pertencentes a coleções científicas arqueológicas", iniciado em 2010.

⁵¹ Os mesmos procedimentos, métodos e produtos, utilizados na oficina do Observatório Nacional foram replicados na conservação da coleção do Mast. É preciso destacar que tais recursos foram formalizados a partir da prática. Com o passar dos anos e a profissionalização do setor esses procedimentos foram revistos.

⁵² BRANDÃO, Odílio Ferreira. *Os meus 40 anos de Observatório Nacional*. Rio de Janeiro: Mast, 1999. Disponível em: http://www.mast.br/images/pdf/publicacoes_do_mast/livro_os_meus_40_anos_de_on.pdf. Acesso em: 27 fev. 2018.

⁵³ *Ibidem*, p. 161.

⁵⁴ CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO. *Relatório de atividades no PMAC/CNPq/ON*. Rio de Janeiro: CNPq, 1983.

⁵⁵ O depoimento foi coletado pela museóloga Cláudia Penha dos Santos e pela astrofísica Tânia Dominici, em 20 de abril de 2018, na Coordenação de Museologia do Mast.

Domingos Vandelli: mediador de dois mundos

Letícia Julião^{*}

Marta Eloísa Melgaço Neves^{**}

Verona Campos Segantini^{***}

Recebido em: 23/05/2018

Aprovado em: 25/05/2018

* Doutora em História, mestre em Ciência Política e graduada em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professora adjunta da Escola de Ciência da Informação. Atua no curso de graduação em Museologia e nos Programas de Pós-Graduação em Ciência da Informação (ECI/UFMG), Mestrado Profissional em Educação (Promestre/FaE) e Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Coordena a Rede de Museus e Espaços de Ciência e Cultura da UFMG, gestão 2018-2019.

** Mestre em Ciência da Informação e graduada em História pela UFMG. Professora assistente da Escola de Ciência da Informação, onde atua no curso de graduação em Arquivologia e é chefe do Departamento de Organização e Tratamento da Informação.

*** Doutora e mestre em Educação, graduada em História pela UFMG e em Design de Ambientes pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Professora adjunta da Escola de Belas Artes. Atua no curso de graduação em Museologia e no Mestrado Profissional em Educação (Promestre/FaE). Coordena o Centro Virtual de Memória da Extensão (Cevex/Proex/UFMG).

Resumo

O artigo analisa a figura do naturalista paduano Domingos Vandelli (1735-1816) em uma nova perspectiva. Documentos inéditos confrontados com outros já estudados pela historiografia permitiram reconhecê-lo como sujeito de ações determinantes para a história das coleções no Brasil. Sua trajetória é compreendida como estruturante e referencial de práticas colecionistas na América portuguesa, a partir da segunda metade do século XVIII. No contexto de rearticulação da lógica imperial, marcado pelas reformas pombalinas, Vandelli atuou como mediador entre a ciência ilustrada, a corte portuguesa e o império luso-brasileiro, contribuindo para estreitar a aliança entre o conhecimento e o pragmatismo econômico. Alguns aspectos são destacados em sua trajetória: a formação na Universidade de Pádua; a intensa correspondência que mantém com Lineu; o uso da ciência da natureza no terreno da administração colonial; e o papel que desempenha inserindo a América portuguesa nessa rede de circulação de coleções e saberes.

Palavras-chave

Domingos Vandelli; colecionismo; América portuguesa; coleções brasileiras.

Abstract

This article offers a new perspective on the Paduan naturalist Domingos Vandelli (1735-1816). Unpublished documents confronted with others already studied by historiography enable recognizing that his actions were determinant for the history of the collections in Brazil. His trajectory is understood as structural and referential to collection practices in the Portuguese America, from the second half of the 18th century. In the context of the rearticulation of the imperial logic, marked by the Pombaline reforms, Vandelli acted as a mediator between the Enlightenment science, the Portuguese court, and the Portuguese-Brazilian Empire, helping to strengthen the alliance between knowledge and economic pragmatism. Some aspects are highlighted in his trajectory: his formation at the University of Padua, the intense correspondence he maintained with Linnaeus, the use of the science of nature in the field of colonial administration, and the role he plays in inserting Portuguese America in this circulation network of collections and knowledges.

Keywords

Domingos Vandelli; collecting; Portuguese America; Brazilian collections.

Um hábil naturalista no império português

Quando se aborda o império português, na segunda metade do século XVIII, o nome do naturalista paduano Domingos Vandelli (1735-1816) se destaca em significativas pesquisas¹ dedicadas a compreender o projeto político-administrativo que ganha curso em Portugal. Aquele momento foi caracterizado pela estreita aliança da ciência da natureza ao pragmatismo econômico. A partir de sua transferência para Portugal, em 1764, Vandelli esteve diretamente envolvido com a instalação e direção dos museus/gabinetes de História natural do Jardim Botânico da Ajuda, em Lisboa, e da Universidade de Coimbra, tornando-se figura central em uma teia de relações que assegurou vínculos entre instâncias do poder monárquico e a elite ilustrada do império luso. Efetivamente foram os naturalistas que assumiram o protagonismo da produção de conhecimento do mundo colonial, sobretudo a partir do reinado de D. José I (1750-1777), quando se estabeleceram imbricadas relações, a serviço dos interesses do Estado, entre viagens filosóficas, coleta e formação de coleções/informações dos domínios ultramarinos – espécimes animais, vegetais, amostras minerais, objetos, acompanhados de memórias e relatos –, instituições e estratégias de desenvolvimento científico, incluindo museus e jardins botânicos.

Este artigo propõe analisar a trajetória de Domingos Vandelli, compreendendo-a como estruturante e referencial de práticas colecionistas engendradas no império luso-brasileiro. Se é fato que a historiografia se debruçou sobre o seu papel na orientação das viagens filosóficas, ainda são poucos os estudos que se dedicam à sua contribuição específica para a história das coleções e dos museus. Exponente na rearticulação da lógica imperial no contexto das reformas pombalinas, Vandelli atuou como uma espécie de mediador entre dois mundos: viabilizou o intercâmbio entre Portugal – centro colecionador, que opera uma ciência da natureza direcionada a reunir informações que nutriam o domínio e o poder em territórios além-mar – e a periferia, os domínios colonizados, convertidos em lugares a colecionar, descobrir, decifrar, explorar.²

Para compreender a trajetória de Vandelli como expressão da mediação entre o centro e a periferia, o artigo elege três perspectivas. Numa primeira abordagem, recua ao período de sua formação na Universidade de Pádua, ainda pouco estudado pela historiografia. É nesse momento que ele se insere em redes de sociabilidade que envolviam universidades, coleções, museus e sujeitos na produção do conhecimento, em uma Europa contagiada pelo ideário do Iluminismo. Neste ambiente Vandelli

compreende que os museus, àquele tempo, seriam fundamentais para fortalecer a filosofia natural, tanto na perspectiva do ensino e da formação de naturalistas, quanto como espaço que permitia as operações intelectuais necessárias ao conhecimento das produções da natureza.

A transferência e permanência de Vandelli em Portugal constitui outra abordagem do artigo. Em Lisboa, uma nova perspectiva se descortina em sua trajetória, projetando seus conhecimentos no terreno da administração colonial. É possível afirmar que Vandelli fundamentou, por distintos caminhos – seja pelos escritos, pela prática docente ou à frente de instituições –, uma cultura colecionista e museológica em Portugal. Sua atuação nessa vertente se inicia com a recomendação, no âmbito da reforma dos estatutos da Universidade de Coimbra, de criar o Laboratório Químico, o Horto Botânico, o Museu e o Gabinete de História Natural. Eram espaços auxiliares indispensáveis à viragem desejada em direção ao pensamento iluminista e às práticas científicas em Portugal. Segue-se uma vasta produção acadêmica em que Vandelli sistematiza concepções, interesses e “regimes” da História Natural. São instruções e memórias que buscaram orientar a observação, o registro, a coleta e a remessa de amostras da natureza, e que instruíram as viagens filosóficas. As orientações contidas nesses escritos, bem como a formação de naturalistas na Universidade de Coimbra, tiveram como desdobramento a sistematização e a disseminação de práticas colecionistas em toda a extensão do império português. É prova disso a profusão de memórias escritas por seus discípulos, naturalistas viajantes ou radicados em diferentes territórios. Agentes vinculados diretamente à administração nas colônias também passaram a se ocupar de práticas naturalistas, sobretudo da coleta e do envio de amostras, o que demonstra o alcance do movimento guiado pela ciência ilustrada e legitimado como um projeto da política administrativa portuguesa, nos quadros das reformas pombalinas.

Cardoso reconhece em Vandelli um importante articulador da História Natural enquanto um campo de conhecimento associado à política e à economia, o que implicou aliar sua trajetória à conformação de instituições capazes de abrigar e sustentar a prática naturalista.³ Na conjugação entre ciência e desenvolvimento econômico e social da nação, dois modelos de instituições emergem, como destaca Braga: os jardins botânicos, destinados à aclimação de plantas, e os museus de História Natural que possibilitavam a educação filosófica.⁴

Embora ocorressem em estabelecimentos fixados em Portugal – centro do poder –, as práticas naturalistas ensejadas nessas instituições ressoaram em todo o império, porque visavam justamente esquadrihar todos os domínios coloniais, sobretudo o Brasil. É nessa direção que se delinea a última vertente de análise do artigo, ao problematizar como Vandelli insere a América portuguesa nessa rede articulada pela História Natural. Da observação à coleta de amostras e espécies, do registro escrito ou iconográfico ao envio de remessas para Lisboa, é possível identificar o papel de destaque do Brasil no processo de sistematização e consolidação de práticas naturalistas.

Entre Itália e Portugal

Domingos Vandelli nasceu em 1735, em Pádua, Itália. Era filho de Girolamo Vandelli, professor de cirurgia da Universidade de Pádua, e sobrinho de Domenico, matemático e geógrafo em Modena. Pelo Colégio Veneto Artista laureou-se em Filosofia Natural e Medicina, em 1756. Juntamente com Bartolomeo Lavagnoli (1678-1765), professor de medicina, realizou em 1758 estudos químicos das águas termais na região de Abano. Em Pádua produziu um conjunto de publicações, incluindo o *Tractatus de thermis agri Patavini*.⁵

Em sua trajetória na Itália, Vandelli se inseriu em uma rede de sociabilidade científica, envolvendo contatos com universidades e com naturalistas europeus eminentes. A partir de 1759 passou a se corresponder com Carlos Lineu, atividade que manteve até a morte do naturalista sueco, em 1773.⁶ A análise dessas correspondências permite marcar importantes momentos da trajetória de Vandelli, inclusive o deslocamento de seus interesses. A descrição de uma tartaruga (*Testudo coriacea*, hoje denominada *Dermochelys coriacea*) doada pelo papa Clemente XIII ao Museu de História Natural do Studio Patavino e remetida a Lineu o insere no primeiro degrau de uma carreira acadêmica.⁷

Vandelli conviveu com professores da Universidade de Pádua, tendo se aproximado particularmente de Vallisneri Antonio Junior (1708-1777). Este foi o primeiro docente da cátedra de História Natural instituída pelos reformadores do Studio Patavino, em 1759. Dedicou-se inicialmente a recolher as obras editadas e manuscritas de seu pai, o médico e naturalista Antonio Vallisneri (1661-1730), que iniciara em 1700 sua trajetória como docente, tendo uma atuação importante no processo de renovação das ciências. Além dos escritos, Vallisneri Junior dedicou-se também à coleção constituída por seu pai, a qual foi doada ao Studio Patavino após a sua morte.⁸ Essa

coleção, transferida para o Palazzo del Bò, transforma-se em laboratório para o ensino de História Natural e provavelmente no primeiro museu anexo à uma universidade.⁹

A proximidade com Vallisneri Junior foi certamente fundamental para que Vandelli se orientasse para o estudo naturalístico. Há inclusive vários indícios que demonstram uma relação colaborativa dentre os quais, o estudo que realizaram, sobre a regeneração de lombrigas e pólipos de água doce.¹⁰

Vandelli também se dedicou, durante sua permanência na Itália, ao colecionamento. Constituiu uma coleção significativa, registrada no *Conspectus Musei Dominici Vandelli*, composta de objetos arqueológicos e exemplares biológicos, mineralógicos e paleontológicos. Contou com colaboradores que lhe faziam remessas da própria Itália, da Alemanha, da Grécia e do Egito.¹¹ A dedicação à prática colecionista firmou Vandelli tanto como um naturalista no exercício de observação da natureza ou “em viagem filosófica”, quanto lhe permitiu estabelecer uma rede de colaboração, ainda que incipiente. Muito provavelmente, a coleção conferiu a Vandelli uma posição de destaque, projetando-o para além do círculo de Pádua.

É nessa perspectiva que Vandelli cogitou, em 1763, instalar-se em São Petersburgo. Escreveu a Lineu pedindo-lhe que interviesse a seu favor perante a Corte na Rússia. Com a pretensão de dedicar-se à História Natural naquela cidade, solicitou a Lineu que também enviasse o *Conspectus* de sua coleção reunida em Pádua.¹² Além de assinalar prestígio, tudo indica que a coleção desempenhava o importante papel de atestar a diligência de seu titular no campo das ciências da natureza.

A atividade epistolar que mantém com Lineu certamente foi decisiva para alargar os interesses de Vandelli, instigando seu desejo de se mudar de Pádua. A transferência para São Petersburgo não se concretizou, a despeito de várias solicitações de apoio que encaminhou a Lineu. Ao final do ano de 1764, o naturalista italiano escreveu a Lineu comunicando sua mudança para Portugal. Na carta, pedia desculpas pelos meses de “silêncio”: “não queria que minhas cartas chegassem a ti sem nenhum presentinho, e por isso esperava até que tivesse algumas sementes do Brasil, que agora receberás”.¹³ Nessa mesma correspondência, o italiano comenta seu desejo de conhecer a América, o que lhe permitiria remeter a Lineu amostras e espécimes naturais. Também faz uma breve descrição de suas primeiras impressões de Lisboa: das formações das colinas, dos espécimes de ostras e mexilhões, e de plantas, que listou observando as imediações da cidade. Em resposta, Lineu afirma: “Tomara que possas mesmo ir ao

Brasil, terra que ninguém calçou, exceto Marcgraf, com seu servidor Piso, quando ainda não havia um facho de luz aceso na História Natural, e por isso tudo deve ser descrito de novo à sua luz”.¹⁴

A recepção positiva de Lineu à notícia da transferência de Vandelli para Lisboa possivelmente funcionou como estímulo para que o naturalista paduano decidisse permanecer em Portugal. Em correspondência para Vandelli, Lineu demonstra seu entusiasmo com as possibilidades de exploração da natureza representada pela América:

Estarás mais apto que os outros, tu que estás bastante firme no que diz respeito à natureza, incansável no inquirir, extremamente hábil no retratar os exemplares mais belos (...). Se portugueses e espanhóis conhecerem os bens da sua natureza, quão infelizes serão os outros, que não possuem, terras exóticas.¹⁵

Essas e outras correspondências dão mostras de expectativas partilhadas por naturalistas em relação à América, sobretudo ao Brasil. As amostras provenientes de “terras exóticas” descortinavam um novo mundo a ser descrito, desenhado, abreviado por coleções, sobre as quais a História Natural poderia agora lançar a luz do conhecimento científico.

A mudança de Vandelli para Portugal significava aproximar-se de um vasto império colonial, de uma vasta natureza inexplorada, recorrentemente mencionada desde as primeiras correspondências. Um exemplo disso é a carta de 1763, em que Lineu, referindo-se ao Horto Botânico de Pádua, inquiriu Vandelli a respeito de amostras brasileiras que haviam chegado às mãos de professores paduanos: “Intriga-me de onde o Dr. Arduino pôde adquirir tão belas e raras plantas brasileiras. Mas, de onde as obteve Pontedera?”.¹⁶ Vandelli responde:

Pontedera ganhou as belíssimas plantas brasileiras do padre Panigaj, da Sociedade de Jesus, que atualmente reside no Vêneto e que treze anos atrás partiu para o Brasil por ordem do rei de Portugal. E Pontedera obteve outras plantas de irmãos missionários chineses e de amigos da Inglaterra, da Holanda, da Alemanha, da Sicília; e, com o maior dispêndio, coletou plantas alpinas por intermédio de herboristas, os quais frequentemente mandava a altíssimas cordilheiras. Pontedera jamais publicou as plantas, ainda que descritas por ele com exatidão, porque decidira prover a *Historian Horti Patavini* com estas novas plantas e com uma rara e peculiar coleção de gramíneas.¹⁷

Se para Vandelli a mudança para Lisboa era auspiciosa, ele também reconhecia dificuldades que enfrentaria quanto à recepção da História Natural em Portugal.

A rainha aprecia a História Natural. Grande administrador deste reino, nosso colega, de Oeiras, reconhece a sua utilidade e a tua grandeza. Mas o vulgo daqui considera a História Natural mera curiosidade, e quase todos julgam o estudo adequado apenas para que as horas sejam gastas e que haja algum deleite para a

alma; não creem que a utilidade percebida por esse estudo possa ser grande a ponto de ele dever ser cultivado por muitos.¹⁸

Vandelli seguiu para Portugal levando, é claro, a experiência que acumulara na Itália, onde havia construído seu reconhecimento como naturalista. Em particular a influência do Studio Patavino no ensino experimental e na compreensão do lugar ocupado pelas ciências da natureza repercutiu em suas proposições a respeito da concepção de universidade e de estruturas indispensáveis ao estudo da natureza.

Dois anos após sua transferência, Vandelli comenta com Lineu sua decisão de permanecer em Lisboa, sendo nomeado como “Real Professor de História Natural”.¹⁹ Iniciava a construção de um jardim botânico, e para isso solicitou a Lineu o envio de plantas e sementes. Também se referiu ao seu empenho na construção de um laboratório químico, onde poderia “realizar experimentos sobre terras, minerais e pedras deste reino, da África e do Brasil”.²⁰

Em 1773 escreveu a Lineu descrevendo o quanto havia sido bem-sucedido na realização de seus planos. Destacava o sucesso da reforma da Universidade de Coimbra, sob direção do Marquês de Pombal, e o quanto a iniciativa refletia os aspectos filosóficos do Iluminismo. A carta foca a expulsão dos Jesuítas da direção da universidade, o que possibilitou introduzir e dar relevo às ciências. Vandelli comenta que Pombal não só havia determinado a reestruturação do currículo como também das edificações universitárias:

E não só determinou o retorno à língua grega e às outras línguas do oriente, como restituiu à Universidade, para ampliação do Real Colégio dos Nobres, sua sede, iniquamente usurpada da utilidade pública pelos festivos noviços jesuítas; (...) Se considerarmos os espaços, ele converte o próprio domicílio de crimes e fraudes, menos digno da igreja do que da cidade, em hospitais, museus e laboratórios químicos, locais que outras universidades também costumam dedicar às ciências.²¹

Ainda sobre o êxito da reforma universitária, Vandelli analisa o quão importante foi a iniciativa de Pombal, que: “depôs os antigos professores, selecionou outros para o ensino das novas ciências; todos italianos”. Nesse contexto de mudanças Vandelli sublinha sua adesão ao projeto, marcada pela doação do seu próprio “museu” à Universidade de Coimbra, na expectativa de que posteriormente também fosse incorporada sua coleção deixada em Pádua.

Ideias e práticas naturalistas e a utilidade dos museus

Não se pode refletir sobre o papel dos museus na trajetória de Vandelli sem considerar que eram instituições implicadas na própria lógica da produção de conhecimento da História Natural ou, de forma mais ampla, da filosofia natural, de orientação iluminista. As coleções selecionam, classificam, inscrevem, dão a ver, permitindo um controle intelectual sobre fenômenos e realidades que se quer conhecer. Contudo, é preciso também admitir o quanto a economia – em particular para o caso analisado aqui, os desafios da exploração dos domínios portugueses – ditou as configurações e dinâmicas de coleções e conhecimentos científicos produzidos no século XVIII e início do XIX.

Isto explica a profusão de textos produzidos por naturalistas – instruções, memórias, relatos, diários, correspondências – que buscavam fundamentar tanto a História Natural e suas práticas, quanto os espaços de colecionamento. Como um homem de ciência de seu tempo, Vandelli em vários textos manuscritos ou impressos dedicou-se a dar contornos conceituais à História Natural e conseqüentemente aos gabinetes e museus.

Alguns desses textos são particularmente reveladores da interdependência entre o pensamento museológico de Vandelli, vinculado à filosofia natural iluminista, e a estruturação de um projeto político. Ciência, História Natural e museus amalgamaram-se em nome do conhecimento da natureza e do seu uso, prestando-se aos interesses que buscavam operar transformações no império luso.

No manuscrito Memória sobre a utilidade dos Muzeos d’Historia Natural²² é possível problematizar os sentidos superpostos pela intersecção entre História Natural e museus. É significativo, por exemplo, o uso da expressão “ciência dos museus” por Vandelli.

O texto inicia-se sublinhando as mudanças da História Natural no século XVIII e como os museus e coleções estavam implicados nesse processo: “Neste século a História Natural é mais cultivada, que nos passados, o que demonstram as grandes, e interessantes descobertas, e o avultado número de museus”. A mudança de regime da História Natural acabava, na perspectiva vandelliana, por transformar o interesse colecionista: “No passado século, e no princípio do presente havia muitos museus de medalhas, dos quais agora há poucos, e se preferem os da História Natural”.²³

Embora se refira às transformações no campo da ciência que se materializavam em espaços de colecionamento, Vandelli faz referências ao longo do mesmo documento

à ideia de que o conhecimento das “produções naturais” repercutia na “felicidade humana”. Sobre o *locus* de cultivo da História Natural, Vandelli informava como essa ciência foi se conformando. Apontava, para isso, as transformações nas práticas e nos interesses colecionistas que recaíam na constituição de museus e gabinetes de história natural.

A análise da escrita dessa memória não deve desconhecer o contexto de sua produção, marcado pela empreitada editorial do projeto enciclopédico. A *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*,²⁴ composta por dezessete volumes de textos e onze de ilustrações, publicados entre 1751 e 1772, conformava-se em projeto político e intelectual, cujas intenções eram sobretudo deslocar hierarquias na composição do conhecimento e “integrar as artes (as técnicas) e as ciências no corpo de um saber que se quer útil, imediato e geralmente fruível”.²⁵ De um “ramo deficiente” na árvore baconiana, a História Natural passaria a ocupar “uma vasta área da árvore enciclopédica, constituindo a parte mais extensa e original da *Encyclopédie* em si”.²⁶

É, portanto, nessa sistemática da enciclopédia que se posiciona o verbete “História Natural”. Seu autor, anunciado no “Discours préliminaire des éditeurs”, Louis Jean Marie Daubenton (1716-1800) dedicou-se a perscrutar e sugerir conexões, conferindo uma nova configuração a esse ramo do conhecimento. Quando se compara o verbete ao da memória, percebem-se sobreposições de sentidos e ideias, resultantes do esforço de delinear a História Natural naquele momento. Vandelli sinaliza que, como “conhecimento dedicado às produções da natureza” e que “abrange todo o universo”, a História Natural “se dividiu em vários gêneros de ciências, as quais muitas vezes se confundem. Anatomia, Medicina, Economia, e muitas artes são ramos desta vasta ciência, que se divide em Zoologia, Botânica, e Mineralogia”.²⁷ Observadas as convergências, é possível inferir que as ideias apresentadas no texto da *Encyclopédie* faziam parte do ateliê de pensamento de Vandelli.

Ambos os textos são construídos sob a argumentação de uma finalidade pragmática no estudo da natureza. Para Daubenton, “a Botânica é um dos principais ramos e dos mais amplos da História Natural”. Ele argumenta que a nomenclatura é apenas parte da sua História Natural, mas “parece ter sido o principal objeto de estudo dos botânicos; a maior parte deles apenas se aplicaram a fazer denominações”. Para ele, o mais difícil e importante desse ramo da História Natural não é nomear, mas

(...) conhecer as suas características, (...) saber cultivar as plantas úteis e destruir as que são nocivas, (...) observar a sua formação e todas as partes que

concorrem para a organização vegetal; eis até onde se estendem a Botânica e a História Natural das plantas.²⁸

A utilidade das investigações da Botânica é também destacada nas memórias vandellianas:

O saber pois o nome somente das plantas não é ser botânico; mas além disso o verdadeiro botânico deve saber a parte mais dificultosa, e interessante que é conhecer as suas propriedades, usos econômicos, e medicinais; saber a sua vegetação, modo de multiplicar as mais úteis, os terrenos para isso mais convenientes, e o modo de fertilizá-los.²⁹

Após apresentarem o *corpus* da História Natural, os interesses que mobilizavam aqueles envolvidos com o conhecimento dos três reinos da natureza e os modos de fazer, destacando a amplitude dessa ciência, ambos os autores propõem para a formação de naturalista a constituição de gabinetes de História Natural. Para Daubenton, os gabinetes permitiam observar o mundo que se queria conhecer, diminuindo distâncias e riscos em favor da ciência:

Mas encontramos maneira de diminuir e nivelar a superfície da Terra a favor dos naturalistas; recolhemos indivíduos de cada espécie animal e vegetal e amostras de minerais nos gabinetes de história natural. Temos aí produções de todos os países do mundo e por assim dizer um apanhado da Terra inteira. Estas produções apresentam-se em catadupa aos olhos do observador; pode aproximar-se dos animais mais selvagens e ferozes sem esforço e medo; os pássaros mantêm-se imóveis, os corpos dos rios e dos mares são exibidos em todas as partes; entrevemos até os mais pequenos insetos; descobrimos a estrutura interior dos animais considerando os seus esqueletos outras partes internas dos seus corpos; vemos ao mesmo tempo as raízes, as folhas, os frutos e as sementes das plantas; tiramos minerais do seio da terra para os colocar em destaque. Quem quer que tenha a ambição e o desejo de se instruir, deve neste aspecto sentir-se feliz por viver num século tão favorável às ciências, e sentir um novo fulgor pela história natural.³⁰

A mesma preocupação relacionada à formação dos naturalistas é apontada por Vandelli:

Ainda que nas universidades hajam cadeiras de História natural, estas não podem servir mais que de preliminar ao estudo desta ciência; porque a maior parte do tempo se ocupa na explicação dos termos, e do sistema. (...) Por isso os iniciados neste estudo em um museu bem disposto, e bem dirigido se podem formar excelentes naturalistas úteis ao Estado.³¹

Vandelli é perspicaz ao apontar essa articulação necessária entre a universidade, gabinetes e museus de história natural e a formação de naturalistas que comporiam os quadros administrativos do Estado: “Que utilidade pode o Estado, e o príncipe tirar de homens, que nunca examinaram as produções da natureza, e que somente instruídos em ciências especulativas, ou de legislação, se ocupam em presidir às minas, casas de moedas, agricultura, e manufaturas?”³² Ao estabelecer essas correlações, Vandelli

corroborar e legitimar um projeto político, chegando mesmo a sugerir um processo de ruptura, que em parte ganha curso nos quadros administrativos portugueses.

Circulação de ideias e espécimes

A complexidade do alcance das formulações e da atuação de Vandelli pode ser também observada pelo diálogo que ele mantinha com diferentes agentes político-administrativos que atuavam na estrutura do Estado português na virada do século XVIII para o XIX.³³ A esse respeito é interessante analisar correspondências trocadas entre Vandelli e funcionários portugueses, especialmente aqueles que foram enviados ao Brasil. Esses documentos atestam o trânsito de coleções coloniais para Portugal e, além da descrição das remessas, dão notícias também das providências para coleta, armazenamento e transporte, evidenciando procedimentos alinhados às diretrizes que orientavam a prática naturalista.

Se as memórias são fundamentais para compreender essa orientação, as correspondências são importantes para perceber as ideias em circulação naquele período. O cruzamento entre as correspondências de Lineu e Vandelli e deste com funcionários da coroa portuguesa revela como o italiano inseria o império português em uma rede de colaboração internacional.

É emblemática dessa circularidade uma sequência de correspondências que colocam em contato pessoas, lugares e objetos coletados, aproximando dois mundos – a Europa e a América portuguesa – tão distantes geográfica e culturalmente. A primeira é enviada de Upsala, Suécia, para Lisboa: “Acaso poderias interceder junto aos teus mecenas portugueses e obter exsicatas de jalapa, ipecacuanha, e *Balsamus peruvianus*, que sem dúvida existem no Brasil deles?”. Lineu justifica o pedido comentando os usos que se faziam dessas plantas e as possibilidades de retorno financeiro.

Os arquiátros de São Petersburgo adquiriram para si a minha espécime de *Spigelia*, e curam com ela quaisquer vermes; a dose da erva chega a um ducado. Tu que vives em Portugal, ao qual pertence o Brasil, onde a espécie nasce espontaneamente, podes adquirir uma enorme quantidade de exemplares e vender com alto lucro para a Europa: jamais faltariam compradores, pois ela não pode ser cultivada nos hortos de modo lucrativo, visto que exige um solo muito quente. Poderias adquirir uma fortuna fazendo apenas isso.³⁴

Em resposta Vandelli promete o envio, porém é enfático nas ressalvas a respeito da dificuldade em obter amostras provenientes do Brasil.

Comprarei um espécime de jalapa proveniente de Madeira, mas outras plantas da América não são encontradas tão facilmente. Se me fosse permitido ir à

América, coletaria estas e outras espécies – principalmente a tua espécie de *Spigelia*, pela descrição da qual rendo-te os maiores agradecimentos.³⁵

Contrariando suas previsões, Vandelli recebe uma carta datada de 1^o de novembro de 1770, enviada por Luiz Pinto de Souza do forte de Bragança, na capitania de Mato Grosso, com informações sobre remessas realizadas:

Senhor Domingos Vandelli. Por várias vezes tenho procurado o gosto das suas boas notícias, tanto por via do Pará, como do Rio de Janeiro remetendo-lhe por ambas as direções alguns pequenos efeitos de História Natural, da produção destes Países, porém, como não tenho obtido até o presente notícia alguma de Vossa Mercê, fico ainda na incerteza se lhe terão sido entregues. Pela presente ocasião, remeto ao meu correspondente Paulo Jorge uma boceta com a semente de Jalapa, que lhe recomendou o Senhor Lineu, como também a casca de uma planta da produção desta Capitania, cousa semelhante a quina; a qual produz aqui os mesmos efeitos, tirando as sezões com felicidade para que Vossa Mercê possa fazer as experiências que julgar mais proporcionadas.³⁶

A correspondência evidencia o desenvolvimento e a sistematização do intercâmbio estabelecido pelo naturalista. É possível perceber que não apenas havia uma constância de contato entre Luiz Pinto de Souza e Vandelli, como o agente da administração estava a par dos princípios e dinâmicas da História Natural, demonstrando inclusive conhecimento das expectativas expressas por Lineu.

Tenho pedido da província de lá do Peru, que se me tem prometido; e em chegando a remeterei a Vossa Mercê, assim como também as diferentes espécies de ipecacuanha do Brasil, que não nesta capitania: espero que Vossa Mercê se não esqueça de mandar dizer, se tem outro nome em Portugal, a celebrada *Spigelia* do Senhor Lineu, o qual dizendo que é muito comum em todo o Brasil, senão pode até agora descobrir por esse nome; e mais seguro seria, que Vossa Mercê me mandasse o debuxo dela, para se poder reconhecer com mais facilidade.³⁷

Perante as dificuldades de identificar as espécies, a carta evidencia a importância de fixar uma nomeação “científica” e a necessidade de registro, seja pela descrição ou por desenhos. Luiz Pinto de Souza solicita a Vandelli o envio de desenho como recurso mais eficiente, o que por certo facilitaria trocas de informações com a província do Peru, como pretendia. Ao mencionar contatos para além do império português, a carta é um indício de que a prática naturalista ultrapassava as fronteiras demarcadas pelos impérios. Tratava-se de um gesto movido por razões científicas, embora pudesse ter desdobramentos políticos, afinal, o que estava em jogo era um saber a serviço da riqueza das nações.

As coletas e remessas se davam efetivamente sob a orientação do conhecimento, ainda que estivessem a cargo de funcionários da administração. Em correspondência de 1772, Vandelli relata a Lineu atividades de Luiz Pinto que não deixam dúvidas quanto ao seu domínio da História Natural: “Luiz Pinto, de Balsemão, cavaleiro de Malta e governador do Mato Grosso, no Brasil, organizou a partir do teu sistema uma obra botânica ilustrada. Ele escreveu que a trará para mim quando retornar. É o único português que se ocupa de Botânica”.³⁸

Em direção à inversão do olhar

Problematizar a história das coleções na América portuguesa exige percorrer caminhos de mão dupla: de uma nação europeia a outra, do velho continente ao novo mundo, de idas e vindas atlânticas de pessoas, ideias, objetos. Seguir esse trânsito exigiu também cruzar documentos. Fontes pouco exploradas, confrontadas com documentos já contemplados pela historiografia, permitiram reposicionar a história dessas coleções constituídas no âmbito da América portuguesa. É sob essa ótica que o artigo revisita a figura de Domingos Vandelli e o identifica como um mediador de dois mundos, foco de numerosas pesquisas no campo da história das ciências e dos museus portugueses. O que se busca é reconhecê-lo como sujeito de ações determinantes para a história das coleções e dos museus no Brasil. Ao se alterar a perspectiva, percebe-se que coube a ele – como um dos principais orquestradores da inserção da ciência da natureza na dinâmica administrativa do império português – introduzir as práticas que deram origem às coleções brasileiras institucionalizadas no continente europeu.

Inverter o sentido do olhar implica precisamente focalizar a trajetória do naturalista na perspectiva do surgimento, a partir dos contatos coloniais, do que se pode identificar como coleções brasileiras constituídas sob orientação do pensamento ilustrado, investido da tarefa de entender cientificamente a América portuguesa. Vandelli fez mediações entre a ciência ilustrada e a corte portuguesa, entre a Itália e Portugal, entre naturalistas europeus e agentes da administração colonial. Sua trajetória se mostra complexa e atravessada pelas experiências de naturalistas do porte de Carlos Lineu e Antonio Vallisneri. Ao mesmo tempo que dialogou com os enciclopedistas, orientou práticas naturalistas de uma gama de funcionários coloniais.

A correspondência triangulada entre Lineu, Vandelli e Luiz Pinto de Souza é emblemática das sucessivas mediações entre o centro e a periferia, viabilizadas pelo naturalista paduano. Mas esse é um dentre tantos outros casos que certificam a extensão

das remessas do Brasil para Portugal. Se no caso analisado o governador do Mato Grosso se correspondia diretamente com Vandelli, outros funcionários atuaram no Brasil amparados no método da ciência aprendido com ele, na Universidade de Coimbra. Por exemplo, José Vieira Couto (1752-1827), aluno de Vandelli em Coimbra, posteriormente funcionário da Real Extração, na região das Minas, que pautou o exercício de seu cargo em conhecimentos da História Natural, chegando a se ocupar com remessas para Portugal.³⁹

Este artigo não pretendeu se debruçar sobre as contribuições de Vandelli circunscritas à constituição dos espaços museológicos em Portugal ou como docente na Universidade de Coimbra, tampouco como autor de memórias e instruções que sistematizaram seu pensamento. Todos esses aspectos, cruciais em sua trajetória e já amplamente estudados, são tomados como cenário determinante de sua atuação, espécie de pano de fundo que sustentou a reverberação de suas ações em todo o império. Com isso, pretendeu-se tão somente rastrear os vestígios que atestam esses contatos, e analisá-los à luz de uma proto-história das coleções brasileiras, compreendendo as dinâmicas que regeram as práticas naturalistas e colecionistas na América portuguesa. Como na gramática da “zona de contato”, de Mary Louise Pratt,⁴⁰ observa-se que o colecionamento da História Natural logrou reunir sujeitos, territórios e objetos provenientes de universos tão distantes histórica quanto geograficamente, como a Europa iluminista e a América colonizada. São contatos que estabeleceram relações “entre colonizadores e colonizados, ou viajantes e visitados”, que se constituíram “(...) em termos de presença comum, interação, entendimentos e práticas interligadas, frequentemente dentro de relações radicalmente assimétricas de poder”.⁴¹

¹ Dentre elas destacamos: BRIGOLA, João Carlos Pires. *Coleções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. PEREIRA, Magnus Roberto de Mello e CRUZ, Ana Lúcia Rocha Barbalho da (Org.) *Os naturalistas do império: o conhecimento científico de Portugal e suas Colônias (1768-1822)*. Rio de Janeiro: Versal, 2016. PATACA, Ermelinda Moutinho. “Coletar, preparar, remeter, transportar práticas de História Natural nas viagens filosóficas portuguesas (1777-1808)”. *Revista Brasileira de História da Ciência*, São Paulo, vol. 4, 2011. p. 125-138.

² A ideia de museu como zona de contato, de James Clifford (1999), é adequada para compreender essas relações entre centro e periferia. O autor toma emprestado o conceito de zona de contato de Mary Louise Pratt para analisar museus e coleções como zonas de encontros coloniais entre centro e periferia, envolvendo sempre relações assimétricas de poder. CLIFFORD, James. “Los museos como zonas de contato”. In: Idem. *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1999. p. 233-270.

³ CARDOSO, José Luis (Coord.). *Memórias de História Natural*. Porto: Porto, 2003.

⁴ BRAGA, Isabel Drumond. “Luzes, natureza e pragmatismos em Portugal: o contributo da Real Academia das Ciências no século XVIII”. *Tempo*, Niterói, vol. 22, nº 41, set./dez. 2016, p. 551-565

⁵ VANDELLI, Domingos. *Tractatus de thermis Agri Patavini*. 1761.

⁶ Essas correspondências foram traduzidas e publicadas em: MARTINS, Ana Paula e MARCIER, Luiza (Orgs.). *De Vandelli para Lineu. De Lineu para Vandelli: correspondência entre naturalistas*. Rio de Janeiro: Dantes, 2008.

⁷ Ver correspondência de Vandelli para Lineu em janeiro de 1760 (Ibidem, p. 32). Sobre a tartaruga, hoje sob a guarda do Museu de Zoologia da Universidade de Pádua, ver: TURCHETTO, Margherita e NICOLOSI, Paola. *Storie di tartarughe e di papi*. Padova: Università di Padova e Canova, 2008.

⁸ Sobre informações biográficas ver: NEGRO, Del Piero (Org.). *Dizionario biografico dei docenti e degli studenti dell'Università di Padova*. Padova: Editora da Universidade de Pádua, 2015.

⁹ Sobre esse aspecto ver: TURCHETTO, Margherita. “Antonio Vallisneri Junior (1708-1777)”. In: TURCHETTO, Margherita e NICOLOSI, Paola, Op. cit..

¹⁰ Ver: CASELLATO, Sandra. “Storia Naturale Antonio Vallisneri Junior”. In: CASELLATO, Sandra e REA, Luciana Sitran. *Prodessori e scienziati a Padova nel Settecento*. Padova: Universidade de Pádua; Antilia, 2002.

¹¹ ACERVO CONSPECTUS MUSEI. Dominici Vandelli, cota: B.96.26, Biblioteca Universitária de Pádua (Pádua), 1763.

¹² Ver correspondência de Vandelli para Lineu em 28 de dezembro de 1763 (MARTINS e MARCIER, Op. cit., p. 51).

¹³ Carta de Vandelli a Lineu em 15 de outubro de 1764 (Ibidem, p. 54).

¹⁴ Carta de Lineu a Vandelli em 12 de fevereiro de 1765 (Ibidem, p. 58).

¹⁵ Carta de Lineu a Vandelli em 12 de fevereiro de 1765 (Ibidem, p. 58).

¹⁶ Carta de Lineu a Vandelli em 1^o de outubro de 1763 (Ibidem, p. 48).

¹⁷ Carta de Vandelli a Lineu em 4 de dezembro de 1763 (Ibidem, p. 49).

¹⁸ Carta de Vandelli a Lineu em 3 de setembro de 1765 (Ibidem, p. 70).

¹⁹ Carta de Vandelli a Lineu em 26 de agosto de 1766 (Ibidem, p. 83).

²⁰ Carta de Vandelli a Lineu em 18 de maio de 1772 (Ibidem, p. 104).

²¹ Carta de Vandelli a Lineu em 17 de maio de 1773 (Ibidem, p. 106).

²² Esse texto faz parte do manuscrito *Memórias sobre a utilidade dos Jardins Botânicos, e Muzeus d’História Natural*. Para Brigola (2003), apesar de não ser datada, a obra deve ter sido redigida entre os anos de 1785 e 1788. Essa afirmativa se deve à assinatura de Vandelli acompanhada pela designação “Da Sociedade Real d’Agricultura de Paris”, pois fora aceito como sócio dessa agremiação em 1785. A consulta desse manuscrito foi realizada na Biblioteca da Academia de Ciências de Lisboa (cota: 143/2, série vermelha). Também consultamos a transcrição de Brigola (2003) e Cardoso (2003).

²³ VANDELLI, Domingos, [1785-1788?].

²⁴ D’ALEMBERT, Jean le Rond. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Diderot, 1751-1772.

²⁵ SALSANO, Alfredo. “Enciclopédia”. In: IMPRENSA NACIONAL. Casa da Moeda. *Enciclopédia Einaudi: conhecimento*. Porto, 2000. p. 369-432. v. 41, p. 372.

²⁶ DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986. p. 256.

²⁷ VANDELLI, Domingos, [1785-1788?].

²⁸ DAUBENTON, Louis Jean Marie. “Histoire naturelle”. In: D’ALEMBERT, Jean le Rond. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris: Diderot, 1765. tomo VIII, p. 225-230.

²⁹ VANDELLI, Domingos, [1785-1788?].

³⁰ DAUBENTON, Louis Jean Marie, 1765.

³¹ VANDELLI, Domingos, [1785-1788?]. Esta é uma questão importante para Brigola (2003), que lhe ajuda a “vertebrar” a pesquisa desenvolvida. Ao explicitar a importância dos museus na profissionalização dos viajantes-naturalistas, Vandelli revela seu investimento nesse projeto.

³² VANDELLI, Domingos, [1785-1788?].

³³ Sobre esse aspecto ver: RAMINELLI, Ronald. *Viagens Ultramarinas: monarcas, vassallos e governo a distância*. São Paulo: Alameda, 2008.

³⁴ Carta de Lineu a Vandelli em 19 de novembro de 1765 (MARTINS e MARCIER, Op. cit., p. 74).

³⁵ Carta de Vandelli a Lineu, sem data (Ibidem, p. 75).

³⁶ ARQUIVO MUSEU NACIONAL DE HISTÓRIA NATURAL E DA CIÊNCIA. Envio de sementes do Brasil, Correspondência Nacional, cota: D3 – CN/S/55, Universidade de Lisboa (Lisboa), 1770.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Carta de Vandelli a Lineu em 18 de maio de 1772 (MARTINS e MARCIER, Op. cit., p. 104).

³⁹ A esse respeito ver o artigo que analisa a troca de correspondências sobre remessas para Portugal, articulando contatos entre o chanceler-mor do reino, o governador de Minas Gerais e José Vieira Couto: NEVES, Marta Eloísa Melgaço e JULIÃO, Letícia. Uma proto-história do colecionismo na América portuguesa. In: SEMINÁRIO BRASILEIRO DE MUSEOLOGIA, 1. Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Sebramus, 2015. v. 1, p. 798-808. Ver ainda: JULIÃO, Letícia; NEVES, Marta Eloísa Melgaço; SEGANTINI, V. C. “Portuguese America: colonial administration and collection practice”. *Icofom Study Series*, Paris, vol. 45, 2017, p. 123-125.

⁴⁰ PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: Edusc, 1999.

⁴¹ Ibidem, p. 32.

O legado de Betty Meggers na constituição de acervos museológicos no Brasil

Mariana Moraes de Oliveira Sombrio^{*}
Camilo de Mello Vasconcellos^{**}

Recebido em: 23/05/2018
Aprovado em: 25/05/2018

* Pesquisadora de pós-doutorado bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp processo nº 2016/22452-9) no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: marisombrio@gmail.com.

** Docente do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP. E-mail: cmvasco@usp.br.

Resumo

A Arqueologia se desenvolveu no Brasil no interior dos museus de história natural do século XIX, e esteve fortemente associada a esses espaços até meados do século XX. As pesquisas arqueológicas se desenvolviam especialmente nas três grandes instituições museológicas de perfil naturalista: Museu Nacional do Rio de Janeiro, Museu Paraense Emílio Goeldi e Museu Paulista. Neste artigo abordamos as coleções reunidas pela arqueóloga Betty Meggers (1921-2012) sobre o Brasil, os trânsitos e as características desses conjuntos materiais, bem como as redes de relações estabelecidas por Meggers que possibilitaram suas expedições. Explicitamos aqui uma primeira observação sobre os critérios de divisão, documentação, organização e trabalho com essas coleções particularmente em dois museus, o do Rio de Janeiro e o Emílio Goeldi, e também as relações institucionais que na época levaram a essa distribuição das coleções.

Palavras-chave

Betty Meggers; coleções; Arqueologia; Brasil; museus

Abstract

Archaeology developed in Brazil inside natural history museums in the nineteenth century and was strongly associated with these spaces until the mid-twentieth century. Archaeological researches were conducted especially in the three major Brazilian museums with a naturalistic profile: Museu Nacional do Rio de Janeiro, Museu Paraense Emílio Goeldi and Museu Paulista. In this study, we discuss the collections gathered by the archaeologist Betty Meggers (1921-2012) in Brazil, the displacements and characteristics of these material sets and the networks established by Meggers, which allowed the accomplishment of her expeditions. We throw a first glance over the criteria of division, registration, organization and work with these collections in two museums in particular, Museu Nacional do Rio de Janeiro and Museu Paraense Emílio Goeldi, as well as we investigate the institutional relations that led to this distribution of collections at the time.

Keywords

Betty Meggers; collections; archaeology; Brazil; museums.

Introdução

A prática da Arqueologia no Brasil sempre esteve relacionada ao universo dos museus, sobretudo vinculada à tradição dos museus de história natural. A história dessa disciplina, em boa parte voltada para os estudos da ocupação do território brasileiro no período pré-colonial, nos levou a confrontar distintas formas de aproximação ou rejeição das sociedades indígenas na conformação do nosso passado e também do presente, afinal, a memória que a Arqueologia recupera é trazida à luz pelas questões do presente.

Acrescente-se a isso a pouca monumentalidade do patrimônio arqueológico no país quando comparado com aqueles de colonização espanhola, como México e Peru, onde os artefatos e edifícios das antigas culturas pré-hispânicas são uma constante referência para a população atual. Aliás, nesses países a Arqueologia serviu de base para diferentes projetos políticos de conformação de identidades nacionais amplamente assentados em bases nacionalistas.

No Brasil, ao contrário, a Arqueologia – mesmo com todo o avanço teórico e relevância alcançada nos últimos vinte anos – segue como prática acadêmica apartada da maioria da população. Ressalta-se ainda que, em sua trajetória histórica, a Arqueologia se desenvolveu no interior dos museus desde o século XIX até aproximadamente a década de 1950.

As pesquisas arqueológicas que se desenvolviam nas três grandes instituições museológicas de perfil naturalista do século XIX, o Museu Nacional do Rio de Janeiro, o Museu Paraense Emílio Goeldi em Belém e o Museu Paulista, estavam baseadas nos princípios científicos provenientes do evolucionismo e do positivismo.

Segundo Barreto,¹ tanto a Arqueologia como a Etnologia constituíam áreas secundárias da história natural, em que prevaleciam a Botânica, a Zoologia e a Geologia. Nesse contexto, as pesquisas de Arqueologia eram influenciadas pela Antropologia Biológica, com estudos craniométricos e aqueles referentes à origem racial das populações indígenas brasileiras ocupando o centro das discussões e dos artigos publicados nas revistas dessas instituições.

Neste sentido podemos citar a atuação do primeiro arqueólogo do Museu Nacional, Ladislau Netto, que publicou em 1885 a primeira síntese da Arqueologia do país, intitulada *Investigações sobre a archeologia brasileira*, que chegou a abordar

temas referentes aos sítios sambaquieiros e à origem da cultura marajoara, dentre outros.²

Já no Museu Paulista, o zoólogo Hermann von Ihering, publicou entre os anos de 1885 e 1908 mais de vinte artigos sobre Arqueologia brasileira, na obra intitulada *Archeologia comparativa do Brasil*,³ versando sobre a origem dos sambaquis e outros temas que foram alvo de reações contrárias de muitos intelectuais brasileiros da época, por seus posicionamentos eurocêntricos e bastante polêmicos sobre a questão indígena.⁴

Ainda durante o século XIX, a Arqueologia no Museu Paraense Emílio Goeldi teve importância considerável se levarmos em conta a localização dessa instituição para expedições de pesquisa na região amazônica e também as publicações – todas de autores estrangeiros – a respeito da origem do homem americano.

É importante ressaltar que as pesquisas arqueológicas nessa época, mesmo que vinculadas à tradição das ciências naturais, estavam divorciadas da pesquisa antropológica e majoritariamente reservadas a autores estrangeiros.

Com a superação da teoria evolucionista e o surgimento de outras escolas antropológicas, como o difusionismo e o funcionalismo, além do advento das universidades brasileiras a partir dos anos 1930, a pesquisa antropológica passou a ser realizada nos departamentos de ensino dessas instituições. Por isso, tanto os museus como as pesquisas arqueológicas desenvolvidas neles começaram a cair no ostracismo.

É preciso salientar que, de maneira peculiar quando comparada a outras áreas de conhecimento das Ciências Sociais no Brasil, a Arqueologia passou a ser ensinada em poucas universidades em nível de pós-graduação, especialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Isso não se deveu a um projeto acadêmico solidamente ancorado em questões teóricas, mas sim a campanhas preservacionistas promovidas por alguns intelectuais, como Paulo Duarte em São Paulo e Luís de Castro Faria no Rio de Janeiro, ambos preocupados com a destruição dos sítios arqueológicos no país.

Com o avanço da pesquisa antropológica e a estagnação da arqueológica, como já mencionado, a vinda de arqueólogos estrangeiros, especialmente franceses e norte-americanos, acabou marcando a constituição da disciplina no país. Esses profissionais passaram a formar e influenciar uma nova geração de arqueólogos, que vêm atuando até os dias atuais.

Esse legado é melhor aprofundado quando consideramos o papel exercido pela arqueóloga norte-americana Betty Jane Meggers (1921-2012), como veremos.

A passagem de Betty Meggers pelos museus brasileiros

A partir de um olhar inicial sobre as coleções reunidas pela arqueóloga Betty Meggers, buscamos difundir aqui o conhecimento dos acervos constituídos por essa importante e controversa personagem da história da arqueologia brasileira, responsável por reunir coleções do passado pré-colonial do país, propor interpretações e produzir teorias que visavam compreender sistemas de ocupações pré-históricas e intercâmbios culturais. Ao evidenciar esses vestígios arqueológicos, objetivamos também elucidar um contexto de indicadores de memória presentes em acervos de museus nacionais.⁵

Expomos aqui uma primeira observação sobre os critérios de divisão, documentação, organização e trabalho com essas coleções em dois museus, o Nacional do Rio de Janeiro e o Paraense Emílio Goeldi, assim como as relações institucionais que na época levaram a essa distribuição a partir das conexões estabelecidas por Betty Meggers com pesquisadores brasileiros. Nosso interesse é levantar aspectos históricos sobre a formação dessas coleções, com ênfase nos trânsitos, itinerários e nas relações envolvidas na circulação desses objetos.

Betty Meggers veio pela primeira vez ao Brasil entre os anos 1948 e 1949, a fim de realizar expedições arqueológicas na região do Baixo Amazonas. Veio acompanhada por seu marido, também arqueólogo, Clifford Evans. Naquele momento ambos desenvolviam teses de doutorado na Universidade de Columbia, Estados Unidos. Em 1950, após regressarem dessa expedição, se tornaram pesquisadores do Instituto Smithsonian, em Washington (DC). Pioneira no campo da arqueologia amazônica, Meggers contribuiu para definir as primeiras culturas arqueológicas da Amazônia, propôs uma cronologia da ocupação pré-colonial da região⁶ e abriu caminho para muitas pesquisas sobre culturas pré-coloniais da América Latina.

Betty Meggers e Clifford Evans chegaram inicialmente no Rio de Janeiro, onde foram recepcionados pela antropóloga Heloísa Alberto Torres, que lhes abriu as portas do Museu Nacional. Na época, os arranjos necessários a uma viagem de pesquisa como essa eram mais demorados e difíceis. O apoio de uma instituição nacional poderia definir a qualidade da pesquisa e viabilizar a expedição no país. Dona Heloísa, como era conhecida a então diretora do Museu Nacional do Rio de Janeiro, cargo que exerceu entre 1937 e 1955, foi quem proporcionou aos visitantes a pesquisa de campo sob os auspícios do Museu Nacional, o que facilitaria enormemente a viagem e o alinhamento

com as instituições fiscalizadoras da época, como o Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas do Brasil (CFE).⁷

Além de prover o apoio institucional necessário, dona Heloísa compartilhou com os pesquisadores seus conhecimentos sobre a Ilha de Marajó, para onde já havia realizado uma excursão em 1930 a fim de desenvolver pesquisas de campo, tendo escavado no lado norte da ilha. A relação de Betty Meggers e Clifford Evans com o CFE e com o Museu Nacional do Rio de Janeiro foi toda intermediada por Heloísa Alberto Torres. No dossiê do CFE referente à expedição do casal não constam certificados de concessão da licença nem relatórios da expedição, exigências do órgão a todos os viajantes que pediam autorização para realizar expedições. O que permaneceu no arquivo foram dois ofícios de Heloísa Alberto Torres: o primeiro informava que o casal de arqueólogos iniciaria as pesquisas na região amazônica em 1º de julho daquele ano (1948) e que as atividades seriam feitas em colaboração com o Museu Nacional, onde ficariam as coleções reunidas durante a expedição.⁸

Alguns meses depois do início da viagem, o CFE recebeu um telegrama de seu delegado no estado do Pará, Acilino Leão, informando que um casal de etnólogos estava escavando terrenos particulares na Ilha de Marajó e que havia entregado uma urna funerária ao diretor do Museu Paraense Emílio Goeldi, sem se saber ao certo se tinham autorização para tais escavações.⁹ Em resposta a essa indagação, dona Heloísa escreveu um segundo ofício informando com pormenores as atividades realizadas pelo casal. Dizia que a maior parte das peças encontradas se destinavam ao Museu Nacional, exceto uma, a urna citada, encontrada em terras pertencentes a uma pessoa que fez questão de oferecê-la ao Museu Goeldi.

Quando viajaram ao Pará, os pesquisadores foram recepcionados pelo diretor do Museu Emílio Goeldi na época, Inocêncio Machado Coelho, que lhes deu as boas-vindas. Sem muito tempo para ajudá-los pessoalmente, Machado Coelho autorizou que examinassem e fotografassem as coleções conservadas no museu e concedeu-lhes espaço para analisar os fragmentos reunidos durante as viagens de campo. Muitos nomes aparecem como colaboradores nessa incursão. Em Belém, contaram com a ajuda de brasileiros e estrangeiros; quando foram ao interior do estado, passaram a ser ajudados pelos habitantes locais, que tiveram grande importância para a expedição.

Permaneceram guardadas no Museu Nacional do Rio de Janeiro 78 caixas de fragmentos cerâmicos entregues à instituição por Meggers e Evans, no entanto, não

havia muitas informações sobre esses conjuntos de fragmentos nos registros do museu.¹⁰ Com auxílio dos diários de campo redigidos por Betty Meggers¹¹ foi possível complementar algumas informações sobre as coleções guardadas neste museu, como a proveniência dos fragmentos, que em alguns conjuntos eram identificados apenas pelos códigos descritos nos diários de campo. Além da Ilha de Marajó, esses conjuntos são representativos de sítios da Ilha de Caviana, Ilha de Mexiana e do Território do Amapá.¹²

Nem todos os conjuntos possuíam fichas com códigos identificadores ou quaisquer outras referências. Praticamente não há peças inteiras na coleção do Museu Nacional (com exceção de um prato de cerâmica restaurado e um muiraquitã), e o relatório da análise técnica dos fragmentos, mencionado em um dos ofícios escritos por Heloísa Alberto Torres,¹³ não pôde ser localizado no arquivo do museu.

De acordo com os registros da expedição de Meggers e Evans no CFE, todos os artefatos coletados teriam ficado no Museu Nacional, mas há também uma grande quantidade de fragmentos e objetos de cerâmica no Museu Paraense Emílio Goeldi e no Instituto Smithsonian. Quanto à coleção que foi para o Smithsonian, não existem registros sobre a saída desses materiais do Brasil.

O trabalho desenvolvido por Meggers e Evans a partir desses conjuntos de fragmentos foi fortemente influenciado pelas teorias desenvolvidas pelo antropólogo Julian Steward. Essa linha teórica se baseava no conceito de ecologia cultural, que considera a influência do meio ambiente como o principal aspecto definidor das formas de adaptação e das mudanças culturais nas sociedades pré-coloniais da América Latina. Steward construiu toda uma conceitualização em torno da ideia de “cultura da floresta tropical”, que representaria o sistema de subsistência baseado no cultivo de raízes tropicais (principalmente a mandioca) pelo método de queima da floresta, incluindo também a produção de cerâmica e a habitação de aldeias autônomas. Os fragmentos e peças de cerâmica remanescentes do período pré-colonial seriam então entendidos como “a representação material do comportamento social e cultural das sociedades que os produziram”, e, para construir interpretações sobre essas sociedades, tal linha teórica explorou profundamente a relação entre cultura e meio ambiente.¹⁴

As técnicas e metodologias de campo adotadas por Meggers e Evans seguiam essa linha teórica, utilizando ferramentas como a “escavação estratigráfica, análise tipológica e quantitativa dos restos cerâmicos, a seriação, a definição de sequências

culturais no tempo e no espaço divididas didaticamente em ‘fases’, o estudo dos padrões de assentamento” e, ainda, baseando-se em explicações ecológicas (muito próximas a um determinismo ambiental) para elucidar o desenvolvimento cultural na região.¹⁵ Os modelos construídos a partir dessa linha de pensamento estabeleceram uma perspectiva que colocou a Amazônia em um contexto periférico nas narrativas pré-coloniais sobre a América do Sul, evidenciando muito mais a ausência do que a presença de marcadores culturais.¹⁶

Por isso as coleções de fragmentos coletadas por Meggers e Evans e depositadas em museus brasileiros são tão extensas, e foram separadas seguindo essa classificação por “fases”. Mais tarde essa classificação foi adotada também pelo arqueólogo brasileiro Mário Simões, que deu continuidade ao trabalho iniciado por Meggers e Evans no Museu Paraense Emílio Goeldi. Com o passar dos anos, as coleções do Museu Nacional perderam parte de suas referências e praticamente não foram mais utilizadas em outras pesquisas naquela instituição, diferente das coleções que ficaram no Museu Paraense Emílio Goeldi.



Figura 1: Fragmentos – Ilha de Caviana, C-8/Pacajá (63.492)

Fonte: Coleção do Museu Nacional do Rio de Janeiro¹⁷



Figura 2: Fragmentos – Ilha de Caviana, C-11/Vaquejador de São Sebastião (63.486)

Fonte: Coleção do Museu Nacional do Rio de Janeiro



Figura 3: *Excised* – Ilha de Marajó, J-14/Monte Carmelo e J-15/Camutins (63.343)

Fonte: Coleção do Museu Nacional do Rio de Janeiro



Figura 4: *Excised* – Ilha de Marajó, J-14 e J-15 (63.343)

Fonte: Coleção do Museu Nacional do Rio de Janeiro



Figura 5: Piçaca *incised* – Território do Amapá, A-1/Piçaca, A-2/Lauro, A-3/Piçaca Cemetery, A-4/Valintin, A-5/Cafezal (63.414)

Fonte: Coleção do Museu Nacional do Rio de Janeiro



Figura 6: Fragmentos – Ilha de Marajó, J-15/Camutins (63.499)

Fonte: Coleção do Museu Nacional do Rio de Janeiro

Em Belém, foi possível mapear as coleções entregues por Meggers e Evans ao Museu Paraense Emílio Goeldi. Os registros consultados no CFE apontavam a existência de apenas uma urna funerária entregue pelo casal a esse museu, como

mencionado anteriormente. Essa urna foi encaminhada ao museu do Pará por determinação do proprietário da fazenda onde ela havia sido encontrada, e o restante das peças coletadas seria destinado ao Museu Nacional do Rio de Janeiro, de acordo com esses registros.¹⁸

Contudo, no acervo desta instituição foi possível encontrar conjuntos de fragmentos similares àqueles existentes no Museu Nacional, contando essa coleção também com algumas peças inteiras (vasos, urnas, tangas, entre outros objetos), além da urna funerária mencionada nos registros do CFE. O trabalho iniciado por Meggers e Evans continuou no Museu Paraense Emílio Goeldi por iniciativa do já citado Mário Simões, que adotou a mesma metodologia de classificação dos fragmentos. Graças ao seu trabalho, as coleções do museu paraense contam com mais referências, estudos, fichas catalográficas e também com restaurações de alguns conjuntos de fragmentos.

Meggers e Evans, e Simões posteriormente, não objetivavam formar coleções com apelo estético e sim reunir conjuntos capazes de estabelecer padrões culturais, temporais e de revelar pistas sobre os padrões de mobilidade de grupos indígenas pré-coloniais no território amazônico. De acordo com Rosa,¹⁹ 90% dos fragmentos coletados pelo casal na Ilha de Marajó não apresentava qualquer tipo de decoração, mas a análise desses artefatos forneceu informações relevantes para interpretar o modo de vida daqueles grupos já extintos que haviam habitado a região. O material era associado a costumes cotidianos, permitindo inferir hábitos alimentares, práticas de cultivo de alimentos e de mobilidade no território, por exemplo.

Betty Meggers utilizou essas análises para concluir sua tese de doutorado na Universidade de Columbia, em 1952, intitulada *The archaeological sequence on Marajo Island, Brazil, with special reference to the Marajoara culture*, na qual aparece pela primeira vez a sequência cultural estabelecida por ela para explicar a ocupação antiga da Amazônia.

Trabalhos de campo e coleções foram e continuam sendo aspectos essenciais de disciplinas como Arqueologia e Etnologia, que se consolidaram transformando teórica e concretamente espaços, fragmentos de objetos, ossos e outros artefatos em áreas e objetos científicos, ainda guardados em acervos de museus diversos.²⁰

Os artefatos levados para catalogação e guarda viajam dos respectivos campos para as instituições, e daí empreendem novas articulações para chegarem às publicações e catálogos. No caso de Betty Meggers, fragmentos de cerâmica transformados em

coleções adquiriam nacionalidades e temporalidades; saíram da floresta nas viagens de barco feitas pelo casal e se transformariam num conjunto de afirmações sobre os povos da floresta tropical, construindo os fundamentos dos saberes arqueológicos sobre a região. Essa coleção viraria referência científica e aproximaria a floresta da instituição, de certa forma. Um pequeno número de traços característicos é carregado neste processo. Reunir aquelas coleções de fragmentos tornou possível encontrar padrões que não se encontrariam na floresta, sem o auxílio de uma reserva técnica lotada de peças para comparar, referências bibliográficas e anotações de anos à disposição.

O que foi de fato coletado na floresta acaba sendo suplantado por uma visão ampla e comparativa, assim como aquelas coleções se transformariam também dentro dos museus. Vale ressaltar que trabalhar com tantos dados não é nada fácil. Chegar de uma expedição com baús de amostras arqueológicas passa pelo risco de transformar a sala de um museu em um nova parte da floresta, repleta de fragmentos aparentemente sem novos significados. “O mundo pode regredir à confusão em qualquer ponto deste deslocamento (...)”.²¹ A produção do conhecimento vai derivar do movimento dessas peças de cerâmica – principalmente das reflexões produzidas em torno delas – e não somente da sua coleta. Suas trajetórias nos espaços de colecionismo lhes agregarão significados, como ressalta Alberti.²² Os artefatos coletados seriam transformados em objetos fronteiriços, que ganhariam novos significados²³ e afiançariam os textos que resultaram daquela expedição de campo.



Figura 7: Fase marajoara (CT-254) – Ilha de Marajó

Fonte: Coleção do Museu Paraense Emílio Goeldi



Figura 8: Tanga – Ilha de Marajó (T-1580)
Fonte: Coleção do Museu Paraense Emílio Goeldi



Figura 9: Fragmentos de vaso parcialmente restaurado – Mulatinho/Ilha de Mexiana (T-2643)
Fonte: Coleção do Museu Paraense Emílio Goeldi



Figura 10: Fragmentos de tanga – Monte Carmelo/Ilha de Marajó (T-712)
Fonte: Coleção do Museu Paraense Emílio Goeldi



Figura 11: Urna funerária antropomorfa – Rio Anajás/Ilha de Marajó (T-1561)

Fonte: Coleção do Museu Paraense Emílio Goeldi



Figura 12: Vaso Zoomorfo (com restauração) – Ilha de Mexiana (T-1590)

Fonte: Coleção do Museu Paraense Emílio Goeldi

Para produzir suas proposições teóricas, Betty Meggers ainda passaria anos analisando os objetos e dados que coletou com ajuda de Clifford Evans durante a expedição na Amazônia. Porém, o momento da coleta dessas fontes materiais formou experiências únicas a partir da visão sistêmica do local estudado, certamente

influenciando a imagem construída por Betty Meggers, que mais tarde caracterizaria a floresta como um “paraíso ilusório”. Influenciada pelas concepções da ecologia cultural, suas observações a levaram a concluir que a Amazônia possuía uma natureza exuberante e, em consequência, um solo pobre para a agricultura, o que influía diretamente na transitoriedade de seus habitantes, como forma de garantir a sobrevivência.²⁴

Entre 1952 e 1957, Meggers e Evans realizaram pesquisas de campo também na Guiana, no Equador e na Venezuela. Mais tarde, em 1967, retornariam ao Brasil com apoio do antropólogo José Loureiro Fernandes, à época coordenador do Centro de Ensino e Pesquisa em Arqueologia da Universidade Federal do Paraná, para ajudar a fundar o Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas (Pronapa), implementado entre 1965 e 1970 no Brasil. Para atender a demanda específica por pesquisas arqueológicas na região amazônica, foi desenvolvido também nesse contexto o Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas na Bacia Amazônica (Pronapaba), idealizado por Mário Simões e coordenado por Meggers e Evans. Entre as décadas de 1930 e 1960 essa ideia de “projetos” remetia a grupos de referência, já que cada um deles se ligava a pessoas específicas, à influência de determinados autores, à instituição que os abrigava ou à região onde era realizado.²⁵ É o que demonstra o caso de Betty Meggers e Clifford Evans, com a continuidade de relações e estudos que estabeleceram no Brasil a partir da participação e do incentivo a esses projetos.

¹ BARRETO, Cristiana. “A construção de um passado pré-colonial: uma breve história da Arqueologia no Brasil”. *Revista USP*, São Paulo, nº 44, Dez./Jan. 2000, p. 32-51.

² NETTO, Ladislau. “Investigação sobre a arqueologia brasileira”. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, vol. 6, 1885, p. 257-553.

³ IHERING, Herman von. “Archeologia comparativa do Brasil”. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, vol. 6, 1904, p. 519-580.

⁴ BARRETO, Cristiana. Op. cit., p. 38.

⁵ BRUNO, Maria Cristina Oliveira. “Coleções e sítios arqueológicos musealizados: desafios para gestão e socialização do patrimônio”. In: MENDONÇA, Elizabete de Castro (Org.). *Museologia, musealização e coleções: conexões para reflexões sobre o patrimônio*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Unirio/Escola de Museologia, 2016, p. 149-156.

⁶ NEVES, Eduardo Góes. “O velho e o novo na arqueologia amazônica”. *Revista USP*, São Paulo, nº 44, dez./fev. 1999-2000, p. 86-111.

⁷ Tratava-se de um órgão federal criado em 1933, durante o governo Vargas, com o intuito de fiscalizar e licenciar expedições estrangeiras no território nacional, e também de exigir a entrega de duplicatas das coleções reunidas por esses pesquisadores às instituições nacionais. O CFE foi extinto em 1968, quando as funções que exercia passaram à responsabilidade do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

⁸ ACERVO MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS. Dossiê CFE.T.2.251, documento 1101 (22/06/1948), Museu de Astronomia e Ciências Afins (Rio de Janeiro).

⁹ Ibidem, documento 1103.

¹⁰ A pesquisa realizada no Museu Nacional do Rio de Janeiro, base deste artigo, se deu antes do trágico incêndio que atingiu a instituição, em 2 de setembro de 2018, destruindo a maior parte de seu acervo. A reserva técnica de Arqueologia foi atingida pelo fogo, e é provável que a maior parte dessa coleção tenha se perdido. Trabalhos de busca e recuperação ainda estão em curso, e mantemos a esperança de que algo possa ser encontrado. Permanece aqui um pequeno registro fotográfico e descritivo do que era esse conjunto e de todo o potencial de pesquisa que ainda existia naquela instituição.

¹¹ ACERVO MUSEU NATURAL DO INSTITUTO SMITHSONIAN. *Journal of Lower Amazon Expedition*. vol. 1-4, Museu de História Natural do Instituto Smithsonian (Washington/DC).

¹² Os códigos seguem a tipologia: J-1, J-2, J-3 (prossequindo a numeração) para locais na Ilha de Marajó; C-1, C-2, C-3 para Ilha de Caviana; M-1, M-2, M-3 para Ilha de Mexiana; e A-1, A-2, A-3 para o território do Amapá.

¹³ ACERVO MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS, Op. cit.

¹⁴ ROSA, Cassia Santos. *Ilusão e paraíso: história e Arqueologia na Amazônia (1948-1965)*. Dissertação de mestrado em História. Belém: Universidade Federal do Pará, 2008, 112 f. p. 47-48.

¹⁵ ROSA, Cassia Santos. Op. cit., p. 48.

¹⁶ NEVES, Eduardo Góes. Op. cit.

¹⁷ Entre parênteses estão os números de tomo utilizados por cada museu consultado.

¹⁸ ACERVO MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS. Op. cit.

¹⁹ ROSA, Cassia Santos. Op. cit., p. 49.

²⁰ LOPES, Maria Margaret e BARBUY, Heloisa. “Introdução”. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, vol. 21, 2013, p. 11-13.

²¹ LATOUR, Bruno. *A esperança de Pandora: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos*. Bauru: Edusc, 2001. p. 55.

²² ALBERTI, Samuel J. M. M. “Objects and the Museum”. *Isis*, Indiana, nº 96, 2005, p. 559-571.

²³ STAR, Susan L. e GRIESEMER, James R. “Institutional ecology, ‘translations’ and boundary objects: Amateurs and Professionals in Berkeley’s Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39”. *Social Studies of Science*, SAGE London, Newbury Park and New Delhi, vol. 19, nº 3, 1989, p. 387-420.

²⁴ MEGGERS, Betty. *Amazônia: a ilusão de um paraíso*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987.

²⁵ CORRÊA, Mariza. *Traficantes do simbólico & outros ensaios sobre a história da antropologia*. Campinas: Unicamp, 2013.

Agentes e agências na proteção do patrimônio antes do Patrimônio: Heloisa Alberto Torres e o Museu Nacional

Ana Lúcia de Abreu Gomes^{*}
Maria Margaret Lopes^{**}

Recebido em: 23/05/2018
Aprovado em: 25/05/2018

* Professora adjunta do curso de Museologia da Universidade de Brasília (UnB).

** Pesquisadora colaboradora sênior do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da UnB. Professora orientadora plena do Programa de Pós-Graduação InterMuseologia do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: mariamargaretlopes@gmail.com.

Resumo

Este artigo tem como temática a relação entre agentes e agências no contexto de criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Nossa proposta foi perscrutar, a partir do contexto de criação do serviço, como se acomodaram aquelas instituições que já tratavam do patrimônio antes do *patrimônio*. Optamos por fazê-lo por meio da trajetória profissional de Heloisa Alberto Torres à frente do Museu Nacional, no Rio de Janeiro destacando uma determinada rede de sociabilidades que informará seu agenciamento quando da criação do Serviço.

Palavras-chave

Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Museu Nacional; Heloisa Alberto Torres.

Abstract

This article deals with the relationship between agents and agencies in the context of the creation of the Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan). Our proposal was to examine, from the context of creation of the Sphan, how they accommodated those institutions that already dealt with the heritage before Sphan. We chose to do it so through the analysis of the professional trajectory of Heloisa Alberto Torres at the head of the Museu Nacional, in Rio de Janeiro, highlighting a certain network of sociabilities that will inform its agency when the Service was created.

Keywords

Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Museu Nacional (Rio de Janeiro); Heloisa Alberto Torres.

Em 9 de maio de 1936 a direção do Museu Nacional, por meio de Heloisa Alberto Torres, escreve ao chefe do ainda não oficializado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan),¹ Rodrigo Melo Franco de Andrade. O objetivo da correspondência: posicionar-se perante proposta elaborada por Mário de Andrade para a organização daquele serviço.

Esta carta é bastante conhecida.² Foi uma resposta à solicitação do próprio Rodrigo Melo Franco quando do recebimento do anteprojeto que Mário de Andrade elaborara para o futuro Serviço do Patrimônio a pedido do ministro da Educação e Saúde à época, Gustavo Capanema.

Em entrevista ao Programa de História Oral do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), Judith Martins³ relembra esse processo. Ela se recorda de que uma das primeiras providências tomadas por Rodrigo Melo Franco em 1936 foi encaminhar o anteprojeto para “(...) amigos, juristas, literatos – gente que entendesse do assunto que era praticamente novo aqui no Brasil, para estudarem o projeto de Mário de Andrade (...)”.⁴ Segundo ela, o projeto era muito extenso, e pretendia-se reduzi-lo. Nesta entrevista Judith Martins lembra de alguns nomes cuja avaliação foi solicitada, como Prudente de Moraes Neto e Edmundo Lins.

Com certeza se tratava de uma situação delicada, pois o novo serviço se instalaria em meio a outras agências que, de uma maneira ou de outra, já tratavam daquilo que se convencionou chamar de *patrimônio* – um patrimônio antes do *patrimônio*. Na avaliação de Luiz de Castro Faria, em seminário no Iphan em 1995,⁵ “(...) só se pode compreender o problema da criação do ‘patrimônio histórico e artístico nacional’ em relação a outras instituições, todas marcadas pela questão do nacionalismo”.⁶ Para Judith Martins, Rodrigo Melo Franco tinha perfeita clareza dessa situação. Ainda em sua entrevista, ela lembra da avaliação do próprio “Dr. Rodrigo” em relação à precariedade de um órgão que não havia sido criado oficialmente naqueles idos de abril de 1936: “É uma repartição que não tem sede, não tem verba, não tem nada (...)”.⁷

Além da precariedade do órgão ainda não oficializado naquele ano, o próprio nome de Rodrigo Melo Franco de Andrade não era consensualmente reconhecido no campo da proteção das artes e dos monumentos. Prudente de Moraes Neto lembra de sua perplexidade com a escolha do nome de Rodrigo:

Quanto a mim, por mais que me esforçasse, confesso que não conseguia participar do entusiasmo do ministro [Gustavo Capanema]. Separamo-nos, ele, eufórico, eu lançado em perplexidade. Não via muito bem a função adequada a Rodrigo, capaz de proporcionar-lhe o campo que faltava à sua devida realização.⁸

Voltemos então à carta de 9 de maio de 1936. Naquele contexto, acredita-se que a proposta tenha chegado ao Museu Nacional para manifestação. Nessa correspondência, Heloisa Alberto Torres, que à época ocupava a vice-direção, se posiciona de forma contrária à proposta.

É oportuno lembrar que a proposta de Mário de Andrade previa a criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (observe-se a retirada do adjetivo *histórico*). Mário de Andrade propunha que no futuro Span fossem criados quatro livros do tomo, onde seriam inscritos

(...) os nomes dos artistas, as coleções públicas e particulares, e individualmente as obras de arte que ficarão oficialmente pertencendo ao patrimônio artístico nacional. Os museus servirão para neles estarem expostas as obras de arte colecionadas para a cultura e enriquecimento do povo brasileiro pelo Governo Federal. Cada museu terá exposta no seu saguão de entrada, bem visível, para estudo e incitamento do público, uma cópia do Livro de Tombamento das artes a que ele corresponde.⁹

Na imediata sequência de sua proposta, Mário de Andrade sugere o estabelecimento de quatro livros do tomo, bem como dos museus correspondentes: o Livro de Tombo Arqueológico e Etnográfico, para arte arqueológica, ameríndia e popular; o Livro de Tombo Histórico, para arte histórica; o Livro de Tombo das Belas Artes, para arte erudita nacional e estrangeira; e, por fim, o Livro de Tombo das Artes Aplicadas, nacionais e estrangeiras.¹⁰

No texto dessa proposta o próprio Mário de Andrade já sinaliza os problemas que adviriam dali: a criação do Sphan ensejava uma situação delicada, pois era uma nova agência se inserindo em um campo cujas fronteiras não se encontravam pacificadas, nem sequer acomodadas naquele contexto. Em sua tese de doutorado, Adelia Miglievich Ribeiro apresenta entrevista realizada com a museóloga Lygia Martins Costa, que destaca justamente essa questão: o projeto de Mário de Andrade atingia diretamente os museus nacionais, pois poderia implicar na fragmentação e subordinação de coleções ao novo serviço.¹¹ Em texto intitulado “O pensamento de Rodrigo na criação dos museus do Sphan”, Lygia Martins Costa¹² cita, além do caso do Museu Nacional, o do próprio Museu Histórico Nacional: “Como acreditar que o Museu [Histórico Nacional] receberia, sem reagir, uma depreciação desse tipo, tanto mais que

se preconizava no anteprojeto uma ação limitada, eliminando-lhe, inclusive, até o direito de chefia?”.¹³

E a resposta imediata veio do Museu Nacional, uma instituição que naquele momento estava prestes a completar 118 anos. Naquele início de 1936, Heloisa Alberto Torres exercia o cargo de vice-diretora na gestão de Alberto Betim Paes Leme, ambos eleitos pela Congregação do Museu Nacional. Mas sua relação com o Museu Nacional é bem anterior, sabemos. Quando da morte de seu pai, Alberto Torres,¹⁴ em 1918, ela ingressou como estagiária no Museu Nacional, levada por ninguém menos do que Edgard Roquette-Pinto, seu *patrono científico*.¹⁵ Sete anos mais tarde, em 1925, aos 30 anos, prestou concurso e foi aprovada para o cargo de professora substituta da Divisão de Antropologia e Etnografia, cadeira cuja titularidade pertencia a Roquette-Pinto. Ressalte-se que tanto o fato de ela ter pleiteado o posto quanto sua aprovação eram incomuns naquela época. Ela foi a primeira mulher a ingressar como professora no Museu Nacional e a assumir a direção da instituição,¹⁶ cargo que ocupou por quase duas décadas, de 1938 a 1955.

Destacamos aqui sua filiação científica a Roquette-Pinto porque ela é bastante esclarecedora do posicionamento tomado por Heloisa Alberto Torres quando da criação de uma nova agência cuja competência seria cuidar e zelar pelo patrimônio artístico e histórico nacional, mas cujo anteprojeto elaborado por Mário de Andrade atingia em cheio a competência dos museus já existentes.

Naquela carta de 9 de maio de 1936, Heloisa Alberto Torres agradece a consulta solicitada por Rodrigo Melo Franco e expõe de maneira clara sua discordância em relação à proposta. No caso do Museu Nacional, a situação mais sensível dizia respeito às coleções de Arqueologia e Etnografia. Para Heloisa, a separação das coleções da seção de Etnografia daquelas do Museu Nacional teria implicações seríssimas para o desenvolvimento dos estudos sobre o tema: “Nada aconselha, na situação atual dos estudos etnográficos entre nós, – situação que provavelmente se prolongará por muitos anos ainda – o afastamento dos laboratórios de etnografia dos de qualquer ramo de estudo da história natural”. Um pouco mais adiante em sua correspondência, Heloisa Alberto Torres acrescenta: “Por tal forma está a pesquisa etnográfica ligada às ciências naturais que a sua instalação em laboratórios distantes só lhe poderia ser prejudicial”. Por fim expressa, a partir de sua apreensão da trajetória e papel do Museu Nacional, o que efetivamente a incomodava na proposta de Mário de Andrade: “(...) não se pode

atribuir ao nosso museu etnográfico a função de museu-arquivo que o projeto *parece* recomendar (...). E acrescenta quase ao fim da correspondência: “O projeto que indica tantas medidas de valor no tocante à história e à arte, parece quase que só ter tomado em consideração esse aspecto da vida dos nossos selvícolas; não consultou absolutamente o interesse das ciências antropológicas, e é a favor delas que eu pugno (...).”¹⁷

Como já destacado por Adelia Ribeiro, Heloisa Alberto Torres discordava veementemente de que as coleções *científicas* do Museu Nacional se transformassem em coleções de *arte*, caso fossem submetidas ao novo Span.¹⁸ O Museu Nacional, compreendido como o conjunto de todas as suas seções, era um local de produção de conhecimento, de ciência.

Sobre esta última observação, Mário de Andrade, em correspondência a Rodrigo Melo Franco datada de 29 de julho de 1936, afirma que insinuar isso – a transformação das coleções de ciência em coleções de arte – “só não é ofensa porque não tenho vontade de ficar ofendido”.¹⁹ Três dias depois, em 1º de agosto de 1936, Rodrigo Melo Franco compartilha com Mário de Andrade suas impressões acerca do problema do Museu Nacional e da reação de sua vice-diretora. Naquela correspondência, Rodrigo elenca aspectos que sustentam a ideia de que a situação do Sphan ainda continuava bastante incipiente e, como tal, não havia condições de “(...) organizar um museu de arqueologia, etnografia e arte popular com a oposição intransigente do pessoal do Museu Nacional (...)”. Mais adiante, afirma:

De resto, confesso a você que fiquei intimidado diante da responsabilidade de desmembrar do museu existente, as coleções que nos interessavam. Aquilo, tal como está organizado, tem sempre produzido alguma coisa de apreciável. É uma instituição centenária que merece ser tratada com uma consideração especial. Se a gente insistisse em reformá-la agora de acordo com o seu projeto, seria tido, por D. Heloisa e pelos especialistas mais capazes de lá, como inimigo.²⁰

Observamos nesta correspondência a Mário de Andrade que Rodrigo Melo Franco havia compreendido muito bem o lugar da nova agência do patrimônio em meio àquelas já existentes. Heloisa Alberto Torres havia sido bastante assertiva. Segundo ela, o papel do Museu Nacional deveria ser mais bem avaliado, especialmente

(...) no momento em que se pretende organizar a defesa do patrimônio histórico do Brasil: [separar as coleções de etnografia] é o golpe desferido a uma instituição de 118 anos de existência e que malgrado a incompreensão de sua finalidade, pela maioria dos governos, tem conseguido levar e manter em alto nível o nome do Brasil por todo o mundo, na divulgação do que a nossa terra tem de mais bela: a sua natureza e a sua gente. A organização desses trabalhos de defesa não pode ser iniciada pela mutilação de um instituto centenário e

glorioso, quando um dos primeiros monumentos nacionais a serem tombados pelo Serviço deveria ser certamente o Museu Nacional.²¹

Essa discordância e o tom por vezes irritado de *dona* Heloisa tiveram um efeito metonímico nas análises acerca da relação entre os museus, especialmente o Nacional e o Histórico Nacional, e o Sphan: tende-se a tomar a parte pelo todo nas relações entre diferentes agentes e agências no contexto dos museus e do patrimônio cultural naquele período. Não é incomum observarmos análises fáceis que polarizam “conservadores” (diretores de museus, com concepções completamente distintas, Heloisa Alberto Torres e Gustavo Barroso, por exemplo) e modernistas no Sphan.

Entretanto, quando descongelamos esses agentes aprisionados em um *documento/monumento* (como é o caso da carta de *dona* Heloisa) e buscamos compreender o conjunto de experiências que foram condição de possibilidade para sua elaboração, pode-se dar a conhecer as relações de diferentes ordens e naturezas que alteram a compreensão de determinadas narrativas.

Em sua carta a Rodrigo Melo Franco de Andrade pode-se observar que Heloisa Alberto Torres aciona dispositivos de sua trajetória e experiência, mobilizando-os para que o futuro fosse o desejado por ela, no caso específico do documento, a manutenção do Museu Nacional em sua integralidade. Acreditamos que para compreender determinados itinerários biográficos é fundamental dar a conhecer as questões práticas que propiciaram certas movimentações em uma ou outra direção, como propõe Suely Kofes, não pretendendo reconstituir efetivamente a história de vida de determinada pessoa, mas seus itinerários baseados em questões e razões práticas.²²

Sem dúvida não podemos isolar posições e decisões tomadas por Heloisa Alberto Torres da própria trajetória do Museu Nacional como instituição, até porque recorrentemente se destaca a pouca quantidade de publicações de Heloisa que promovessem reflexões acerca de sua própria trajetória.²³ Deve-se destacar, entretanto, que sua vasta correspondência já permitiu a Mariza Corrêa e a outros autores, como fazemos aqui, acompanhar ou destacar traços da *persona científica*, para usarmos os termos de Lorraine Daston,²⁴ que *dona* Heloisa contribuiu para construir para si mesma.

Quando Heloisa Alberto Torres ingressa no Museu Nacional, em 1918, como estagiária de Roquette-Pinto, aos 23 anos, encontra já uma instituição centenária. Os diretores, pesquisadores do museu, eram cientistas que haviam atravessado aquele

século institucional construindo a pesquisa científica no império do Brasil e na então jovem república brasileira, fortemente relacionados ao contexto científico internacional.²⁵

Sua relação com Roquette-Pinto adveio da rede de sociabilidades tecida por seu pai, Alberto Torres (1865-1917). Filho da elite agrária fluminense, Alberto Torres cursou Direito em São Paulo, aderiu ao movimento abolicionista e foi eleito deputado federal logo na primeira legislatura da república. Participava intensamente das discussões políticas que envolviam o destino da nação, tendo sido também ministro da Justiça no governo Prudente de Moraes (1896-1898) e presidente do estado do Rio de Janeiro (1897-1900). Seu último cargo foi o de ministro do Supremo Tribunal. Em meio a seus compromissos e por causa deles e das redes que foram sendo construídas ao longo dessa trajetória, Alberto Torres é igualmente conhecido pelos textos e pelas reflexões acerca do destino da nação. Compartilha com Euclides da Cunha, Oliveira Vianna, Joaquim Nabuco, dentre outros daquele início do século XX, o epíteto de “Intérprete do Brasil”. Não por acaso. Com a tarefa de construir uma nação, e sobretudo de conhecê-la, esses intelectuais lutaram para que suas ideias e reflexões acerca do Brasil se concretizassem por meio de projetos do Estado brasileiro.

Bastante comum naquela época era a reunião de intelectuais e políticos nas residências dessa elite, e desde cedo Heloisa Alberto Torres e seus irmãos, Marieta e Alberto foram inseridos nessa rede. Dela também fazia parte Edgard Roquette-Pinto (1884-1954), médico e professor da cadeira de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional desde 1906. Roquette-Pinto acolheu Heloisa e sua irmã Marieta quando ambas o procuraram no Museu Nacional, com as duas filhas do ex-diretor do museu, João Batista de Lacerda, para ter aulas de História Natural, decididas a dar continuidade a seus estudos.²⁶

Roquette-Pinto já desenvolvia pesquisas sobre os sambaquis no Rio Grande do Sul e sobre grupos indígenas a partir tanto das coleções já existentes no Museu Nacional como dos materiais advindos da Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas, a Comissão Rondon, cujos trabalhos se desenvolveram do final do século XIX até a década de 1920. Nessas expedições o Museu Nacional se fazia presente, e Roquette-Pinto participou da Comissão Rondon, que atingiu finalmente a

Amazônia. O resultado do trabalho de campo desenvolvido por Roquette-Pinto foi publicado em 1917 – *Rondônia* –, momento em que Heloisa Alberto Torres ingressa no Museu Nacional, já tendo compartilhado parcelas desse processo em outros espaços. De seu ingresso até o concurso para professora substituta, prestado em 1925 com sucesso, Heloisa acompanhou os trabalhos de pesquisa de Roquette-Pinto.

Para alguns autores, ela comungava as ideias de Roquette-Pinto: o estudo e o desenvolvimento de pesquisas nos campos das Ciências Naturais e da Antropologia poderiam incidir diretamente sobre as questões sociais²⁷ – o que não significava para o museu abandonar a prioridade para a pesquisa das ciências “puras”.

Deve-se destacar, embora recorrente na literatura sobre o tema, que as pesquisas científicas do Museu Nacional se inseriam não só em redes internacionais, mas estavam fortemente enraizadas em solo nacional. Não é outra a explicação para a inserção do Museu Nacional em 1909 na estrutura do recém-criado Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio,²⁸ cuja necessidade de autonomização²⁹ responderia a problemas de conhecimento, proteção de fronteiras, comunicação e integração territorial. Não por acaso em 1910 foi criado, também no interior do Ministério da Agricultura, o Serviço de Proteção aos Índios e Localização dos Trabalhadores Nacionais (SPILTN),³⁰ no qual dona Heloisa também teria uma atuação de destaque, tendo assento no Conselho criado por meio do Decreto-Lei nº 1974, de 1939. Anos mais tarde, quando o marechal Cândido Rondon deixa a presidência do SPILTN, Heloisa Alberto Torres passa a presidir o órgão em 1955. Sua permanência à frente do Conselho se dá até 1967, quando o órgão é extinto para a criação da Fundação Nacional do Índio (Funai).³¹

Outro órgão criado no Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio e com profundas relações com o Museu Nacional foi o Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas do Brasil (CFEACB), de 1933,³² cujo objetivo era fiscalizar e licenciar expedições científicas nacionais e estrangeiras realizadas em território brasileiro, além de controlar a retirada de todo tipo de material que fosse considerado patrimônio científico e cultural do Brasil. Heloisa Alberto Torres também tinha assento nesse Conselho. Sua experiência à frente do Museu Nacional, no Conselho Nacional de Proteção aos Índios (CNPI) e no CFEACB associada a sua crença no valor da ciência e no papel dos cientistas perante a nação fomentaram a compreensão de que

só por meio da ciência se pode chegar ao desenvolvimento e ao progresso. No que se refere à questão indígena, havia clareza de que o legado e o papel dessas populações para a nação brasileira só poderiam ser compreendidos por meio dos estudos a serem desenvolvidos a partir de coleções, aquelas da seção de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional. Portanto, para Heloisa Alberto Torres, não se deveria separar aquelas coleções do restante do Museu Nacional, como propusera Mário de Andrade, pois o patrimônio cultural era igualmente patrimônio científico.³³

Deve-se ressaltar, entretanto, que o discurso do Museu Nacional, ao afirmar ser inadequado se imiscuir em assuntos não estritamente científicos, poderia ser interpretado como uma defesa da inexistente neutralidade científica, ou da “ciência pura *versus* ciência aplicada”. Mas esse posicionamento é aqui compreendido como retórico e político, produtor de ações políticas no campo prático. Quanto ao Ministério da Agricultura e às atribuições do Museu Nacional, não havia dúvidas: este deveria ser “(...) um centro de excelência e pesquisa para conhecimentos, sobretudo, aplicados,”³⁴ como ficava explícito em seu regulamento. Ou seja, ao lado das atividades de pesquisa científica e educação, cabia ao museu continuar prestando serviços e consultoria, agora ao Ministério da Agricultura.³⁵

Recém-nomeada diretora do Museu Nacional, em 1939, Heloisa Alberto Torres deixaria seu cargo no CFEACB. Na direção do Museu Nacional, dona Heloisa não deixava de influenciar ou de questionar os novos direcionamentos em reformas realizadas no Ministério da Agricultura, que continuavam procurando direcionar as atividades do Conselho, não mais para o desenvolvimento da “ciência pura”, mas para atividades de “ciência aplicada”. As discussões sobre ciência pura e ciência aplicada marcavam esse período, impulsionadas pela criação da Academia Brasileira de Ciências desde 1916. Dona Heloisa também propunha mudar a subordinação do Conselho do Ministério da Agricultura para o Ministério das Relações Exteriores, visando facilitar o licenciamento das expedições estrangeiras.³⁶ Luís Grupioni³⁷ já tratou de forma primorosa o Conselho e suas coleções e expedições vigiadas com o rigor, bem como o interesse do Museu Nacional e o protagonismo de Heloisa Alberto Torres nas duas instituições. Entre agentes e agências construtoras do patrimônio antes do *patrimônio*, não foi pequeno o papel do CFEACB, embora existisse havia apenas alguns anos. Se os

atritos parecem não ter sido muitos entre os dois órgãos, a chave da questão estaria no fato de que o Sphan se ocupou de tombar e preservar monumentos, enquanto o CFEACB se ocupou do território e de quem por ele circulava, nomeadamente as expedições estrangeiras e particulares que poderiam ameaçar o patrimônio nacional,³⁸ especialmente suas coleções etnográficas que o Museu Nacional avidamente vigiava.

Heloisa Alberto Torres esteve presente não só no CNPI e no CFEACB, mas também no Conselho Consultivo do Sphan,³⁹ desde o início das reuniões em 1938, com cargo vitalício nomeado pela Presidência da República, mostrando claramente que a divergência em relação ao anteprojeto de Mário de Andrade foi uma questão pontual. Na verdade, Heloisa Alberto Torres foi, nas palavras de Adelia Ribeiro, “a *mão direita* de Rodrigo Melo Franco de Andrade”.⁴⁰ Substituiu o diretor do Sphan em várias ocasiões e, ao sair do Museu Nacional em 1955, não só assumiu a vice-diretoria daquele órgão, mas o substituiu na organização do 1º Congresso Nacional de Museus em Ouro Preto no ano de 1956,⁴¹ conforme noticiou Mário Barata no *Diário de Notícias* de 19 de maio de 1956:

Heloisa Alberto Torres, uma das mais expressivas e atuantes figuras da museografia nacional, assumiu a presidência da Organização Nacional do Conselho Internacional de Museus (Icom) e encontra-se, atualmente, à frente dos preparativos para a próxima realização do 1º Congresso Nacional dos Museus, ao qual todas as instituições especializadas do país já deram adesão.⁴²

O motivo foi destacado na edição matutina do jornal *O Globo*, em 4 de julho de 1956: “Os trabalhos preparatórios vinham sendo orientados pelo Sr. Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional que deles se afastou agora, por motivos de saúde, sendo substituído pela Sra. Heloisa Alberto Torres”.⁴³

O referido Congresso foi organizado pelo braço nacional do Conselho Internacional de Museus (Icom), instituição criada no final do ano de 1946. Heloisa Alberto Torres participou ativamente de sua instalação, junto com outros diretores de museus brasileiros, e compôs desde a primeira hora a Organização Nacional do Conselho Internacional de Museus.

Constantemente associada ao nome do pai e a figuras de prestígio, como Roquette-Pinto e Rodrigo Melo Franco, o protagonismo de dona Heloisa pode por vezes ter ficado obscurecido.

Em termos de idealizações retóricas dos persistentes estereótipos que acompanham as gerações de mulheres de ciências, também no Brasil no início do século XX as cientistas eram uma contradição em si (...): como cientistas eram atípicas, e como mulheres não eram cientistas comuns, eram estranhas.⁴⁴

A persistência em enquadrar mulheres nos nomes de família – de que souberam muito bem se utilizar – ou como discípulas de seus professores – que ultrapassaram – continua dificultando leituras sobre elas. São mulheres que à sua época não necessariamente padeceram da invisibilidade que algumas historiografias lhes possam atribuir; mulheres corporificadas, com nome, sobrenome e renome. Não se trata de torná-las heroínas, mas sim de inseri-las em seus contextos, seguindo estudos que mostram cada vez mais que essas não foram necessariamente exceções, mulheres “à frente de sua época”. Essas ferramentas possibilitam lançar outros olhares sobre nossas práticas e narrativas.⁴⁵

Retomar aqui o protagonismo de Heloisa Alberto Torres na construção do Sphan busca reforçar que também as construções sobre o patrimônio no país dependeram muito mais das ações, disputas e contradições entre diversos agentes e agências do que foram obras de algum homem-monumento.

Teses recentes e dissertações começam a sistematizar e reler histórias locais, ampliando um quadro de marcadores únicos para as tradições hegemônicas, em que a presença de novos personagens, mulheres e homens, se sobressai e começa a marcar as pesquisas, buscando problematizar as mais diversas abordagens, inclusive das relações de gênero. Dona Heloisa, mulher de museu, participante em nada secundária na rede de atores que construiu o Sphan, de opinião respeitada e de influência conhecida sobre Rodrigo Melo Franco, ao seu lado e de Oswaldo Texeira, diretor do Museu Nacional de Belas Artes, foram os três primeiros presidentes do Comitê Brasileiro do Icom, que claramente representava uma via museológica distinta daquela dominada por Gustavo Barroso, como trabalhos recentes têm recuperado.⁴⁶ Mesmo após sua saída do Museu Nacional, Heloisa Alberto Torres desempenharia papéis centrais na construção da Museologia no Brasil.

¹ A criação oficial do Sphan se deu por meio da Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, que reestruturou o Ministério da Educação e Saúde.

² Carta de Heloisa Alberto Torres a Rodrigo Melo Franco de Andrade em 9 de maio de 1936. In: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o Sphan: coletânea de textos sobre o patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: MinC/Fundação Nacional Pró-Memória, 1987, p. 150-151.

-
- ³ Judith Martins é conhecida por ter sido a primeira secretária do Sphan, tendo iniciado suas funções em abril de 1936. Permaneceu como secretária de Rodrigo Melo Franco de Andrade até 1962, quando substituiu Carlos Drummond de Andrade, que se aposentara, na Seção de História e do Arquivo. Em 1973 ela própria se aposenta, vindo a falecer em 2000, aos 97 anos.
- ⁴ THOMPSON, Analucia (Org.). *Memórias do patrimônio: entrevista com Judith Martins*. Rio de Janeiro: Iphan/DAF/Copedoc, 2010, p. 31. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/SerMemPat_MemoriasPatrimonio_EntrevistaJudithMartins.pdf. Acesso em: 1^o fev. 2018.
- ⁵ FARIA, Luiz de Castro. “Nacionalismo e nacionalismos: dualidade e polimorfia”. In: CHUVA, Marcia (Org.). *A invenção do patrimônio*. Brasília, DF: MinC/Iphan, 1995.
- ⁶ *Ibidem*, p. 29.
- ⁷ THOMPSON, Analucia. Op. cit., p. 29-30.
- ⁸ MORAES NETO, Prudente de. “A lição de Rodrigo”. In: MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *A lição de Rodrigo*. Recife: UFPE, 1969. Não paginado.
- ⁹ ANDRADE, Mário de. “Anteprojeto de criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional”. In: Idem. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade, 1936 – 1945*. Brasília, DF: Sphan/Fundação Pró-Memória, 1981, p. 42-43.
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 43.
- ¹¹ RIBEIRO, Adelia M. M. *Heloisa Alberto Torres e Marina São Paulo de Vasconcellos: entrelaçamento de círculos e formação das ciências sociais na cidade do Rio de Janeiro*. Tese de doutorado em Antropologia. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000, p. 108-117.
- ¹² COSTA, Lygia Martins. “O pensamento de Rodrigo na criação dos museus no PHAN”. In: SECRETARIA DE CULTURA DO PARANÁ. *Ideólogos do patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: IBPC, 1991.
- ¹³ *Ibidem*, p. 117.
- ¹⁴ Trata-se de Alberto de Seixas Martins Torres (1865-1917), jurista, político e intelectual brasileiro. Exerceu o cargo de presidente de estado do Rio de Janeiro entre 1897 e 1900. Teve três filhos, dentre eles, Heloisa Alberto Torres (1895-1977).
- ¹⁵ DOMINGUES, Heloisa M. B. “Heloisa Alberto Torres e o inquérito nacional sobre as ciências naturais e antropológicas, 1946. *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi*, Belém, vol. 5, nº 3, 2010, p. 628. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1981-81222010000300005. Acesso em: 8 fev. 2018.
- ¹⁶ Berta Lutz ingressara no Museu Nacional em 1917, mas no quadro técnico, em concurso para secretária. Sobre o assunto ver: LOPES, Maria Margaret. “Proeminência na mídia, reputação em ciências: a construção de uma feminista paradigmática e cientista normal no Museu Nacional do Rio de Janeiro”. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, vol. 15, supl., 2008, p. 73-95.
- ¹⁷ Carta de Heloisa... Op. cit., grifo nosso.
- ¹⁸ RIBEIRO, Adelia M. M. Op. cit., p. 113.
- ¹⁹ ANDRADE, Mário de. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade*. Brasília, DF: Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Fundação Pró-Memória, 1981, p. 60.
- ²⁰ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o Sphan: coletânea de textos sobre o patrimônio cultural*. Rio de Janeiro: MinC/Pró-Memória, 1987, p. 120.
- ²¹ *Ibidem*, p. 150.
- ²² KOFES, Suely. “Narrativas biográficas: que tipo de antropologia isso pode ser?”. In: KOFES, Suely e MANICA, Daniela. *Vidas e grafias: narrativas antropológicas, entre biografia e etnografia*. Rio de Janeiro: Lamparina/Faperj, 2015.

-
- ²³ CORRÊA, Mariza. *Antropólogas & Antropologia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. CORRÊA, Mariza e MELLO, Januária. *Querida Heloisa/Dear Heloisa: cartas de campo para Heloisa Alberto Torres*. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero/Unicamp, 2008. DOMINGUES, Heloisa Maria Bertol. Op. cit., p. 625-643.
- ²⁴ DASTON, Lorraine e SIBUM, H. Otto. "Scientific personae and their histories". *Science in Context*, Cambridge, vol. 16, nºs 1-2, 2003, p. 1-8.
- ²⁵ LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica: as ciências naturais e os museus no século XIX*. São Paulo: Hucitec; Brasília, DF: UnB, 2ª ed., 2009.
- ²⁶ RIBEIRO, Adelia M. M. Op. cit., p. 48.
- ²⁷ DOMINGUES, Heloisa Maria Bertol. Op. cit.
- ²⁸ BRASIL. Decreto nº 1.606, de 29 de dezembro de 1906. Cria uma Secretaria de Estado com a denominação de Ministério dos Negócios da Agricultura, Indústria e Comércio. *Diário Oficial*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1907, p. 65.
- ²⁹ A Secretaria de Estado dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas data de 1860, portanto, uma iniciativa do império brasileiro. Quando da instauração da república, a secretaria passa a se denominar Secretaria da Agricultura, Indústria e Comércio, vinculada ao Ministério da Indústria, Viação e Obras Públicas.
- ³⁰ BRASIL. Decreto nº 8.072, de 20 de junho de 1910. Cria o Serviço de Proteção aos índios e Localização de Trabalhadores Nacionais e aprova o respectivo regulamento. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, 24 jun. 1910, p. 4788.
- ³¹ RIBEIRO, Adelia M. M. Op. cit., p. 86.
- ³² BRASIL. Decreto nº 22.698, de 11 de maio de 1933. Incumbe o Ministério da Agricultura de fiscalizar as expedições nacionais, de iniciativa particular e estrangeiras, de qualquer natureza, empreendidas em território nacional, solicitando o concurso de outros Ministérios, sempre que se tornar necessário. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, 22 maio 1933, p. 9938.
- ³³ Sobre a questão de um patrimônio arqueológico e etnográfico no contexto da criação do Sphan, ver: LOWANDE, Walter Francisco Figueiredo. "Para além da pedra e cal: o Museu Nacional e as ações de preservação do patrimônio arqueológico e etnográfico (1937-1955)". *História Social*, Campinas, nº 25, 2013, p. 157-184. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/index>. Acesso em: 12 mar. 2018.
- ³⁴ LIMA, Antônio Carlos de Souza. *Os museus de história natural e a construção do indigenismo: notas para uma sociologia das relações entre campo intelectual e campo político no Brasil*. Rio de Janeiro: PPGAS, 1989, p. 30. Disponível em: <http://laced3.hospedagemdesites.ws/laced/pdfs/Comunica%C3%A7%C3%A3o%20do%20PPGAS%20n%C2%BA13.pdf>. Acesso em: 26 jul. 2019.
- ³⁵ LOPES, Maria. Margaret. Op. cit., p. 229.
- ³⁶ SOMBRIO, Mariana Moraes de Oliveira; LOPES, Maria Margaret; VELHO, Lea Maria Leme Strini. "Práticas e disputas em torno do patrimônio científico-cultural: Bertha Lutz no Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas do Brasil". *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 24, nº 39, jun. 2008, p. 311-327.
- ³⁷ GRUPIONI, Luís D. B. *Coleções e expedições vigiadas: os etnólogos no Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas do Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- ³⁸ *Ibidem*.
- ³⁹ Atualmente denominado Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. Originalmente era formado pelo diretor do Sphan, os diretores dos museus nacionais e dez membros nomeados pela Presidência da República. Ver: BRASIL. Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937. Dá nova organização ao Ministério da Educação e Saúde Pública. *Diário Oficial da União*, Rio de Janeiro, 13 jan. 1937, p. 1210, artigo 46.
- ⁴⁰ RIBEIRO, Adelia M. M. Op. cit., p. 109.
- ⁴¹ *Ibidem*, p. 116-117.

⁴² BARATA, Mário. “Heloisa Alberto Tôrres e o Congresso de Museus”. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 19 maio 1956, Segunda Seção, p. 2.

⁴³ O GLOBO. Rio de Janeiro, 4 jul. 1956, p. 6. Matutina.

⁴⁴ LOPES, M. Margaret. “Proeminência na mídia, reputação em ciências: a construção de uma feminista paradigmática e cientista normal no Museu Nacional do Rio de Janeiro?”. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, vol. 15, 2008, p. 73-95.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ COELHO, Priscilla Argoni. *Metáforas em rede no processo de institucionalização: um estudo sobre memória e discurso da Museologia no Brasil (1932-1985)*. Doutorado em Memória Social. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2015.

Clóvis Bornay: memória de um centenário esquecido!

Ivan Coelho de Sá*

Anna Laudicea Itaborai Echternacht**

Raquel Villagrán Reimão Mello Seoane***

Recebido em: 23/05/2018
Aprovado em: 25/05/2018

* Graduado em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), e em Pintura pela Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em História da Arte e doutor em Artes Visuais pela mesma instituição. E-mail: ivansamus@gmail.com.

** Graduada em Museologia pela Unirio e mestre em Museologia e Patrimônio pela Unirio e pelo Museu de Astronomia e Ciências Afins (Mast).

*** Graduada em Museologia pela Unirio. Mestre e doutoranda em Museologia e Patrimônio (Unirio/Mast).

Resumo

A proposta deste texto é recuperar um pouco da história de vida e trabalho do museólogo e carnavalesco Clóvis Bornay, salientando suas contribuições à Museologia. A estrutura do texto tem como base o roteiro do documentário *Entre o museu e a fantasia: tributo a Clóvis Bornay*, síntese de sua trajetória pessoal e profissional. A narrativa fundamenta-se em dados extraídos de fontes primárias pertencentes ao Núcleo de Memória da Museologia no Brasil, bem como ao Repositório Digital do Museu Histórico Nacional, além de documentação da Catedral São João Batista e do Cartório do 1º Distrito de Nova Friburgo. Os jornais friburguenses, fluminenses e cariocas foram bastante úteis para reconstituir vários pontos da história de Clóvis Bornay e de sua família. As fontes primárias foram articuladas com depoimentos informais de colegas que atuaram com Bornay. A problemática está na contradição de uma imagem pública perpetuada por intensa atuação no Carnaval e que contrasta com o apagamento de sua importante trajetória como museólogo.

Palavras-chave

Clóvis Bornay; Museu Histórico Nacional; curso de museus; museologia; museólogo.

Abstract

This text aims to recover some points about the history of life and work of the museologist and carnavalesco Clóvis Bornay, emphasizing his contributions to Museology. The structure of the article is based on the script of the documentary *Entre o museu e a fantasia: tributo a Clóvis Bornay* (Between the museum and the fantasy: tribute to Clóvis Bornay), a synthesis of his personal and professional trajectory. The narrative is based on data extracted from primary sources belonging to the Núcleo de Memória da Museologia no Brasil (Nucleus of Memory of Museology in Brazil – Nummus), as well as the Repositório Digital do Museu Histórico Nacional (Digital Repository of the MHN) and the documentation of the Catedral São João Batista and the Cartório do 1º Distrito de Nova Friburgo. The newspapers of Nova Friburgo and of the city and state of Rio de Janeiro were very useful to reconstruct several aspects in the history of Clóvis Bornay and his family. The primary sources were articulated with informal testimonials from colleagues who worked with Bornay. The problem is in the contradiction of a public image perpetuated by intense performance in the Carnival and that contrasts with the erasing of its important trajectory as museologist.

Keywords

Clóvis Bornay; Museu Histórico Nacional; Curso de Museus, Museology; museologist.

Nos anos de 2016 e 2017 passou quase despercebido o centenário do nascimento de Clóvis Bornay. Os governos estadual e municipal do Rio de Janeiro, a Prefeitura de Nova Friburgo, as escolas de samba e a área da cultura praticamente ignoraram uma importante oportunidade não somente para homenagear uma personalidade que durante décadas promoveu o Carnaval brasileiro, mas também para refletir sobre suas contribuições em defesa das liberdades individuais e dos direitos LGBT+.

Na área da Museologia tivemos raras e honrosas exceções, entre as quais, a exposição “Clóvis Bornay: 100 Anos”, inaugurada no Museu da República a 26 de janeiro de 2016, com curadoria do professor Mario de Souza Chagas. A exposição foi montada em parceria com o Museu da Cidade do Rio de Janeiro, que cedeu grande parte do acervo doado pela família Bornay. Ainda no âmbito desta exposição podemos destacar a 25ª Jornada Republicana, que teve como tema “Clóvis Bornay: homofobia e memória LGBT”.

Na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), no âmbito do projeto de extensão “10 anos do Núcleo de Memória da Museologia no Brasil (Nummus) – CCH/Unirio – parte 2”, foi elaborado o documentário *Entre o museu e a fantasia: tributo a Clóvis Bornay*, apresentado em 1º de abril de 2016 no Seminário Nummus 10 anos, e publicado no canal do referido núcleo na plataforma virtual YouTube.¹

De maneira geral, percebemos que as instituições culturais e os veículos de comunicação não deram a devida dimensão ao centenário de um profissional que acompanhou o surgimento e o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa no país. Por mais de sete décadas os brasileiros se acostumaram a vê-lo na mídia, dos rádios de 1930 e da televisão de 1950 à internet dos anos 2000. Seu público abrangia fãs anônimos de todas as regiões e era o mais heterogêneo possível: crianças, idosos, homens e mulheres, até políticos e presidentes como Getúlio Vargas, admirador “confesso” de Clóvis Bornay desde os primeiros concursos de fantasia.

A associação de Bornay ao Carnaval e sua exposição na mídia popularizou-se na década de 1960 com a expansão de canais de televisão, e se acentuou a partir de 1980, com o início do processo de abertura política que deu mais visibilidade às personalidades explicitamente identificadas como LGBT+. Contraditoriamente, esta

mídia que explorou tão maciçamente sua imagem não deu o mesmo peso à comemoração de seu centenário.

Ainda que esta presença marcante na mídia estivesse quase sempre relacionada ao Carnaval carioca, seu trabalho como conservador/museólogo do Museu Histórico Nacional (MHN) também era motivo de divulgação. Nas matérias sobre o Carnaval quase sempre havia referências à sua atuação no MHN; ele próprio fazia questão de dizer que era museólogo e divulgar as atividades relacionadas ao seu trabalho.

Este aspecto profissional converge para outra questão: o fato de ele ter contado, ao longo de quase quarenta anos de trabalho no MHN, com a admiração, o prestígio e a amizade de seus pares – os conservadores-museólogos das décadas de 1940 a 1970, tanto dos diretores Gustavo Barroso e Leo Fonseca e Silva, quanto dos professores e colegas do Curso de Museus –, não somente de seus contemporâneos, mas também das novas gerações que despontavam no final dos anos 1960.

No entanto, a partir da década de 1980 percebe-se uma tendência a negar o Clóvis Bornay museólogo. Nesta época, o campo da Museologia é identificado por marcos regulatórios importantes relacionados ao desenvolvimento de uma formação universitária e à sua identificação como disciplina científica. Em 1970 foi implantada a graduação em Museologia na Universidade Federal da Bahia (UFBA), e em 1977 o Curso de Museus do MHN foi transferido para a Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro (Fefierj, atual Unirio). Também no Rio de Janeiro é implantado o Curso de Museologia das Faculdades Integradas Estácio de Sá (Fines), em 1975. Este processo culmina em 1984 com a regulamentação da profissão de museólogo.

Nota-se exatamente neste período o silenciamento da atuação de Bornay como museólogo. Este apagamento não condiz com a qualidade do trabalho desempenhado por ele desde sua formatura, em 1946, até sua aposentadoria em 1978. Isto nos leva a questionar sobre um possível preconceito em relação a tudo que ele representava, não apenas por sua condição sexual, mas também por ser um profissional que simbolizava um passado da Museologia associado exclusivamente à antiga formação no Curso de Museus do MHN e ao trabalho específico com o estudo de objetos e coleções.

São questões complexas e não temos a pretensão de analisá-las neste texto, mas acreditamos ser necessário mapear as contribuições de Bornay ao campo museal, isto é, da parte menos conhecida de sua biografia. É importante também sabermos mais sobre

o ser humano Clóvis Bornay e, neste sentido, gostaríamos de fazer um registro contextual de sua história com vistas a esclarecer alguns aspectos pouco divulgados e destacar momentos decisivos de sua vida.

A questão do centenário: 2016 ou 2017?

Como não existem biografias publicadas sobre Clóvis Bornay, concentramo-nos em documentos e em textos de jornais e revistas, geralmente artigos, entrevistas ou mesmo pequenas notas relativas a ele. Nestas matérias, um dos aspectos depreendidos é que ele não revelava sua idade. Em entrevista à revista *Casseta Popular*, à pergunta direta “Quantos anos você tem?”, respondeu: “Um artista tem a idade que quer, porque se eu faço uma maquiagem, eu fico um jovem de quinze anos”.²

No *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* consta no verbete “Clóvis Bornay” seu nascimento em 10 de janeiro de 1916.³ Esta mesma data aparece na Wikipédia: A Enciclopédia Livre,⁴ e também na lápide de seu túmulo, no Cemitério São João Batista. Porém, contrariando este dado, toda a documentação de Bornay encontrada no MHN e na Escola de Museologia indica o ano de 1917. O requerimento constante na ficha de matrícula nos pareceu mais importante porque foi preenchido e assinado pelo próprio Bornay, em 15 de março de 1944. Nos dados relativos ao nascimento, ele escreveu a data a mão: 10 de janeiro de 1917.

Na tentativa de esclarecer esta duplicidade dirigimo-nos à Nova Friburgo, sua cidade natal, para verificar a documentação existente. No Cartório do Registro Civil conseguimos a inscrição de seu nascimento, feita em 11 de janeiro de 1917, isto é, no dia seguinte ao seu nascimento, tendo como declarante o pai:

Cloves. Aos onze de Janeiro de um mil novecentos e dezessete, no(a) Nova Friburgo – RJ e em cartório compareceu Thomaz Bornay, natural de(o) ESPANHA, Funcionário público municipal, casado(a), residente no(a) Avenida Friburgo, nº 14, Nova Friburgo, RJ, Brasil, tendo declarado o *nascimento de Cloves, ocorrido ao(s) 10 de Janeiro de 1917 às 14:55 horas, no(a) Avenida Friburgo, nº 14, Nova Friburgo, RJ, Brasil, do sexo masculino, filho de Thomaz Bornay e de Francisca Alaejos Bornay; ELA, natural de(o) ESPANHA, casado(a); ELE, natural de(o) ESPANHA, Funcionário público municipal, casado(a), residente no(a) Avenida Friburgo, nº 14, Nova Friburgo, RJ, Brasil.*⁵

A presteza de Thomaz Bornay em fazer o registro civil do nascimento do filho caçula não se repetiu com o batismo: o menino Clóvis só foi batizado em 14 de dezembro de 1918, com praticamente dois anos de idade. O registro consta ainda nos livros pertencentes à Catedral de São João Batista, antiga Igreja Matriz:

Aos quatorze dias do mês de Dezembro de mil novecentos e dezoito, na Igreja Matriz, batizei solenemente a Clóvis, *nascido nesta freguesia a dez de Janeiro de mil novecentos e dezessete*, filho legítimo de Thomaz Bornay e Francisca Alaejos Bornay. (...) Para constar fiz este assento e assigno. O Vigário José Silvestre Alves de Miranda.⁶

A coerência destes dados, ou seja, a mesma data de nascimento informada pelo pai no cartório no dia imediato ao seu nascimento e repetindo-se, dois anos depois, no registro de batismo, afastou a possibilidade de incongruência no âmbito familiar. Assim, diante das evidências documentais, consideramos que o nascimento de Clóvis Bornay ocorreu no ano de 1917. De qualquer forma, este dado se torna irrelevante no contexto da comemoração de seu centenário, que infelizmente acabou sendo muito mais esquecido do que lembrado, mesmo tendo motivo para ser comemorado por dois anos seguidos.

A questão da ascendência suíça

A ascendência suíça ou franco-suíça de Clóvis Bornay sempre foi propalada, às vezes associada a uma origem espanhola. No citado *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* consta que ele era filho de “mãe espanhola e pai suíço”. Esta informação aparece também na Wikipédia, sendo reiterada na categoria “Brasileiros de ascendência suíça”. No Carnaval de 2015, dez anos após seu falecimento, a escola de samba Unidos da Tijuca o homenageou com o enredo “Um conto marcado no tempo: o olhar suíço de Clóvis Bornay”, no qual ele é o próprio narrador e rememora as histórias que teriam sido contadas por seu pai “suíço” sobre vários símbolos do país, como os Alpes, o chocolate e os relógios.

Nos idos de 1991, na citada revista *Casseta Popular*, diante de uma pergunta relativa à origem de seu sobrenome, ele responde: “(...) meu bisavô era um conde francês e ainda tem lá um castelo da família na fronteira da Suíça com a França”.⁷

Como Bornay é um nome francês, esta origem é plausível, ainda que muito remota. Ao falar deste antepassado na “fronteira da Suíça com a França”, ele deve ter se fundamentado na existência de uma comuna francesa, Bornay, localizada na Borgonha-Franco-Condado, no Departamento de Jura, região que faz fronteira com a Suíça. De lá pode ter partido este ancestral que teria se fixado na Espanha, no entanto, uma conexão com a Suíça é improvável se considerarmos a documentação consultada.

No início da pesquisa esta hipótese ainda não era evidente, uma vez que inúmeros jornais e revistas reiteravam alusões às origens suíças de Clóvis Bornay. Este

senso comum nos levou a deduzir que seus antepassados estavam entre os colonos pioneiros vindos da Suíça para Nova Friburgo. Assim, nos concentramos na leitura de vários textos sobre a história desta cidade, tema bastante explorado por historiadores e genealogistas. Tudo em vão! Não obtivemos nenhuma referência a qualquer família Bornay na documentação e literatura sobre a cidade. Nessa altura, a busca na documentação do Cartório de Nova Friburgo, mais exatamente na sua certidão de nascimento, bem como na certidão de casamento civil de seus pais, não deixou dúvidas sobre suas origens espanholas, paternas e maternas.

Ao(s) 24 de Janeiro de 1903 às 08:30 horas, no(a) Nova Friburgo e no(a) Casa nº 6 da Rua General Argolo, Nova Friburgo/RJ, onde se achava Juiz(a) do Registro Civil Dr(a) Capitão Antonio José da Silva Araujo Braga, comigo, escrevente abaixo assinado (...) e após haver afirmado permanecerem no firme propósito de casar por livre e espontânea vontade, receberam-se em matrimônio, sob o regime de Comum, Thomaz Bornay e Francisca Alaejos; ELE, solteiro, Artista, natural de(o) ESPANHA, residente no(a)., Nova Friburgo, (...) filho de Ignacio Bornay e de Maria Bornay; e ELA, solteira, Serviços domésticos, natural de(o) ESPANHA, residente no(a)., Nova Friburgo, RJ, Brasil, filha de Daniel Alaejos e de Augustinha Alonso Alaejos.⁸

Neste documento constata-se que sua ascendência espanhola se estende pelo menos a duas gerações, isto é, não somente aos pais – Thomaz e Francisca Bornay – mas também aos quatro avós: paternos, Ignacio Bornay e Maria Silvestre; e maternos, Daniel Alaejos e Agostina Alonso. Além disso, o fato de todos terem nomes ibéricos, Silvestre, Alaejos e Alonso, afasta a possibilidade de uma origem suíça.

Os avós paternos residiam em Nova Friburgo. A avó Maria Silvestre Bornay faleceu nessa cidade, a 28 de agosto de 1914, mais de dois anos antes de nascer o neto que se tornaria famoso. Ignacio Bornay foi o único avô com quem ele realmente teve contato, pois deve ter falecido naquela cidade ainda na década de 1920. Os avós maternos, Daniel Alaejos e Agostina Alonso, pelo que deduzimos a partir de uma fala de Bornay, residiram algum tempo na região de Resende, também no estado do Rio de Janeiro, onde devem ter se dedicado à agricultura, transferindo-se depois para Buenos Aires, onde faleceram.

Meu avô veio pra cá. Ele comprou aquelas terras de Resende onde hoje é Agulhas Negras, né? E guardava o ouro em casa, naqueles baús. Ninguém tinha coragem ainda de depositar nos bancos, era uma coisa que estava começando, a economia do país. (...) E numa tempestade forte, eles não sabiam como chovia aqui no Brasil, aqueles raios, sabe? Pegou fogo nos laranjais e pegou fogo na casa, eles perderam tudo. Ele ficou aborrecido. Foi pra Buenos Aires. Então parte da minha família está em Buenos Aires, os descendentes de minha mãe e de meu pai que tinham casado, ficaram no Brasil.⁹

Esta constatação de raízes espanholas profundas nos levou a deduzir que o próprio Bornay criara esta fantasia, ou melhor, esta “licença poética” de uma ascendência suíça, provavelmente para vincular suas origens aos colonos fundadores de Nova Friburgo trazidos por dom João VI, em 1818, para desenvolver a agricultura no interior fluminense. Em Friburgo, a ascendência suíça ainda hoje é *status*, pela relação com as origens da cidade.

Os Bornay em Nova Friburgo

O registro da emigração de Ignácio Bornay e Maria Silvestre foi obtido na base de dados do Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos (CEMLA), na qual consta que embarcaram no navio *Andalucia*, no porto de Barcelona, com destino a Buenos Aires, aonde chegaram a 20 de outubro de 1889. Não foi possível saber quanto tempo residiram em Buenos Aires ou em quais circunstâncias se transferiram para o Brasil, mas acreditamos que a estadia argentina tenha sido breve, pois no início da década de 1890, o casal já residia em Nova Friburgo com o filho Thomaz.

No Brasil, os espanhóis estavam entre os imigrantes mais pobres e compartilhavam do mesmo padrão de vida da população menos favorecida. Trabalhavam em atividades não qualificadas e mal remuneradas – estivadores, ensacadores de café e comércio ambulante. Com muito trabalho ascendiam socialmente, destacando-se no comércio, especialmente em pensões, bares, tavernas e botequins.¹⁰

Podemos imaginar que não foi nada fácil o início de vida de seus avós e pais, mas em 1903 Ignacio Bornay já devia estar estabilizado economicamente, pois aparece no *Almanak administrativo, mercantil e industrial do estado do Rio de Janeiro* como proprietário de um bar. Misto de botequim, café e bilhar, o estabelecimento foi “batizado” com o pomposo nome Casa Affonso XIII, homenagem ao menino-rei que havia assumido o trono da Espanha, uma referência identitária e nostálgica cara aos emigrantes espanhóis monarquistas. Essa admiração de Ignacio Bornay pelo rei espanhol pode ter influenciado a imaginação do neto, ao criar, no futuro, fantasias de personagens históricos geralmente ligados à monarquia.

A preocupação dos Bornay em superar as dificuldades típicas dos imigrantes e investir no futuro leva-os a matricular o menino Thomaz no curso primário. Em dezembro de 1895, então com dez anos e aluno da Escola Pública Masculina, ele recebe diploma habilitando-o com “distinção”, sinal de que era empenhado nos estudos.¹¹

Desde jovem, Thomaz Bornay já aparece no citado almanaque do Rio de Janeiro de 1903 como proprietário de um salão de barbeiro e cabeleireiro. O Salão Bornay localizava-se no centro de Friburgo, na rua General Argolo (atual avenida Alberto Braune), principal artéria da cidade onde se situava a estação de trens da Leopoldina, que a transformava num dos pontos de maior concentração de comércio.

Com 18 anos de idade à época em que abriu o salão, Thomaz Bornay casa-se na Matriz São João Batista com Francisca Alaejos, de 23 anos, cinco anos mais velha, nascida na região de Salamanca, a 30 de setembro de 1879. A endogamia era comum à primeira geração de espanhóis no Brasil, para reforçar as raízes culturais.

Entre 1904 e 1917 Thomaz e Francisca tiveram nove filhos, todos nascidos em Nova Friburgo: Anselmo (1904-1971), Mathilde (1906-1982), Hilário (1907-1987), Moacyr (1908-1970), Nelson (1911-1993) e Mário (1913-2000), além de Edgard (1912-1913) e Maria Augusta (1915-1916), falecidos com menos de um ano. Bornay foi o caçula; sua infância deve ter sido feliz e superprotegida, por ser de família abastada e criado entre vários irmãos mais velhos.

Thomaz Bornay consolidou as conquistas do pai e diversificou sua atuação participando mais ativamente da vida política, econômica e social. Em 1908 aparece em várias matérias do jornal *O Friburguense* como secretário da loja maçônica Indústria e Caridade, que reunia comerciantes e industriais da região. Bem-sucedido profissionalmente, Thomaz Bornay extrapola o perfil de um pacato comerciante. Engaja-se na política e assume cargos públicos. Em 1910 assume o posto de capitão comandante atirador da Primeira Companhia da Sociedade de Tiro Friburguense, organização militar de tiro ao alvo, criada com apoio da prefeitura e destinada a formar reservistas.

Ainda em 1910, o capitão Bornay participa do desfile de 15 de novembro, ocorrido no Rio de Janeiro em comemoração da posse do presidente marechal Hermes da Fonseca e da Proclamação da República. Dias depois explodiu a Revolta da Chibata. Amotinados em vários encouraçados, centenas de marinheiros liderados por João Cândido, o “Almirante Negro”, reivindicam o fim dos castigos corporais na Marinha e ameaçam bombardear a cidade. Num gesto de apoio ao governo, setenta atiradores do Tiro de Guerra de Friburgo descem a serra em trem especial e durante três dias ficam aquartelados na capital federal para auxiliar em sua defesa.¹² Após tergiversar, Hermes da Fonseca aceita as reivindicações pondo um fim pacífico à revolta. O capitão Bornay

participa da comissão que foi recebida pelo presidente, no Palácio do Catete, em agradecimento ao gesto “heroico”.¹³

Nos idos de 1913 e 1914, Thomaz Bornay assume o segundo cargo do poder da cidade, como oficial da Secretaria da Câmara Municipal. Nesta época não havia o posto de prefeito em Friburgo, mas de presidente da Câmara. No entanto, seu futuro não estaria na política friburguense e sim no comércio de joias na capital federal.

Mudança para a capital federal

A família Bornay transferiu-se para o Rio de Janeiro entre 1924 e 1925, quando Clóvis tinha de 7 para 8 anos. Thomaz Bornay mudou de ramo e associou-se a Salvador Cosenza, proprietário da joalheria e relojoaria S. Cosenza e Cia., posteriormente transformada em Bornay & Cosenza. O contrato foi publicado na seção da junta comercial do *Correio da Manhã*: “CONTRATOS de S. Cosenza & Cia, firma composta dos sócios solidários, Salvador Cosenza e Thomaz Bornay, para o comércio de Joias (...) com capital de 100:000\$; prazo indeterminado”.¹⁴ A joalheria situava-se no elegante centro da cidade, no Largo da Carioca, próximo à Avenida Central (atual Rio Branco).

No Rio de Janeiro todos os irmãos Bornay vão direcionar suas vidas. Anselmo, o mais velho, foi juiz de futebol. Dedicou-se ainda ao comércio, e foi proprietário de um posto de gasolina. Anselmo e Moacyr (também desportista) foram proprietários de uma loja de artigos masculinos na rua México, a Casa Bornay. Mathilde casou-se com Atílio Diacovo, filho do italiano Salvatore Diacovo, proprietário de um bar na rua Riachuelo. Viúva, passou a trabalhar como enfermeira em hospitais da rede municipal. Hilário, advogado e funcionário público, foi despachante da saúde pública. Nelson foi membro da equipe de atletas do Fluminense; dedicou-se também ao comércio, sendo um dos sócios da Casa das Crianças, conhecida sorveteria do bairro de Ipanema.¹⁵ Mário foi engenheiro do Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários (Iapi).

O menino Clóvis crescia e descobria o mundo na movimentada e cosmopolita capital federal de meados dos anos 1920. O decorativismo sofisticado da estética *Art Nouveau*, mesclado com vestígios da *Belle-Époque*, deve ter exercido forte influência sobre ele. Esporadicamente devia visitar a joalheria do pai, onde as joias podem ter acentuando nele a sensibilidade para o brilho, o colorido e a beleza das formas.

O amor pelo Carnaval e o encanto mágico pela fantasia despontaram cedo. Em 1929, aos 12 anos, vestindo-se de cossaco, venceu um concurso de fantasias no baile do

requintado Fluminense Futebol Clube. Para concorrer, passara-se pelo irmão Nelson, utilizando sua carteirinha de sócio. O artifício foi descoberto, e o concurso anulado:

Disposto a levar para a casa um conjunto de porcelana completo para chá, Bornay roubou a carteirinha de sócio do irmão para participar do concurso de fantasias promovido pelo Fluminense Futebol Clube. Destinado exclusivamente aos atletas da agremiação, Bornay burlou o regulamento com alegria tão contagiante que seu cossaco sagrou-se campeão. Mas a verdadeira identidade do ganhador chegou a público na Quarta-Feira de Cinzas, quando um jornal local deu à coisa tratamento de escândalo. O Concurso foi anulado e o cossaco intimado a devolver o prêmio. “Imagina! Já estava na mesa da mamãe”, confessa.¹⁶

Nessa época o pai já se preocupava com a sexualidade do filho mais novo. Na mencionada entrevista à revista *Casseta Popular*, Bornay fala de sua primeira relação sexual e do quanto a experiência fora traumática. Um dos irmãos colocara-o num táxi encarregando-o de levar um envelope com dinheiro a determinado endereço, como se fosse o pagamento da joalheria do pai. Ao chegar, foi “recepcionado” por uma senhora de sotaque estrangeiro, Madame Mimi. Só então percebeu que estava num bordel.¹⁷ Esse episódio revela a postura machista e a falta de respeito da época para com orientações sexuais que fugiam do estereótipo considerado normal.

Por volta de 1931, com pouco mais de 14 anos, Bornay conheceu Getúlio Vargas, então chefe do Governo Provisório. Um de seus irmãos, provavelmente Anselmo, o mais velho, estava trabalhando com montagem de aparelhos sonoros de cinema (que dava os primeiros passos no Brasil) e foi fazer uma apresentação no Catete. Diante da recusa do irmão em levá-lo, ele se escondeu no banco de trás do carro e acabou assistindo o filme ao lado do presidente.

Despachado desde guri, Bornay não poderia perder a oportunidade de conhecer em carne e osso, um presidente da República. Por este motivo pilhou o irmão para levá-lo a uma certa projeção de cinema que teve como espectador ninguém menos que Getúlio Vargas. Responsável pela montagem do primeiro aparelho de cinema sonoro no Rio de Janeiro, o irmão de Bornay havia convidado para pôr em uso sua espantosa desenvoltura com engenhocas eletrônicas. “Ele não queria me levar, então me escondi no banco de trás do carro até cruzarmos os portões da casa e estacionarmos nos jardins do palácio. Resultado: viu o filme ao lado do presidente”. Quando a sessão acabou, Getúlio pediu ao secretário dele que levasse os irmãos até em casa. “Pedi ao presidente que autorizasse seu motorista a entrar na rua buzinando, para que todos os vizinhos pudessem me

ver chegando.” “Esse menino vai longe”, vaticinou Getúlio, concordando de imediato.¹⁸

Encontro com Jenny Dreyfus e Félix de Mariz

A década de 1930 seria decisiva no direcionamento das escolhas do adolescente Clóvis. Os embates com a família acentuaram-se quando, ao contrário dos irmãos que se dedicavam ao comércio, aos esportes e se casavam, ele demonstrava perspectivas diferentes. A queda da Bolsa de Nova York, em 1929, repercutiu em todo o comércio, sobretudo de artigos de luxo. A Bornay & Cosenza sofreu reveses e acabou decretando falência em setembro de 1931.

Decretada a falência de Bornay & Cosenza. O juiz da Terceira Vara Cível atendendo a confissão de insolvência da firma Bornay & Cosenza, estabelecida com o comércio de joias e objetos de adorno (...) decretou a sua falência, fixando o termo legal a partir do dia 13 de agosto; marcando o prazo de 20 dias para habilitação de créditos; designado o dia 26 de novembro para a Assembleia de credores (...).¹⁹

A massa falida de Thomaz Bornay foi a leilão em 9 de outubro desse mesmo ano.²⁰ Joias, relógios, móveis e objetos de arte foram vendidos. Somente os filhos Mathilde e Anselmo haviam se casado antes do revés. Os demais casaram ao longo dos anos 1930: Moacyr em 1934, Nelson em 1936 e Mario em 1938. Tivemos acesso ao registro de casamento civil de todos, à exceção de Hilário, e os endereços residenciais que constam nesses documentos parecem revelar a reviravolta econômica enfrentada pela família. Mathilde, casada em 1929, e Anselmo, em 1930, constam como domiciliados à Rua do Catete, nº 5, endereço que deveria significar *status*, pela proximidade com o Palácio do Catete, onde morava o presidente da República. Por outro lado, nos registros de casamento de Nelson e Mario consta como domicílio a rua Machado Coelho, nº 111, no Estácio, na época pouco valorizada pela proximidade do Mangue, onde se concentravam boates, bordéis e bares.

Neste último endereço, Clóvis Bornay deve ter vivido seus últimos momentos junto da família. Em meio à crise econômica que afetou a todos, os conflitos atingiram o clímax por volta de 1933, quando fica clara a condição sexual do adolescente de 16 anos. O pai, numa atitude comum na época, expulsa-o de casa. Esta fase difícil é marcada por gestos de amizade e solidariedade de pessoas que serão importantes para Bornay ao longo de sua vida: Jenny Dreyfus, que o adota como verdadeiro filho; e José Francisco Félix de Mariz, com quem ele construiria uma relação de amor e companheirismo.

Não conseguimos saber como se deu o contato de Clóvis Bornay com Jenny Dreyfus e Félix de Mariz. Segundo Fernanda Moro e Lourdes Novaes, alunas do Curso de Museus na década de 1950, Bornay considerava “D. Jenny” como mãe, por tê-lo acolhido quando ele era muito jovem. Maria Augusta Machado, contemporânea de Bornay no Curso de Museus e muito ligada a ele, confirmou o relacionamento dele com Mariz. Ela os conheceu na excursão do Curso a Ouro Preto, em julho de 1945. Segundo Machado, Bornay era apresentado como “sobrinho” do professor Mariz. Artifícios desta natureza eram comuns na época para evitar confronto com a sociedade.

Com base nesses depoimentos de que Bornay teria sido amparado por Dreyfus e Mariz, deduzimos que esse contato ocorreu no início dos anos 1930 e pode ter sido favorecido por vários fatores. Félix de Mariz era irmão leigo da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, localizada no Largo da Carioca, onde se situava a joalheria de Thomaz Bornay. Mariz era pediatra e formara-se pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, onde deve ter sido aluno do doutor André Dreyfus, irmão de Jenny. O pai, Jérôme Dreyfus, fora proprietário de uma joalheria em Pelotas na década de 1900. Por volta de 1914, os Dreyfus se mudaram para o Rio de Janeiro. Nesta época pode ter havido alguma relação comercial entre Jérôme Dreyfus e Thomaz Bornay, talvez ainda residindo em Nova Friburgo, mas já comercializando joias e fazendo contatos no Rio de Janeiro. Nos idos de 1928, Jenny Dreyfus encontrava-se praticamente sozinha, pois os pais e avós haviam falecido e o único irmão, André, transferira-se para São Paulo, dedicando-se a pesquisas de genética na Universidade de São Paulo (USP). Tudo isso deve ter favorecido a aproximação de Bornay e Jenny Dreyfus, que o amparou quando mais precisava do conforto de uma amizade.

O início do relacionamento com Félix de Mariz deve ter marcado a primeira experiência de Clóvis Bornay com a Museologia. Em 1932 Mariz estava comprometido com a organização do Museu Sacro da Ordem Terceira da Penitência, e é provável que Bornay tenha participado da montagem desse museu, inaugurado em 1933. Ainda segundo as reminiscências de Maria Augusta Machado, Clóvis Bornay morava com Mariz nas instalações da Ordem, no Largo da Carioca. Esse dado pode ser corroborado pelo fato de Bornay ter indicado como domicílio, na sua ficha de matrícula do Curso de Museus, preenchida em março de 1944, o endereço “Largo da Carioca, 5 (Museu Sacro da Ordem da Pet^{cia})”.

Primeiro concurso de fantasia e ingresso no serviço público

O ano de 1937 foi decisivo para Clóvis Bornay; verdadeiro marco, tanto em relação ao seu trabalho quanto ao Carnaval. Com 20 anos de idade ele ingressa no serviço público e estreia nos concursos de fantasia do Baile de Gala do Teatro Municipal, iniciando uma tradição e um estilo de vida que ficarão fortemente associados ao Carnaval carioca.

Em vários depoimentos ele afirmou ter se inspirado nos concursos de máscaras do Carnaval de Veneza ao idealizar os concursos de fantasias de luxo do Municipal. Ainda segundo ele, sua sugestão teria sido acolhida pelo diretor artístico do Teatro Municipal, o maestro italiano Sívio Piergili: “Fui ao diretor do Municipal e pedi organização. O convite era caro para a época, 190 mil réis. Eu mesmo tive que juntar escondido”.²¹ Entretanto, Haroldo Costa, em seu estudo sobre o Carnaval carioca, afirma que a primeira edição oficial do concurso do Municipal teria acontecido em 1936, e que a participação de Clóvis Bornay teria ocorrido na segunda edição, organizada pelo maestro Viggiani, a 8 de fevereiro de 1937.²² Bornay arrebatou o primeiro lugar com seu Príncipe de Pequim, criativa fantasia idealizada a partir dos fragmentos de um lustre de cristal encontrado num porão e confeccionada pela modista das vedetes do Teatro de Revista, a italiana Josephina Pampuri. Para bronzear a pele do príncipe hindu, ele recorreu a uma solução criativa: o uso de pigmento marrom.²³

Nos anos seguintes, Bornay continuou a participar dos concursos do Municipal, mas a consagração viria no Carnaval de 1942. O baile aconteceu no dia 16 de fevereiro e contou com a presença do presidente Getúlio Vargas, sempre assíduo nos carnavais do Municipal, e teve como patronesse sua esposa, Darcy Vargas. Com a fantasia Toureiro, inspirada no drama *Sangue e areia*, cujo filme, produção norte-americana, fora grande sucesso no ano anterior, Bornay obteve o primeiro lugar e acabou confraternizando com o próprio presidente:

Lembro que, em 1930,²⁴ chamei atenção por causa de uma fantasia de toureiro que tinha uma capa lindíssima. Brincava com ela no salão até que avistei Getúlio em seu camarote. Joguei a capa em sua direção, e ele a pegou, fazendo dela o enfeite de sua bancada. A brincadeira terminou em brinde com Champagne.²⁵

O Museu Histórico Nacional e a descoberta do Curso de Museus

No mesmo ano de 1937, graças à sua habilidade para desenhar, Bornay inicia seu trabalho como gravador da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas, vinculada ao então Ministério da Viação e Obras Públicas e instalada no antigo Arsenal de Guerra, mesmo prédio que sediava o MHN. Seu contato com a inspetoria foi mediado pelo conterrâneo Adolpho Dumans, funcionário do museu desde 1927 e formado pela primeira turma do Curso de Museus. A família de Dumans era muito próxima de Thomaz e Francisca Bornay desde os tempos de Nova Friburgo.

Na inspetoria, Bornay trabalhou como gravador diarista por um ano. Em abril de 1939 passou a contramestre, e no ano seguinte passou a artífice, função que desempenhou até 1942. Em janeiro de 1943 transferiu-se, na função de guarda, para a Imprensa Nacional, também sediada no MHN. Em 1944 já estava trabalhando no museu, pois no relatório desse ano é elogiado pela professora Nair de Carvalho, coordenadora do Curso de Museus: “Ainda auxilia a secretaria o Sr. Clóvis Bornay que tem demonstrado constantemente grande amor ao trabalho”.

Em 1945 passou a zelador, cargo que tinha como atribuições administrar o funcionamento e a manutenção de instalações, mobiliário e equipamentos. Nesse ano, a 15 de junho, ele participa da memorável visita de Getúlio Vargas ao MHN. Numa fotografia da Coleção Dumans (Nummus), Vargas escuta atentamente a explicação de Gustavo Barroso sobre os objetos expostos, e Bornay, então aluno do Curso de Museus, aparece logo atrás, ao lado de Dumans, acompanhando com seriedade a explanação (Figura 3). Certamente foi um encontro protocolar, diferente daquele ocorrido três anos antes no Municipal. Esse episódio demonstra a aceitação que havia na época quanto à dupla atuação de Bornay. No entanto, a aceitação e o respeito decorriam da própria postura dele, que sabia se impor como profissional e discernia o ambiente de trabalho do contexto do Carnaval. Era uma época em que as relações sociais e os comportamentos deveriam ser pautados por convenções pré-determinadas. Nesta fotografia, podemos depreender que Vargas, Barroso e Bornay dominavam esses códigos.



Visita de Getúlio Vargas ao MHN. 1945. Da esquerda para a direita Vargas, Gustavo Barroso, Adolpho Dumans, Clóvis Bornay e outros não identificados. (Coleção Adolpho Dumans-NUMMUS)

Os contatos com o MHN possibilitaram a Clóvis Bornay conhecer o Curso de Museus, levando os amigos Mariz e Jenny Dreyfus a se formarem nele, respectivamente em 1938 e 1939. Em 1944 o próprio Bornay matriculou-se – era um momento importante, pois o curso passava por uma reforma que acrescentava um ano de duração e ampliava o número de disciplinas, sobretudo na área da Arte. Para Bornay, então com 27 anos, o curso representava a possibilidade de ascender no MHN e fazer carreira como conservador, denominação mais comum dada aos museólogos na época.

No Curso de Museus Bornay foi aluno dos professores pioneiros, Gustavo Barroso, Pedro Calmon, Angyone Costa, Menezes de Oliva e Edgar Romero; e também da nova geração docente, composta por Mário Barata, Anna Barraffatto, Eneada Rodrigues Vieira e Diógenes Guerra, além de Jenny Dreyfus e Mariz. A reforma de 1944 introduzira um novo componente curricular, as excursões de estudos às cidades históricas, e ele participou das três primeiras: a Ouro Preto em 1945; São João Del Rei, em 1946; e São Tomé das Letras, em 1948. A formatura da turma de Clóvis foi realizada no gabinete do diretor, a Sala Coelho Neto, no dia 14 de dezembro de 1946 tendo como paraninfa a professora Jenny Dreyfus, certamente um momento de emoção para ela, Bornay e Mariz .



Formatura do Curso de Museus, 1946. Bornay encontra-se ao centro, à esquerda do Diretor Barroso. Na extremidade direita, sentados, Jenny Dreyfus e Félix de Mariz. (Coleção NUMMUS)

Início da carreira como conservador de museu

O diploma do Curso de Museus favoreceu o crescimento profissional e a ascensão de Bornay no MHN. Em maio de 1947 ele realiza seu primeiro trabalho já como conservador, ao participar da comissão encarregada de arrolar os bens patrimoniais do MHN, constituída por Dulce Ludolf e outros técnicos. Ainda neste ano, é nomeado conservador interino para a vaga decorrente da promoção de Lygia Martins Costa, do Museu Nacional de Belas Artes. Em 1949 vinculou-se à Seção de História, onde trabalhou por mais de vinte anos, primeiro sob a chefia de Jenny Dreyfus e depois de Sigrid Porto Barros, tendo como colegas Fortunée Levy, Alfredo Rei do Rego Barros, Octavia Oliveira, Gilda Marina de Almeida Lopes, Marfa Barbosa Viana e Ecylla Brandão. Segundo esta última, ele despertava a admiração de todos os colegas por sua ética e profissionalismo.

Em 1950, quatro anos após sua formatura, Clóvis Bornay foi nomeado conservador do quadro permanente do Ministério da Educação e Saúde. Nesse mesmo ano faleceu sua mãe, dona Francisca, a 14 de maio. Bornay já se encontrava afastado de casa havia mais de dez anos, e provavelmente sem nenhum contato com ela. No entanto, acreditamos que possa ter havido certa aproximação nessa época, pois seu nome aparece junto dos nomes do pai e dos irmãos na participação da Missa de Sétimo Dia.²⁶

Os anos de 1949 e 1950 parecem marcar o fim do relacionamento de Clóvis Bornay com Mariz. Nas excursões do Curso de Museus de 1949, 1950 e 1951 o

professor Mariz continua a marcar presença, mas Bornay não participou mais. Outro dado que reforça a hipótese de uma separação refere-se à sua mudança para a avenida Prado Júnior, em Copacabana, que parece ter ocorrido nessa época, se considerarmos uma informação na citada entrevista à *Casseta Popular*, por volta de 1991. À pergunta “Bornay, há quanto tempo você mora aqui na Prado Júnior?”, ele respondeu: “Uns quarenta anos.”²⁷

Em 1953 a Seção de História passou a ser dividida em duas, e Bornay foi alocado na Primeira Seção, à qual competia a administração de vários espaços expositivos: Sala dos Donatários, Sala dos Vice-Reis, Sala Dom João VI, Dom Pedro II, Deodoro, República, Sala das Pratas e Pátio da Minerva. Nessa seção ele se dedicou a várias funções: supervisão da conservação das salas, acompanhamento dos trabalhos de restauração, revisão e atualização catalográfica, pesquisa e redação de textos, além de atender a pesquisadores e monitorar visitas escolares.

Essas numerosas atividades não impediram o engajamento profissional de Bornay, que se associa à Organização Nacional do Internacional Council of Museums (Onicom). Em junho de 1955 ele integrou a comissão, liderada por Rodrigo Mello Franco de Andrade, que se reuniu no Museu Imperial de Petrópolis para discutir a preparação do 1º Congresso Nacional de Museus a ser realizado em Ouro Preto no ano seguinte. Em setembro de 1958 participou do Seminário Regional para Educação em Museus, promovido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, evento que congregou museólogos e outros profissionais de museus do Brasil e de outros países, tornando-se um importante sinalizador das transformações do campo museal.

A década de 1960 e o Museu Histórico Nacional

No MHN, os anos 1960 consolidaram o trabalho de Clóvis Bornay como conservador, aliás, a partir de meados da década ele passa a ser identificado na mídia como museólogo, tendência da época, sobretudo a partir da reforma do Curso de Museus em 1966, que passou a utilizar este termo no diploma dos formandos. Bornay continua a se impor pelo trabalho, e os diretores que sucedem a Barroso, Josué Montello e Leo Fonseca e Silva, também reconhecem seu comprometimento profissional. A principal característica de seu trabalho nos anos 1960 é a participação em projetos de exposições temporárias, tanto no MHN quanto em outras instituições.

Em outubro de 1962 Bornay trabalhou na montagem da exposição comemorativa aos duzentos anos do Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro, no MHN. Em 1964, ano conturbado pelo golpe civil-militar, ele integrou a comissão encarregada de programar e realizar as atividades do MHN e do Museu da República nas comemorações do IV Centenário da Cidade do Rio de Janeiro. Nessa época realizou pesquisa para seu artigo “Estácio de Sá: primeiro conquistador e fundador desta terra e cidade”, publicado nos *Anais do MHN* em edição comemorativa do IV Centenário. Em dezembro do mesmo ano foi nomeado chefe da Divisão de História Artística e Literária, onde passou a trabalhar com Maria Elisa Carrazzoni e Maria Laura Ribeiro.

Entre 1967 e 1968 Bornay trabalhou em quatro exposições do MHN montadas no extinto Banco do Estado da Guanabara, as quais eram sobre: bonecos, integrando o II Festival de Teatro de Marionetes e Fantoques; Arte Sacra; mobiliário luso-brasileiro e prataria, em parceria com Jean Marie Bittencourt, assessor da direção do MHN. No Museu da República ele monta exposição de gravuras da artista plástica Isa Aderne e a Sala Presidente Castelo Branco, idealizada por Leo Fonseca e Silva.

Em 1º de maio de 1968, Dia do Trabalho, tendo como cenário os jardins do Museu da República, Bornay faz uma criativa reconstituição cenográfica, com figuras vivas, do quadro de Vitor Meireles, *A primeira missa no Brasil* – interessante experiência de um quadro vivo num museu. Ainda em maio, ele coordena a montagem da exposição “Museu Histórico em Friburgo”, inaugurada em sua cidade natal em comemoração do sesquicentenário de fundação. A exposição tinha um caráter experimental, conforme o projeto de Fonseca e Silva de criar museus filiais do MHN em cidades do interior. Bornay faz parte do grupo chefiado por Jenny Dreyfus e constituído por Therezinha Sarmiento e outros técnicos, além de alunos do Curso de Museus. Em agosto de 1968 é designado diretor do Museu do Folclore, inaugurado por Fonseca e Silva no parque do Museu da República.

Década de 1970 e aposentadoria no Museu Histórico Nacional

O ano de 1970 foi intenso em atividades museológicas. Em fevereiro, Clóvis Bornay organizou uma exposição no Museu da Imagem e do Som (MIS) com fantasias de luxo premiadas no Carnaval. Como inovação a mostra apresentou desfile de fantasias ao vivo, com fundo musical de antigas marchas. Em junho, também no MIS, ele montou uma exposição sobre Chacrinha como parte de um curso de Comunicação, com renda destinada à Casa dos Artistas. Sempre preocupado em conferir uma dinâmica diferente à

exposição, Bornay utilizou um gramofone para tocar discos antigos e um gravador com frases famosas de Chacrinha.

– Bem, tudo nasceu de uma entrevista minha com o Chacrinha, em que ele disse que tinha vontade em fazer uma exposição de suas roupas, para fins beneficentes. Achei a ideia bastante interessante, principalmente pelo fato do Chacrinha ser um mestre em comunicação. Daí a ideia cresceu e, além da exposição, realizaremos também um curso de comunicação de massas. (...) Teremos aula sobre opinião pública, cibernética, Rádio e TV – Jornalismo, Cinema e Teatro, Política na Comunicação, Arte – A Comunicação visual através dos tempos e uma aula que considero sensacional e que poderá ser dada pelo próprio Chacrinha, para que ele fale sobre seu poder de comunicação.²⁸

Em julho, Bornay participou de outro importante projeto idealizado pela Administração do Porto do Rio de Janeiro: a montagem do Museu do Porto. Instalado num galpão do Cais da Rodrigues Alves, a exposição apresentou painéis fotográficos e interessante acervo, como uma locomotiva e embarcações.

Está nascendo um Museu na Cidade. É o museu do Porto do Rio, que surgiu no cais do porto, entre os armazéns 12 e 13, em apenas 20 dias. Fruto do dinamismo, da boa vontade e da técnica do portuário carioca com a dedicação do museólogo Clóvis Bornay, responsável pela sua montagem. Nele estão registrados os sessenta anos de existência do nosso porto e sua trajetória brilhante. (...) Muita gente não sabe e ficará espantada quando, a partir de amanhã, passar pela av. Rodrigues Alves e encontrar um Museu funcionando, modernamente aparelhado, franqueado ao público, mostrando um acervo rico e diversificado, constituído por peças antigas, enormes painéis fotográficos e uma locomotiva, a “Baronesa do Cais”, a primeira locomotiva adquirida pelo porto do Rio.²⁹

No MHN, Bornay atuou em dois projetos expográficos: em agosto de 1970, a exposição “Indumentária, Arte e Documento”, destacando a evolução da moda a partir da Coleção Sofia Jobim; em setembro de 1971, a “Exposição Comemorativa ao Centenário da Lei do Ventre Livre”, abordando os horrores da escravidão e conscientizando o público sobre a importância das contribuições negras à cultura brasileira.

Ainda em 1970 integrou a comissão encarregada de viabilizar a abertura do Museu Carmem Miranda, constituída pelas irmãs da cantora e pela antiga colega do Curso de Museus e amiga Pascoalina Stilben. A ideia inicial era instalar o museu num prédio da Lapa, mas houve uma série de entraves burocráticos.³⁰ Somente seis anos depois, em 1976, o Museu Carmem Miranda foi inaugurado no Parque do Flamengo.

A intensa atividade de Bornay era viabilizada por uma rígida disciplina de trabalho. Segundo o historiador Lauryston Guerra, coordenador do Curso de Museus entre 1971 e 1974, ele era um funcionário exemplar. Conseguia equilibrar perfeitamente

seu trabalho no MHN com seus compromissos no Carnaval. Para não haver prejuízo de carga horária, ele assumia ao longo do ano o máximo possível de plantões, isto é, trabalhava no Museu sábados e domingos para compensar o período que deveria ser liberado para se dedicar ao trabalho como carnavalesco.

Em 1978 Clóvis Bornay se aposentou, após 41 anos de serviço público no MHN, dos quais 31 atuando como museólogo. Maria Laura Ribeiro, que trabalhou com ele na Divisão de História Artística e Literária, deixou-nos um interessante depoimento:

A Museologia para Clóvis Bornay era como religião, e ele a cultuava no Museu Histórico Nacional. Era o primeiro funcionário técnico a chegar no museu, pois degustava seu café da manhã numa mesinha que ficava no pátio, muito aprazível, em frente às nossas salas de trabalho. Sempre muito afável e elegante, se tornou figura indispensável nas comemorações festivas do museu. Recebia em sua sala, quase sempre, grupos de alunos do primeiro e segundos graus até vestibulandos à procura de explicações sobre o rico acervo do museu, que ele o fazia de modo peculiar e agradável. Não só estudantes o procuravam, mas também pessoas necessitadas de ajuda material, sabendo que seriam recompensadas pela marcante generosidade de Clóvis. (...) Nas entrevistas que dava na TV, era marcante seu interesse em se referir à sua profissão que, acredito, representava uma das coisas importantes da sua vida. (...) Foi sempre uma pessoa bem educada e solícita para nós seus colegas museólogos e a todos que o procuravam no museu.³¹

O museólogo e carnavalesco Clóvis Bornay faleceu no Rio de Janeiro, no dia 9 de outubro de 2005, três meses antes de completar 88 anos. Esperamos ter recuperado um pouco de sua história de vida e trabalho. Sua produção como museólogo é surpreendente! Seu saldo de contribuições é bastante extenso, com atuação em várias áreas inerentes ao trabalho de um museólogo e ao processo de musealização: gestão de acervos, pesquisa, documentação, conservação, exposição, comunicação e educação museal. Podemos dizer que houve dois Clóvis Bornay distintos: um museólogo e um carnavalesco. Mas podemos afirmar também que houve simbiose entre estes dois profissionais, com benefícios para ambos – o museólogo oferecendo sólido conhecimento cultural ao carnavalesco; o carnavalesco influenciando a criatividade e as atitudes inovadoras do museólogo.

É lamentável que uma atuação tão intensa, diversificada e importante seja esquecida, não apenas pelo público em geral, mas pela própria classe museológica. A comemoração de seu centenário, infelizmente, foi pouco aproveitada para superar esse apagamento. Esperamos que esta síntese de seu trabalho possa despertar um reconhecimento maior de suas contribuições no campo da Museologia, e que trabalhos de pesquisa possam revelar a multiplicidade de facetas do conjunto de sua obra.

-
- ¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m2-n89cy0is>. Acesso em: 21 set. 2016.
- ² DAPIEVE, Arthur (Org.). *Antologia Casseta Popular: o melhor da enciclopédia de babaquice*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2008, p. 270.
- ³ CLÓVIS BORNAY. In: INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: ICCA, c2002. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/Clóvis-bornay>. Acesso em: 3 jan. 2016.
- ⁴ CLÓVIS BORNAY. In: *Wikipédia: a enciclopédia livre*. 18 mar. 2019. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%B3vis_Bornay. Acesso em: 3 jan. 2016.
- ⁵ PRIMEIRO DISTRITO DE NOVA FRIBURGO. Cartório do Registro Civil. Certidão de nascimento inteiro teor. Oficial Titular: Raquel Pereira Hall. Nova Friburgo, 4 mar. 2016. 2ª via. Grifo nosso.
- ⁶ IGREJA MATRIZ DE SÃO JOÃO BATISTA. Livro de assentamentos de batismos, nº 14, termo 1.022, Igreja Matriz de São João Batista (Nova Friburgo), 1913-1917. Grifo nosso.
- ⁷ DAPIEVE, Arthur. Op. cit., p. 270.
- ⁸ PRIMEIRO DISTRITO DE NOVA FRIBURGO. Cartório do Registro Civil. Certidão de casamento inteiro teor. Oficial Titular: Raquel Pereira Hall. Nova Friburgo, 4 mar. 2016. 2ª via.
- ⁹ DAPIEVE, Arthur. Op. cit., p. 270.
- ¹⁰ Ver: PERES, Elena Pajaro. “Espanhóis no Brasil: a experiência plural de uma imigração singular”. *Revista UFG*, ano 13, nº 10, Goiânia, jul. 2011, p. 176-178.
- ¹¹ EXAMES nas escolas públicas. *O Friburguense*, Nova Friburgo, 5 maio 1845, p. 3.
- ¹² O PAIZ. Rio de Janeiro, 28 nov. 1910, p. 1.
- ¹³ O FLUMINENSE. Niterói, 28. nov. 1910, p. 2.
- ¹⁴ CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 18 mar, 1926.
- ¹⁵ DIÁRIO CARIOCA. Rio de Janeiro, 20 jan. 1959, p. 5.
- ¹⁶ ABREU, Gilberto de. “Pérolas, plumas e escândalos de Clovis Bornay”. *Sui Generis*, Rio de Janeiro, [1999], p. 24.
- ¹⁷ DAPIEVE, Arthur. Op. cit., p. 274.
- ¹⁸ ABREU, Gilberto de. Op. cit., p. 24.
- ¹⁹ DIÁRIO DA NOITE. Rio de Janeiro, 24 set. 1931, p. 1 (grifo do original).
- ²⁰ A NOITE. Rio de Janeiro, 8 out. 1931, p. 2.
- ²¹ ABREU, Gilberto de. Op. cit., p. 24.
- ²² COSTA, Haroldo. *100 Anos de Carnaval no Rio de Janeiro*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000, p. 93-95.
- ²³ ABREU, Gilberto de. Op. cit., p. 24.
- ²⁴ Equívoco de Bornay, 1930 foi o ano da Revolução que levou Vargas ao poder.
- ²⁵ ABREU, Gilberto de. Op. cit., p. 24.
- ²⁶ A NOITE. Rio de Janeiro, 19 maio 1950, p. 17.
- ²⁷ DAPIEVE, Arthur. Op. cit., p. 273.
- ²⁸ CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 31 maio e 1º jun. 1970, 1º Caderno, p. 7.
- ²⁹ DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 19-20 jul. 1970, Primeira Seção, p. 12.
- ³⁰ DIÁRIO DA NOITE. São Paulo, 23 set. 1970, 1º Caderno, p. 5.
- ³¹ RIBEIRO, Maria Laura. “Homenagem a Clóvis Bornay”. *Boletim da Associação Brasileira de Museologia*, Brasília, DF, ano 42, nº 1, mar. 2006, p. 5.

Artigos

Da casa-manifesto à casa-museu: museologia e patrimônio nas residências de Warchavchik, Bo Bardi e Niemeyer

Leonardo Valerão Oliveira^{*}
Luisa Durán Rocca^{**}

Recebido em: 23/05/2018
Aprovado em: 25/05/2018

* Graduando em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Monitor da disciplina de Arquitetura no Brasil. E-mail: leonardo.valerao@gmail.com.

** Graduada em Arquitetura pela Universidad de Los Andes (Bogotá). Especialista em conservação e restauração de monumentos e conjuntos históricos pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Teoria, História e Crítica da Arquitetura e doutora em Planejamento Urbano e Regional pela UFRGS. Professora da Faculdade de Arquitetura e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da UFRGS. E-mail: luisa.duran@ufrgs.br.

Resumo

Trabalhando com os conceitos de “casa-manifesto” e “casa-museu”, este artigo tem por objetivo estudar os processos de patrimonialização e musealização de três icônicas residências da arquitetura moderna brasileira: a Casa Modernista da Rua Santa Cruz (São Paulo, 1927-1928), de Gregori Warchavchik; a Casa de Vidro (São Paulo, 1950-1951), de Lina Bo Bardi; e a Casa das Canoas (Rio de Janeiro, 1951-1953), de Oscar Niemeyer. Para tal, foram realizadas visitas às instituições atualmente instaladas nessas casas, a fim de articular a experiência dos usuários com a revisão bibliográfica sobre o tema. O estudo apontou que essas casas-museu têm em comum estratégias que permitem agrupá-las por meio de sua problemática própria. Conclui-se que em casas-manifesto musealizadas, o conhecimento e a fruição sobre o espaço são mais relevantes que a aproximação de um acervo ou da narrativa da intimidade de seus moradores, como ocorre em casas-museu convencionais.

Palavras-chave

Casa-museu; casa-manifesto; arquitetura moderna brasileira; museologia; patrimônio.

Abstract

Using the concepts of “manifesto house” and “house museum”, this article aims to study the patrimonialization and musealization processes of three iconic residences of the modern Brazilian architecture: Gregori Warchavchik’s Casa Modernista da Rua Santa Cruz (São Paulo, 1927-1928), Lina Bo Bardi’s Casa de Vidro (São Paulo, 1950-1951) and Oscar Niemeyer’s Casa das Canoas (Rio de Janeiro, 1951-1953). To this end, visits to the institutions currently installed in these houses were made to articulate the users’ experience with the bibliographic review on the subject. The study showed these house museums have in common strategies that allow us to group them through their own problematic. We conclude that in musealized manifesto houses the knowledge and the enjoyment of the space are more relevant than the approximation to a collection or to its residents’ intimacy narrative, as it happens in conventional house museums.

Keywords

House Museum; manifesto house; Brazilian modern architecture; museology. patrimony.

Introdução

Uma casa-museu é um tipo de museu instalado num imóvel que anteriormente teve como função principal a de residência. Em consequência dessa natureza, a noção de “casa-museu” carrega a tarefa de conjugar as relações entre arquitetura, acervo e proprietário, oferecendo importante narrativa para compreender a realidade que se pretende visitar. Mas, afinal, o que faz uma casa sair da esfera privada – da qual é provavelmente o maior símbolo – e entrar na esfera pública, abrindo suas portas à visitação? Chagas¹ salienta que as casas-museu portam dimensões poéticas, filosóficas e políticas próprias: passando por um processo de ressignificação, transformam-se num espaço de “teatralização do passado” e “dramaturgia da memória”.²

No caso das casas-museu de arquitetos célebres, esse quadro cresce em complexidade, especialmente em função do caráter paradigmático dessas residências. Nelas, o antigo morador divide o protagonismo com o próprio ambiente edificado, constituído invariavelmente por uma “casa-manifesto”. São elas residências com propostas estéticas e espaciais inovadoras, portadoras de originalidade, inventividade e, não raro, transgressão arquitetônica.

Trabalhando com as categorias de “casa-museu” e “casa-manifesto”, este trabalho apresenta uma revisão dos processos de patrimonialização e musealização das residências, bem como de seus respectivos acervos, de três arquitetos modernos no Brasil: Gregori Warchavchik e sua Casa Modernista (São Paulo, 1927-1928); Lina Bo Bardi e sua Casa de Vidro (São Paulo, 1950-1951); e Oscar Niemeyer e sua Casa das Canoas (Rio de Janeiro, 1951-1953).

Casas-manifesto

O tema da moradia unifamiliar ocupou, ao longo do século XX, papel central na produção e difusão da arquitetura moderna. As experiências com a casa burguesa funcionaram “como laboratório de pesquisas aos principais arquitetos modernos e as estratégias empregadas na sua solução foram expandidas e aplicadas posteriormente a programas maiores, sendo passíveis de generalização”.³ Foi, portanto, por meio das residências unifamiliares que a vanguarda moderna pôs à prova suas convicções arquitetônicas, sobretudo por ser o ambiente doméstico – onde são gerados e reproduzidos os valores de cada geração – o espaço de convívio humano por excelência.

Elaborando um “projeto ideal” de habitação, no qual a vivência de uma família – também ideal – comprovaria o funcionamento de cada engrenagem do sistema proposto, esses arquitetos buscaram a concretização definitiva de seus princípios.

Deve-se a Antônio Sant’Elia o *Manifesto da Arquitetura Futurista*, texto de 1914 fundamental para as vanguardas modernas. Nele, o italiano criticava o ambiente cultural conservador do início do século dominado pela arquitetura neoclássica, que, conforme seu parecer, se negava às possibilidades dos irreversíveis avanços das técnicas construtivas: “A beleza nova do cimento e do ferro vem profanada com a sobreposição de carnavalescas incrustações decorativas que não são justificadas nem pelas necessidades construtivas, nem pelo gosto”.⁴

Em paralelo aos textos e pronunciamentos carregados de discursos explícitos, as obras de arte e as residências da vanguarda moderna portavam ideias inovadoras em discursos implícitos. No caso da arquitetura, as edificações ultrapassavam sua própria função utilitária: constituíam-se em valiosas oportunidades de experimentação e manifestação de proposições técnicas, espaciais, formais e estéticas que, quando articuladas, outorgavam à obra um caráter exemplar.

Prática recorrente no âmbito do movimento, a proposição de “casas-manifesto” legou à arquitetura moderna alguns de seus mais icônicos projetos, desenvolvidos como verdadeiros paradigmas daquilo em que acreditavam seus criadores. É o caso de Le Corbusier (1887-1965), que em sua Villa Savoye (Poissy, 1928-1929) buscou edificar a síntese dos cinco pontos da nova arquitetura, já teorizados por ele em 1926 na revista francesa *L’Esprit Nouveau*.⁵ Da mesma forma, Mies van der Rohe (1886-1969) aplicou em sua Farnsworth House (Plano, 1945-1951) uma série de conceitos nos quais trabalhou durante toda a carreira, resultados do uso intenso de vedações em vidro. Esses dois exemplos – possivelmente os mais famosos do século XX – correspondem, entretanto, a projetos elaborados para terceiros, verdadeiros mecenas interessados em explorar novos modos de viver no mundo.

Mas o que aconteceria se esses arquitetos tivessem a oportunidade de projetar e construir sua própria residência? Por um lado, o arquiteto-morador encontra nessa situação a possibilidade de adaptar o projeto às suas necessidades; por outro, não abre mão de “manifestar” suas ideias. O resultado quase sempre é um ato profundamente poético de idealização da própria morada, uma obra única, produto de um instante de intensa liberdade formal, uma vez que o projetista e o cliente estão personalizados no

mesmo sujeito. Essa questão comporta uma problemática própria, merecendo reflexão à parte: “É a partir da casa – a própria em muitos casos – que o arquiteto define sua posição, às vezes precocemente, outras, como um ato reflexivo de maturidade”.⁶ Assim, essas casas-manifesto, imbuídas de grande subjetividade, revelam uma síntese particular dos anseios do arquiteto-morador, além de um valioso panorama do contexto no qual o processo de criação operou.

Cabe, por fim, relacionar os conceitos de casa-manifesto e casa-museu. Para isso nos atrevemos a estabelecer um paralelo com as noções de “monumento” e “monumento histórico”, propostas por Alöis Riegl no começo do século XX e recolhidas por Françoise Choay:⁷ um monumento é uma “criação deliberada cuja destinação foi pensada *a priori*”; um monumento histórico, pelo contrário, não é criado como tal, mas “é constituído *a posteriori* pelos olhares convergentes do historiador e do amante da arte que o selecionam na massa dos edifícios existentes” e lhe conferem esse valor.⁸ Portanto, uma casa-manifesto – que já nasce com a “vontade” de ser obra de arte, de transmitir uma série de ideias e valores, enfim, de ser manifesto –, transcendendo a mera função utilitária, constitui-se em um monumento. Diferentemente, a casa-museu é uma edificação que foi posteriormente selecionada e reconhecida pela relevância histórica de seu(s) morador(es), não necessariamente por ser portadora de valores artísticos inerentes à sua materialidade e espacialidade – trata-se, assim, de um monumento histórico. A singularidade dos objetos de nossa pesquisa deriva do fato de que eles foram concebidos originalmente como monumentos e, após a morte de seus autores, passaram por um processo que os ressignificou como monumentos históricos.

Arquitetos e residências

A história da primeira casa deste estudo se confunde com a história da arquitetura brasileira, bem como com a biografia daquele que a concebeu. Precursor da arquitetura moderna no Brasil, o ucraniano formado arquiteto em Roma Gregori Warchavchik (Odessa, 1896 – São Paulo, 1972) chegou ao país em 1923, estabelecendo-se em São Paulo, onde trabalhou nos primeiros anos para a Companhia Construtora de Santos, a maior empresa construtora do país à época. Seu manifesto textual de 1925, *Acerca da Arquitetura Moderna*,⁹ apela à racionalidade, à economia e ao espírito da época, dando início à teorização do racionalismo em terras brasileiras, recém-agitadas pela Semana de Arte Moderna de 1922, mas ainda carentes de um expoente de vanguarda no contexto arquitetônico. Nesses escritos, a influência do

franco-suíço Le Corbusier era nítida, ainda que não citada.¹⁰ A aplicação prática desses preceitos, entretanto, só se tornaria possível depois de seu casamento com Mina Klabin (1896-1957),¹¹ em 1927, quando teve a oportunidade de projetar a Casa Modernista da Rua Santa Cruz, na Vila Mariana.

Não por acaso, a proposição dessa casa-manifesto correspondeu à concepção de uma obra pessoal, sua própria residência: a independência financeira e a liberdade de criação foram pré-requisitos essenciais à transgressão estética e a uma nova postura no âmbito da arquitetura brasileira. Burlando o serviço de censura de fachadas, que poderia imediatamente a “nudez” ornamental da residência, Warchavchik apresentou um projeto fictício que mantinha a volumetria original. Argumentando falta de recursos, jamais acrescentou elementos como cornijas, enquadramentos e balcões, construindo a edificação conforme a concepção original. Assim nasceu a primeira casa moderna no Brasil, marcada por um jogo de volumes prismáticos, cujas platibandas terminam ocultando telhados inclinados¹² e apresentando em sua fachada principal uma composição de apelo ainda simétrico.

O mobiliário foi também projetado por Warchavchik, em plena sintonia com os espaços interiores. Os jardins, concebidos por Mina Klabin, são igualmente considerados um marco no paisagismo moderno brasileiro pela introdução de espécies nativas.¹³ O espírito vanguardista da casa logo a transformou em ícone da cena cultural paulistana, albergando obras de arte moderna e congregando intelectuais e artistas em frequentes reuniões e saraus.

A contribuição estrangeira à arquitetura moderna brasileira, entretanto, não se restringiu à participação de Gregori Warchavchik. Nas décadas de 1930 e 1940, outros arquitetos se somariam a ele para compor o quadro dos profissionais estrangeiros que aqui se refugiaram em consequência dos conflitos na Europa.¹⁴ É esse o contexto no qual, na mesma São Paulo que vinte anos antes conhecera a Casa Modernista do arquiteto russo, a italiana Lina Bo Bardi (Roma, 1914 – São Paulo, 1992) desembarcou em 1947, acompanhada do marido Pietro Maria Bardi (1900-1999), que fora convidado pelo empresário e político Assis Chateaubriand (1892-1968) a fundar e dirigir o primeiro museu de arte moderna do país – o Museu de Arte de São Paulo (Masp). Até então, em função da guerra, a arquiteta formada em Roma tivera restritas oportunidades profissionais: em Milão esteve vinculada ao escritório de Gio Ponti, mas seu maior envolvimento fora como ilustradora e editora de várias revistas especializadas em

arquitetura e artes, tendo fundado com Bruno Zevi a revista *A cultura della vita*. No Brasil transformou-se, ao lado do marido, em personagem central da cultura nacional, entrando em contato com manifestações eruditas e populares e promovendo uma troca autêntica entre elas.

Lina Bo Bardi naturalizou-se brasileira em 1951, mesmo ano em que seu primeiro projeto, iniciado no ano anterior, foi concluído: a Casa de Vidro, no bairro Morumbi, no loteamento de uma antiga fazenda de chá da capital paulista. Essa casa-manifesto, que não coincidentemente atendia pela mesma denominação da Farnsworth House que Mies van der Rohe projetara cinco anos antes,¹⁵ se provou transgressora em inúmeros sentidos: implantada em topografia acidentada, sob pilotis recuados, a casa se destacava pelas largas vedações em vidro que lhe outorgavam perfeita transparência e uma vista magnífica.

Vale ressaltar uma série de similitudes entre a Casa de Vidro de Bo Bardi e a Casa da Rua Santa Cruz de Warchavchik: ambas localizadas em subúrbios paulistanos à época pouco urbanizados; ambas com um tratamento paisagístico a utilizar vegetação local; ambas um ponto de encontro de artistas e intelectuais. Uma diferença, porém, chama atenção: enquanto a Casa Modernista apresentava unidade de mobiliário, a proprietária da Casa de Vidro expunha em sua área social uma afetiva coleção de obras de arte erudita e popular, sem nenhuma distinção, pois, no fim das contas, tudo era arte.¹⁶

Caso um pouco diferenciado é o de Oscar Niemeyer (Rio de Janeiro, 1907 – Rio de Janeiro, 2012), que já gozava de prestígio internacional no ano de 1951, quando iniciou o projeto de sua casa em região isolada do bairro São Conrado, no Rio de Janeiro. À época, o mais célebre arquiteto brasileiro já contava com um currículo expressivo: trabalhara na equipe – comandada por Lúcio Costa (1902-1998) e assessorada por Le Corbusier – que concebeu o Ministério de Educação e Saúde em 1936; projetara com Lúcio Costa (1902-1998) o Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova York em 1939; consolidara parceria com Juscelino Kubitschek (1902-1976) ao idealizar o Conjunto da Pampulha em 1941; e participara, junto de Le Corbusier e do uruguaio Julio Vilamajó (1894-1948), da comissão dos dez mais afamados arquitetos do momento que elaborariam o projeto da Sede da Organização das Nações Unidas em 1947.

Embora sua mais famosa contribuição à arquitetura brasileira – os edifícios públicos de Brasília – ainda não existisse, Niemeyer estava longe de ser um estreante ao conceber sua própria residência, como era o caso de Warchavchik e Bo Bardi. Tampouco havia iniciado sua produção por primeiras experiências teóricas, como era o caso dos estrangeiros. Por isso mesmo, a casa-manifesto do arquiteto carioca refletiu muito mais suas especulações plásticas que preceitos de vanguardas consolidadas. Considerada a obra-prima de Niemeyer no setor da aplicação da forma livre,¹⁷ a Casa das Canoas entrou para a história da arquitetura moderna como uma das mais importantes manifestações de sua originalidade e seu gênio criativo. O partido, de integração total à Mata Atlântica, impressiona pela coerência com que Niemeyer tratou as transições entre áreas externas e internas, explorando as curvas para criar áreas sombreadas e compor uma privilegiada vista da paisagem carioca.

Cada uma dessas três casas serviu de residência a apenas uma família, tendo duas delas abrigado seus criadores por cerca de cinquenta anos. O íntimo vínculo dos autores-proprietários com as obras parece ser um fator relevante no que diz respeito à ocupação das residências. Ao contrário da Villa Savoye de Le Corbusier e da Farnsworth House de Mies van der Rohe – ambas encomendadas sob o esquema do mecenato burguês e de pouca utilização pelos proprietários originais –, é curioso notar que a ocupação das residências brasileiras parece ter o mesmo comportamento de um outro grupo de casas-manifesto paradigmáticas: a Gropius House (Lincoln, 1937-1938) de Walter Gropius (1883-1969); a Glass House (New Canaan, 1945-1949) de Phillip Johnson (1906-2005); a Eames House (Los Angeles, 1945-1949) de Charles Eames (1907-1978) e Ray Eames (1912-1988); e a Casa Estudio (Cidade do México, 1948) de Luis Barragán (1902-1988). Todas têm em comum o fato de terem sido projetadas pelos próprios arquitetos-moradores, que nelas viveram até a morte. A relação de acentuada subjetividade dos proprietários com os imóveis é certamente o principal agente desse fenômeno.

A família Klabin-Warchavchik, por exemplo, residiu na Casa da Rua Santa Cruz por quase cinco décadas, de 1928 até meados dos anos 1970, quando decidiu vender a propriedade. Já a Casa de Vidro, ocupada pelo casal sem filhos Bo Bardi desde 1951, foi doada por Pietro Bardi em 1995, três anos após o falecimento da esposa, com a finalidade de sediar o Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, fundado em 1990. A exceção fica por conta da Casa das Canoas, na qual Niemeyer e sua família residiram apenas entre

1953 e 1956, quando a construção de um hotel morro acima instabilizou o terreno e, num verão muito chuvoso, a encosta desceu, quase destruindo a casa.¹⁸ Na ocasião, a lama e a correnteza chegaram a danificar objetos da família, que decidiu se mudar enquanto a casa era restaurada. Outro motivo apontado para a mudança foi a distância do centro e o isolamento da edificação, que acarretava problemas de insegurança. Desde então ninguém, à exceção dos caseiros, habitou o imóvel. Niemeyer, entretanto, decidiu manter a casa, mesmo sem nela residir, por acreditar que se tratava de um bom exemplo de arquitetura.

Implantação e lote

As três casas também têm em comum o fato de terem sido construídas em generosos lotes, localizados em regiões à época distanciadas dos respectivos centros urbanos. Isto permitiu a seus criadores estabelecer uma estreita relação com a natureza, revelada na indissolubilidade entre o tratamento das áreas externas e a arquitetura. Porém, a situação dessas casas, hoje musealizadas e abertas à visitação, é bem distinta em função de mudanças em seus respectivos entornos, decorrentes da acelerada dinâmica urbanística dos últimos cinquenta anos.

O posicionamento no meio de áreas ajardinadas tem duas vantagens para a fruição museal: permite percorrer todo o contorno das edificações e a amplitude dos lotes, assim como possibilita eventuais ampliações, caso o programa de necessidades da instituição que as administra assim requeira.

Patrimonialização

Primeira das três residências a ser patrimonializada, a Casa Modernista da Rua Santa Cruz de Warchavchik encontrou no processo de tombamento uma forma de proteção do conjunto arquitetônico contra uma investida do mercado imobiliário. Em 1983, já depois de alguns anos de abandono após a mudança dos Klabin-Warchavchik, a incorporadora Carmel desenvolveu um projeto de condomínio composto por quatro torres residenciais a ser implantado no terreno, instalando na casa o plantão de vendas dos apartamentos.¹⁹ Na ocasião, a vizinhança se organizou a fim de impedir a continuidade do empreendimento, inicialmente com vistas à preservação dos jardins da casa, uma das poucas áreas verdes da Vila Mariana. Essa organização resultou na criação da Associação Pró-Parque Modernista, cuja intenção inicial não girava em torno do resguardo da casa de Warchavchik. O interesse sobre a residência viria pouco depois,

com a apologia do Museu Lasar Segall,²⁰ que defendeu a salvaguarda de todo o conjunto.

Nos meses seguintes foram realizados atos públicos, exposições e matérias jornalísticas, que culminaram com a abertura de tombamento pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat) no final de 1983. O tombamento definitivo aconteceu em 1984, e destacava o caráter pioneiro da casa de Warchavchik e dos jardins de Mina Klabin, bem como das relações que estabeleciam entre si e com o entorno.²¹ Acompanhando a atitude das autoridades estaduais, o imóvel foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em 1986 e pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp) em 1991.

Inviabilizado o empreendimento, a família Warchavchik entrou na justiça contra o estado, exigindo indenização. Durante o processo judicial, o imóvel permaneceu abandonado, o que acarretou uma rápida e gradativa deterioração. Em 1994, o estado de São Paulo foi obrigado a indenizar o proprietário e a comprar o imóvel. Mesmo assim, os primeiros cuidados com o conjunto viriam somente nos anos 2000, com projetos e obras para recuperar o espaço edificado.

Se por um lado a família Warchavchik sentiu-se financeiramente lesada com o tombamento do imóvel, o casal Lina Bo e Pietro Bardi, por outro, incentivou ativamente a patrimonialização de sua Casa de Vidro. Em carta ao presidente do Condephaat, em 1981, Lina chegou a afirmar que “queria muito, muito que a casa fosse tombada”.²² Pietro Bardi reforçou a ideia da esposa, em carta ao presidente do Condephaat em 1985,²³ argumentando a possibilidade de destinar a própria casa e objetos de arte a uma fundação, a fim de contribuir para a divulgação das artes no Brasil. Em janeiro de 1987 o desejo do casal se tornou realidade, sendo a residência tombada por unanimidade pelo Condephaat. O reconhecimento municipal, através do tombamento pelo Conpresp, foi concedido poucos meses após a morte de Lina Bo, em 1992. O tombamento pelo Iphan, por sua vez, aconteceu em 2007.²⁴

Nesse mesmo ano, em comemoração do centenário de Oscar Niemeyer, o Iphan prestou homenagem ao arquiteto carioca tombando uma série de obras selecionadas pelo próprio Niemeyer.²⁵ Dentre os 24 monumentos escolhidos pelo arquiteto, apenas um deles não era localizado em Brasília: sua Casa das Canoas.

Apesar de hoje inquestionavelmente legitimadas como obras-primas da arquitetura moderna brasileira, os processos de tombamento dessas três casas revelam diferentes lógicas de proteção. O primeiro tombamento, o da Casa da Rua Santa Cruz, foi uma medida para “apagar incêndios”: nesse processo, a preservação da residência foi argumento para justificar a necessidade de preservar uma área verde relevante para o bem-estar do bairro, sem reconhecimento explícito do valor arquitetônico do imóvel e sua relevância como a “primeira casa moderna do Brasil”. Já o reconhecimento da Casa de Vidro e da Casa das Canoas ocorreu consensualmente, por vontade de seus autores-moradores, e respaldado pelos institutos de patrimônio estadual e nacional. Sugerimos que ambas as atitudes, embora diferenciadas, se devam ainda à dificuldade de reconhecer o valor histórico e artístico da arquitetura moderna – que é “velha”, mas não “antiga”.²⁶

Musealização

Embora a tipologia museológica de “casa-museu” ainda seja objeto dos primeiros estudos sobre sua gênese,²⁷ pode-se afirmar com certa confiança que cada casa-museu tem seu universo de características, enfoques e discursos próprios. O que todas têm em comum é o fato de constituírem “instituições que representam o desvelo da vida privada à curiosidade social”: através dela, os visitantes buscam experienciar uma realidade teatralizada que os aproxima da personagem – ou do grupo social – que lá habitou.²⁸

Para os pesquisadores que têm se dedicado a decifrar a carga simbólica das casas-museu, parece consenso que, quando musealizada, “a casa não é mais apenas um objeto arquitetônico, nem sequer apenas um objeto cultural. A casa se transforma em continente de um conteúdo, em suporte de um significado maior”.²⁹ Entretanto, ainda pairam questionamentos sobre as implicações de uma instituição museológica instalada na antiga residência da pessoa que a projetou. A quem cabe o protagonismo desse espaço, ao arquiteto ou à arquitetura? É uma relação complexa, na qual paisagem, mobiliário e acervo interagem para despertar nos visitantes a verossímil sensação de que o espaço transborda a vida de seu antigo criador-morador.

A Casa de Vidro foi a primeira das três residências estudadas a ser musealizada. Esse fenômeno se deve, certamente, ao desejo do casal Bo Bardi de, ainda em vida e sem herdeiros diretos, transformar o local em instituição de incentivo às artes no Brasil.

Após a morte de Lina e Pietro, a casa permaneceu fechada ao público até 2010, quando a sede do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi passou a abrir as portas mediante agendamento prévio. O programa educativo foi criado em 2015, e no ano seguinte o instituto deu início às visitas espontâneas.

Apesar de não necessitar de agendamento, a visitação, com duração estimada entre cinquenta minutos e uma hora, acontece em horários específicos, de quinta a sábado (10h, 11h45, 14h e 15h30). O preço do ingresso, até o momento em que este trabalho foi enviado para publicação, era de R\$ 20,00, sendo garantida a meia-entrada para estudantes, professores e pessoas da terceira idade. O número de visitantes anual, conforme informado pelo instituto, gira em torno de 8 mil pessoas, majoritariamente profissionais e estudantes de Arquitetura e Urbanismo.

Durante o percurso³⁰ os visitantes são guiados por um funcionário do instituto, e seguem um trajeto que vai da área social à área íntima da edificação principal, partindo, em seguida, para uma caminhada pelo terreno. O primeiro ambiente interno, a famosa sala cujos três panos de vidro dão nome à residência, abriga exposições temporárias,³¹ e nele os usuários do museu podem divagar, apreendendo sensorialmente os elementos que compõe sua preciosa ambiência.

Chama atenção o acervo de arte popular, reunido pelo casal ao longo de décadas, num claro exemplo de “transformação de objetos cotidianos em objetos testemunhas”.³² Se, num primeiro olhar, essa atitude quase *kitsch* contrasta com as linhas modernas do objeto arquitetônico, logo pode-se compreender a intimidade do contexto no qual Bo Bardi operou os célebres intercâmbios entre propostas eruditas e populares no campo da arquitetura brasileira.

Uma caminhada pelo estreito corredor conduz os visitantes à área íntima, onde podem conhecer o banheiro do casal. O clímax é interrompido de forma quase brusca, quando os funcionários do instituto comunicam que o quarto de Lina e Pietro não é aberto ao público.³³

A visita se encaminha para o fim com um passeio rumo ao estúdio que a arquiteta projetou, já no fim da vida, na região mais baixa do terreno. A edícula, de madeira e telhado cerâmico, se apresenta como oposição ao rigor e à sobriedade da edificação principal. Nesse momento, mais uma vez, os visitantes são convidados a

experienciar as múltiplas orientações que a arquiteta-proprietária praticou profissionalmente. É o espaço – não o acervo artístico ou pessoal da arquiteta – que faz Lina Bo Bardi voltar à vida: para além de consagrá-la como representante intransigente de um movimento, a proposição dessa narrativa celebra as contradições e a diversidade em sua produção. O resultado é a aproximação entre seu universo e os usuários, conferindo vitalidade à personagem e ao ambiente por ela concebido.

Um processo mais demorado é o que leva a cabo a musealização da Casa Modernista de Warchavchik. Após obras de restauro realizadas entre 2000 e 2007, o estado de São Paulo transferiu seus cuidados de uso e manutenção à prefeitura da capital paulista, que passou a ser a permissionária do imóvel.³⁴ Em agosto do mesmo ano, o parque e a casa foram reabertos, com a participação de equipe de educadores patrimoniais sob coordenação do Museu da Cidade de São Paulo. A instituição, distribuída em treze unidades, consiste numa rede de casas históricas que oferecem individual e conjuntamente um expressivo testemunho sobre a ocupação urbana e rural da capital paulista. Os imóveis que compõem o museu são representativos dos mais diversos períodos e manifestações arquitetônicas, e contam com educadores patrimoniais terceirizados cuja atuação é suporte à experiência dos usuários. Desde a reabertura da Casa da Rua Santa Cruz, ela passou a ser uma das unidades do Museu da Cidade.

Em dezembro de 2011 foi encomendado um projeto de restauro da casa, com a finalidade de adequar o ambiente ao completo uso museológico e a atividades de lazer. Foram também previstas áreas de convivência pelo parque e adaptação do espaço às novas normas de acessibilidade. O projeto, já finalizado, aguarda captação de recursos para execução desde então. Enquanto isso, o parque e a residência permanecem abertos à visita de terça a domingo das 9h às 17h, com entrada franca. Conforme informado pela equipe de serviço educativo do Museu da Cidade, no ano de 2016 a Casa Modernista recebeu 8.363 visitantes, enquanto em 2017 esse número subiu para 14.480. Ainda que arquitetos e urbanistas sejam o público principal, o perfil de usuários do local é mais variado que o da Casa de Vidro: trata-se de um museu instalado num parque público, o que se traduz em vasto potencial de contato com a comunidade local e grupos de interesses variados.

Por mais que as diretrizes previstas pelo Museu da Cidade não estejam ainda executadas, a porta frontal e as laterais da casa, sempre abertas, já são um convite à imersão no universo dos Klabin-Warchavchik. Ao entrar na residência, em atmosfera de quietude quase fantasmagórica, o usuário atualmente se depara com cômodos vazios, que logo se revelam portadores de memória e discurso. Em seu interior não há acervo, mobiliário ou placas indicativas, mas um observador atento apreende dessas ausências um forte testemunho sobre o passado e o presente da casa. O silêncio é rompido pelo único equipamento que denuncia o caráter educativo do ambiente: uma televisão na sala de estar, que de maneira improvisada repete um breve documentário sobre o local.

Apesar de permitirem, sem qualquer interferência, a “errância” dos visitantes, quando solicitadas explicações ou orientações os educadores patrimoniais se prontificam a elucidar informações sobre a casa, o arquiteto e temas relacionados. O percurso de visitação é completamente livre, e os usuários podem, se assim desejarem, acessar todos os ambientes sem o acompanhamento dos funcionários.

A maneira como a Casa Modernista é atualmente apresentada ao público se constitui claramente numa medida provisória – ainda muito incipiente – de ocupação do espaço. Essa situação precária é causada pela dificuldade de captar recursos para execução do projeto completo elaborado pelo Museu da Cidade. Resta-nos aguardar os próximos capítulos desse lento processo de musealização, cujo potencial – um museu instalado na primeira casa moderna do Brasil, num parque público da maior cidade do país – é notável.

A última residência de nosso estudo, a Casa das Canoas, abriu as portas à visitação recentemente. Com a morte de Niemeyer em 2012, o imóvel precisou passar por inventário antes que a Fundação Oscar Niemeyer conseguisse nova concessão de uso para caracterizá-la como museu. Durante esse período, a casa sediou parte das instalações da Fundação Oscar Niemeyer. Embora ainda necessite de um restauro cuidadoso, em função de complicações típicas de edificações modernas, como problemas de infiltração, a residência foi finalmente aberta ao público em setembro de 2017.

O plano museológico da casa ainda está em fase de elaboração. Dentre seus tópicos já estão previstos projetos de conservação – do mobiliário, das esculturas

internas e externas e dos livros da biblioteca –, assim como atividades educativas para crianças e palestras gratuitas. No âmbito das exposições, croquis dos principais projetos de Niemeyer serão apresentados ao público, junto de um filme sobre o arquiteto em um visor.

Enquanto essas propostas não são completamente implementadas, o museu instalado na Casa das Canoas permanece aberto à visitação, que acontece de quarta a sábado, em horários agendados entre 10h30 e 16h. O valor do ingresso, até o momento em que este trabalho foi enviado para publicação, era de R\$ 20,00, não sendo garantida a meia-entrada.³⁵ Conforme informado pela Fundação Oscar Niemeyer, a Casa das Canoas recebeu, nos primeiros sete meses de funcionamento, uma média de duzentos visitantes mensais, mesmo sem qualquer divulgação de sua abertura e programação. O público interessado tem sido composto, em expressiva maioria, por profissionais e estudantes de Arquitetura e Urbanismo

A visita a essa casa-museu é uma fascinante experiência sensorial, na qual os usuários despertam para uma imersão no universo de Niemeyer. Os visitantes são, logo nos primeiros momentos, obrigados a desfrutar da *promenade* que a implantação da casa impõe, resultando em momentos de curiosidade emocionada enquanto a vegetação vai, aos poucos, revelando a residência. Conforme abandonam a área externa e ingressam no espaço interno, a funcionária da Fundação Oscar Niemeyer os instiga a *sentir* a sutileza da transição. Aqui, o mais famoso arquiteto brasileiro é ofuscado pelo próprio espaço por ele concebido, que retém o protagonismo: tudo na Casa das Canoas é arquitetura, forma e sensação, e induzir a percepção dos visitantes aos detalhes espaciais é um dos atributos que essa casa-museu faz questão de explorar.

Contrastando com a fruição do pavimento térreo, no qual a magia do vidro e das curvas absorve a todos, o subsolo é um ambiente reservado, que transmite sensação de proteção e acolhimento. A biblioteca – com os antigos livros do arquiteto –, e os dormitórios despertam os visitantes para a realidade de que esse espaço único foi também a residência de uma família. Nesses ambientes, de maneira difusa, a personagem Oscar Niemeyer parece lutar por um sopro de atenção perante a própria casa. É quando o público acessa o que há de mais privado na vida do arquiteto, e o momento excepcional do percurso museológico no qual autor supera obra.

Conclusão

O estudo das três casas mostrou que, embora semelhantes, seus diferentes processos de patrimonialização desencadearam musealizações e modelos de gestão diferenciados. Como toda casa-museu, cada uma delas resguarda seu universo de significado e sua proposta conceitual própria. Ainda assim, as três instituições nelas abrigadas têm em comum estratégias e narrativas que permitem agrupá-las por meio de sua problemática própria, sobretudo pelo protagonismo da dimensão espacial.

Considerar a caracterização primária das três residências estudadas como “casas-manifesto” revelou-se fundamental à compreensão de suas propostas museológicas. Todas têm como maior atrativo a possibilidade de percorrer o ambiente e vivenciar a configuração espacial, assim como apreender as relações entre técnica construtiva e forma, interior e exterior. Nelas, o objetivo principal é deleitar-se com a arquitetura, que se apresenta como a primeira – e às vezes única – peça da coleção.

Em casas-manifesto musealizadas, portanto, o conhecimento e o desfrute do ambiente são mais relevantes que a aproximação de um acervo ou narrativa da intimidade de seus moradores, como ocorre em casas-museu convencionais. Ainda que de natureza ambígua – por terem sido concebidas como monumentos e posteriormente ressignificadas como monumentos históricos –, prevalece em seus ambientes um exercício de arquitetura e de arte mais que de memória. São mais lugares que artefatos de uma coleção, e sua verdadeira poética é a arquitetura. Nosso estudo nada mais é que uma tentativa de contribuir com respostas à enorme lacuna conceitual e operacional sobre esse processo que, como diria Mario Chagas,³⁶ demanda uma nova imaginação museal.

A musealização da arquitetura – mais por seu valor propriamente arquitetônico que por seu valor histórico – não deixa de indicar, por fim, que a disciplina tem recebido a atenção de um público crescente. É nesses locais que parece nascer a oportunidade concreta de divulgar uma verdadeira “educação espacial”, cuja relevância é ainda muito pouco explorada. Nossas iniciativas nesse sentido nunca devem perder de vista esse potencial, que se apresenta para nos lembrar que o usufruto da arquitetura é – ou deveria ser – um direito de todos.

¹ CHAGAS, Mario. “A poética das casas museus de heróis populares”. *Revista Mosaico*, Rio de Janeiro, vol. 2, nº 4, 2010, p. 4-12.

² *Ibidem*, p. 5.

³ LEÃO, Silvia Lopes Carneiro. *As fachadas da casa moderna*. Tese de doutorado em Arquitetura. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011. p. 6.

⁴ SANT’ELIA, Antonio apud ALMEIDA, Eneida de. “L’Architettura futurista: o manifesto de Antonio Sant’Elia: tradução e comentários”. *Arq. Urb*, São Paulo, vol. 1, 2013, p. 143-158.

⁵ MACIEL, Carlos. “Villa Savoye: arquitetura e manifesto”. *Arquitextos*, São Paulo, ano 2, 2002. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.024/785>. Acesso em: 20 fev. 2018.

⁶ ADRIÀ, Miguel e COMAS, Carlos Eduardo Dias. *La casa latinoamericana moderna: 20 paradigmas de mediados de siglo XX*. México: Gustavo Gili, 2003. p. 28.

⁷ CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001. p. 25-27.

⁸ *Ibidem*.

⁹ O texto foi publicado inicialmente no jornal italiano de São Paulo *Il Piccolo*, na edição dominical de 14 de junho de 1925. Em 1º de novembro do mesmo ano, foi traduzido para o português e novamente publicado no *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro. O texto de Warchavchik antecedeu o “manifesto” de Rino Levi, que enviou de Roma uma carta ao jornal *O Estado de S. Paulo* a ser publicada em 15 de outubro de 1925. A respeito, ver: FIORE, Renato Holmer. “Warchavchik e o Manifesto de 1925”. *Arqtexto*, Porto Alegre, vol. 2, 2002, p. 76-87.

¹⁰ BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2016, p. 65.

¹¹ Mina era irmã de Jenny Klabin (1901-1967), que por sua vez era casada com o lituano Lasar Segall (1889-1957), artista plástico próximo de Le Corbusier. Durante sua primeira visita ao Brasil, o mestre franco-suíço esteve na Casa Modernista da Rua Santa Cruz, sendo Warchavchik nomeado pelo próprio como representante da América Latina no Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (Ciam).

¹² A respeito das “contradições” de Warchavchik ao próprio manifesto no projeto de sua Casa Modernista, ver: SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 3ª ed. 2014. p. 46.

¹³ A respeito, ver: SANDEVILLE JÚNIOR, Euler. “Entre rosas e cactos: Mina Warchavchik”. *Paisagens em debate*, São Paulo, nº 1, out. 2003, p. 1.1.

¹⁴ SEGAWA, Hugo. Op. cit., p. 134.

¹⁵ A respeito, ver: COMAS, Carlos Eduardo. “Três variações sobre a domesticidade e a transparência no pós-guerra”. *Arqtexto*, Porto Alegre, vol. 8, 2006, p. 12-19.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ BRUAND, Yves. Op. cit., p. 162.

¹⁸ SÁ CORREA apud ALMEIDA, Marcos Leite. *As casas de Oscar Niemeyer: 1935-1955*. Dissertação de mestrado em Arquitetura. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005, p. 208.

¹⁹ INVAMOTO, Denise. “Historiografia e preservação: reflexões sobre a trajetória da casa da Rua Santa Cruz”. In: SEMINÁRIO DOCOMOMO BRASIL, 9. Brasília, DF. *Anais...* Brasília: 2011, p. 1-13; p. 9.

²⁰ A casa e ateliê de Lasar Segall e Jenny Klabin é igualmente localizada na Vila Mariana e projetada por Gregori Warchavchik. Foi destinada a sediar o Museu Lasar Segall, constituído em 1970 por iniciativa dos filhos do casal.

²¹ INVAMOTO, Denise. Op. cit., p. 9.

²² INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Sacristia da Igreja de São Pedro dos Clérigos. *Ata da 52ª Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural*. Recife, 9 fev. 2007. Disponível em:

http://portal.iphan.gov.br/uploads/atas/2007__01__52a_reunio_ordinria__09_de_fevereiro.pdf. Acesso em: 17 mar. 2018.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Idem. “Iphan tomba obras de Niemeyer”. *Portal Iphan*, 7 dez. 2007. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1974>. Acesso em: 18 mar. 2018.

²⁶ DURÁN ROCCA, Luisa. “New that becamas old”. In: INTERNATIONAL DOCOMOMO CONFERENCE, 13. Seoul. *Proceedings...* Seoul: Docomomo Korea, 2014, p. 95-99.

²⁷ AFONSO, Micheli Martins e SERRES, Juliane Conceição Primon. “Casa-museu, museu-casa ou casa histórica? Uma controversa tipologia museal”. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, [s. l.], vol. 26, Málaga, 2014, p. 10-21.

²⁸ Ibidem, p. 2.

²⁹ HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. “A museologia e o museu-casa”. In: SEMINÁRIO SOBRE MUSEUS-CASA, 1. Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1997, p. 109-110.

³⁰ As observações e comentários emitidos sobre as casas e instituições aqui estudadas partem de visitas a esses locais, realizadas em fevereiro e em outubro de 2017.

³¹ Em visita ao local, observamos que o Instituto Lina Bo e P. M. Bardi recebia exposição inédita sobre as quatro casas de vidro produzidas por grandes nomes da arquitetura internacional do século XX: Mies Van der Rohe, Philip Johnson, Charles e Ray Eames e Lina Bo Bardi. A exposição era realizada em parceria entre a Casa de Vidro, a Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo e o Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP), com patrocínio da Asahi Glass Co. (AGC).

³² SCARPELINE, Rosaelena. “Lugar de morada versus lugar de memória: a construção museológica de uma Casa”. *Musear*, Ouro Preto, vol. 1, 2012, p. 77-91; p. 80.

³³ Esse fato quase anedótico aconteceu pelo menos durante minha visita ao local. Na ocasião, os visitantes foram informados pelos funcionários do instituto que o dormitório do casal estava sendo utilizado, naquele momento, como depósito.

³⁴ MUSEU DA CIDADE DE SÃO PAULO. *Casa modernista*. Disponível em: <http://www.museudacidade.prefeitura.sp.gov.br/quem-somos/casa-modernista>. Acesso em: 29 jul. 2019.

³⁵ Durante visita ao local, em fevereiro de 2017, fomos informados que a ausência da meia-entrada se justificava pelas dificuldades iniciais de manutenção da casa, aberta então havia apenas sete meses.

³⁶ CHAGAS, Mario. Op. cit., p. 6.

“E a lua era tão triste”: Edoardo De Martino e a representação da civilização na pintura de paisagem e de guerra

Fernanda Deminicis de Albuquerque^{*}
Marcello José Gomes Loureiro^{**}

Recebido em: 05/06/2018
Aprovado em: 08/08/2018

^{*} Designer. Mestranda pelo Departamento de Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e pesquisadora do Departamento de Museologia da Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha. E-mail: fernanda.deminicis@gmail.com.

^{**} Historiador. Realiza o pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutor em História e Civilização pela École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris e doutor em História Social pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Centro de Ciências Sociais da Escola Naval. E-mail: marcelloloureiro@yahoo.com.br.

Resumo

Este artigo pretende demonstrar as aproximações da obra de Edoardo De Martino aos movimentos artísticos mais largos do século XIX, nomeadamente o Romantismo, a partir de uma análise de sua produção artística sobre representações de paisagens, em sua maioria marítimas, e de cenas da Guerra do Paraguai. Para tal, sua obra é posta em diálogo com obras literárias, principalmente os escritos de Charles Baudelaire, e outros pintores de sua contemporaneidade. Propomos neste trabalho não só contextualizar e vincular De Martino ao movimento romântico, mas também pensar sobre as ideias que impactaram sua obra, refletidas em seus desenhos e pinturas, cuja expressão se filiava e legitimava projetos de civilização de um Estado.

Palavras-chave

Edoardo De Martino; paisagem; Guerra do Paraguai; civilização; Estado.

Abstract

This article intends to show the approximations of Edoardo De Martino's work to the broader artistic movements of the nineteenth century, namely Romanticism, through an analysis of his artistic production on representations of landscapes, mostly maritime, and of scenes from the War of Paraguay. For this purpose, his work is put in dialogue with literary works, especially Charles Baudelaire's writings, and other painters of his contemporaneity. We propose in this study not only contextualize and link De Martino to the Romantic movement, but also reflect on the ideas that impacted his work, reflected in his drawings and paintings, whose expression was affiliated and legitimized civilization projects of a State.

Keywords

Edoardo De Martino; landscape; War of Paraguay; civilization; State.

Introdução

Estima-se que o pintor italiano Edoardo De Martino tenha produzido cerca de 2.500 imagens, espalhadas em acervos de diversos museus pelo mundo, principalmente na Itália, no Brasil e na Inglaterra.¹ Surpreendentemente, no Brasil, poucos estudos se dedicaram a examinar sua vasta obra. Em geral, passa-se ao largo de enquadrá-lo nos movimentos artísticos mais abrangentes do século XIX, repisando-se epidermicamente que De Martino foi um pintor de marinha, orientado a afirmar e consolidar um Estado.

A finalidade deste artigo é demonstrar as aproximações da obra de De Martino com as ideias axiais do movimento romântico. O texto não tem por principal propósito, assim, analisar as composições do pintor ou refazer sua trajetória de vida, ainda que eventualmente possa fazê-lo. Para tanto, além das obras de De Martino, abordamos obras de pintores brasileiros, franceses e alemães, postas em diálogo a partir dos escritos de Charles Baudelaire, em particular *O pintor da vida moderna*. Conforme Roberto Vittorio Romano, autor italiano de uma das principais análises biográficas dedicadas ao pintor, De Martino provavelmente se inspirou em alguns versos de Baudelaire, especialmente “O albatroz” e “O homem e o mar”.² Seja como for, estabelecer vínculos entre De Martino e as ideias que lhe eram adjacentes, bem sintetizadas na obra de Baudelaire, parece um caminho profícuo para compreender sua produção,³ sobretudo porque foi alguém que circulou pela Europa e América, um verdadeiro “cidadão do mundo”, imerso em um contexto em que as viagens marítimas se tornavam mais seguras e rápidas.⁴

Na virada do século XVIII para o XIX, tanto na literatura como nas artes, a expressão e a representação dos temas, dos sentimentos e dos imaginários se transformaram radicalmente. As investigações arqueológicas e exumações das ruínas de Herculano (1738) e Pompeia (1748) e, principalmente, as incertezas trazidas pela Revolução Francesa esmaeciam as arcádias e as festas galantes antes pintadas por Fragonard e Watteau. As desgraças das guerras de Napoleão espalhavam fome e miséria, sublinhando as incoerências de uma estética neoclássica que antes apostava na ordem, na solidez, na disciplina e na racionalização equilibrada do mundo.

Ainda no século XVIII, em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, de 1757, Edmund Burke designou a confluência

dessas transformações como um “horror delicioso”, traduzido por uma beleza doentia e ambivalente que nos aprisiona.⁵ Mas foram sobretudo as ideias de Immanuel Kant que o movimento romântico apreendeu e interpretou, especialmente naquilo que se refere ao juízo estético do homem. Basilares para toda a estética romântica, os conceitos de belo e de sublime kantianos aportaram formas consistentes para elucidar as pretensões artísticas do movimento. De forma simplificada, poderíamos apresentar o belo como uma espécie de acordo entre o juízo e a forma de um determinado objeto, sendo assim capaz de encantar o espectador. De outra parte, o sublime seria um desacordo (para mais ou para menos) entre o juízo e a forma em questão, causando forte impressão no homem, levando-o, portanto, à comoção. É precisamente nesse ponto que Kant traz a natureza como exemplo do sublime, uma vez que, perante seus atributos e fenômenos, o homem se comove com sua própria pequenez, com a fragilidade e a finitude de sua vida humana.⁶

Desnecessário lembrar que esse romantismo surge, em primeiro lugar, no universo literário, mas logo aparece nas artes plásticas em geral. No Salão de Paris de 1846, Charles Baudelaire assim o definia:

o romantismo não é precisamente nem a escolha dos sujeitos, nem a verdade exata, senão a maneira de sentir (...) quem diz romantismo, diz arte moderna, quer dizer, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração em direção ao infinito, expressa por todos os meios que contêm as artes.⁷

Para o Salão de 1819, Théodore Géricault pintava o monumental *Le radeau de la Méduse*, representando de modo dramático a experiência-limite de quinze dos 150 sobreviventes que tomaram lugar em uma jangada após o naufrágio da fragata Medusa, que afundara na costa africana ocidental três anos antes.⁸ Rapidamente começaram a faltar víveres e, após dez dias à deriva, os relatos eram de loucura, suicídio, canibalismo e muitos assassinatos.⁹ A presença de um emigrante francês restabelecido na Marinha, apesar de seu afastamento das atividades marítimas por mais de 25 anos, pesava sobre os critérios e a legitimidade do governo da Restauração, que tentava em vão omitir as falhas humanas que circundavam o acidente.¹⁰ Consequentemente, o episódio tornou-se uma catástrofe marítima pouco gloriosa que a monarquia recém-restabelecida teve de enfrentar.

Na mesma tendência, Eugène Delacroix carregava as tintas e elegia temas violentos para figurar nas telas: a caça sangrenta e arriscada, o amor invencível, o suicídio e o orientalismo exótico, a guerra civil e as batalhas históricas. Em termos

pictóricos, expressava-se pela explosão de cores, na esteira dos estilos difundidos por Rubens. Desse modo, afastava-se dos cânones mais tradicionais do academicismo, nessa altura bem sintetizado nas pinceladas finas e delicadas de seu rival, Ingres, admirador de Rafael Sanzio e entusiasta das possibilidades técnicas advindas do desenho.¹¹

Na senda percorrida por Géricault e Delacroix, que inspirariam largamente todo o movimento, molda-se uma expressão artística de cunho agressivo, que aborda situações extremadas, ocupando-se de ideias inquietantes e experiências angustiantes, onde o feio, o bizarro e o macabro se transmutam em fator de curiosidade.¹² Tais expressões instigam e tomam atenção, pondo em destaque o conflito entre o bem e o mal, que se configura em temática recorrente, diretamente ligada aos conflitos internos desse homem moderno, agora referência no centro do mundo, capaz de pensar sua própria humanidade em relação às circunstâncias, ao tempo, à natureza e aos seus semelhantes. Tornava-se imperioso posicionar o homem no centro do mundo, pois é dele que emana o mundo; todavia, num jogo de escalas e de reciprocidade, se o mundo ocupa a centralidade, já que sinteticamente está contido no homem, este mesmo homem também se torna objeto do mundo. Essa é a ironia, o paradoxo desse sujeito que tem predicados, mas também é sujeitado ao tempo, de modo que o eu é seu próprio objeto de reflexão.¹³

De Martino e a vida moderna

O pintor do século XIX deveria ser justamente aquele capaz de retratar essa (irônica) vida moderna.¹⁴ A ideia de modernidade entrava em voga, fazendo os artistas correr em uma intensa busca por “extrair o eterno do transitório”,¹⁵ em uma tentativa de aprisionar toda uma narrativa e contexto em um instante de representação.

Não custa salientar que a perspectiva e a unidade de tempo e espaço são dois princípios modernos que se configuram em arbitrários culturais que formam a imagem como hoje a conhecemos. São convenções que tratam, em uma mesma representação, de uma ação que ocorre em determinado tempo específico em um só espaço, o que só é factível através da noção de profundidade dada pela perspectiva. Dessa maneira, apesar de uma imagem retratar o momento preciso de dado acontecimento, podemos, por meio de recursos técnico-representativos que conotam impressões de movimento e profundidade, deduzir o instante anterior, bem como supor o instante posterior da referida ação, extrapolando o átimo preciso que, escolhido pelo artista ou pelo comendatário da obra, transforma-se em uma história, em uma narrativa.

No Oitocentos, a própria noção da criação artística apresentava um paradoxo tipicamente romântico, pois buscava uma polarização da “modernidade [que] é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável”.¹⁶ Ora, para esses pintores, a forma de viabilizar essa ambição era buscar nas sutilezas do cotidiano, perceptíveis somente aos olhos daqueles que se acreditavam sensíveis, a beleza misteriosa da vida típica do Oitocentos, pois somente assim um dia tal modernidade seria digna de se tornar antiguidade.¹⁷

Isso implica, de certa maneira, uma mudança de práticas. Sem desprezar inteiramente o olhar para o passado, Baudelaire defenderá que tal ação somente deve ser empreendida no intuito de se instruir acerca das técnicas e métodos do passado. Caso contrário, correria-se o risco de se deixar impregnar por uma vida exterior de outro século, perdendo-se gradualmente a memória do presente, seus valores e principalmente sua liberdade e originalidade modernas, frutos “da marca que o tempo imprime às nossas sensações”.¹⁸

Imbuídos da forte crença na genialidade do artista, reforçada por apropriações dos pensamentos de Kant e Novalis, esses modernos pintores darão vida às suas vontades, em busca de uma maior autonomia autoral, mesmo sobre encomendas patrocinadas, reclamando por mesclar suas próprias ideias às de seus comanditários, rompendo com modelos mais rígidos ou com um exacerbado apego à verossimilhança. O moderno artista pintará de memória, fazendo inclusões e subtrações de acordo com sua subjetividade. Mas, ainda assim, segundo Baudelaire, há uma exceção que não pode aqui ser ignorada. A guerra. Por sua sobriedade e agudeza, a guerra produz um imperativo de documentação, que inclusive deve ser útil de múltiplas formas ao Estado, necessitando de uma rápida apreensão e delineamento de notas e linhas principais, as quais constituem uma espécie de primeiro estágio da pintura de guerra, devendo refletir, conforme Baudelaire, uma espécie de “verdade” sobre o ocorrido.¹⁹

Tais registros materiais são muito mais do que meros documentos para a posteridade, e asseguram a permanência de determinada memória a que não só se atribuiu valor, mas que também foi escolhida para ser preservada e difundida. Há que se narrar e representar de forma sensível a glória e a grandeza de heróis, de instituições e principalmente do Estado, que abarca todos esses personagens e histórias. Capaz de provocar os sentidos humanos por meio de diferentes estímulos, a arte é um fator capaz de despertar um aproveitamento estético maior dos partícipes de uma determinada

coletividade, criando coesão e alçando o Estado patrono às formas mais elevadas da cultura.

Celebrar uma batalha ou exaltar uma guerra vai além de vitórias concretas, como as que se traduzem em territórios e riquezas, consistindo primordialmente em versar sobre conquistas sutis, e ainda assim poderosas, intangíveis porém intuitivamente sensíveis por meio da percepção humana.²⁰ A encomenda de uma pintura que se preste a tal serviço retrata também o êxito de uma cultura, de crenças, de padrões estéticos e comportamentais, de atributos de determinado grupo que agora se afirma como dominante, como triunfante. Tal pintura pode ser também interpretada como símbolo de um Estado que prosperou. Mais do que propaganda de guerra, representar uma batalha é um indício de civilização.²¹ A pintura de uma batalha expõe a fealdade da guerra, exhibe sua natureza grotesca e medonha e a contrapõe à beleza que arrebatava o espectador – beleza esta que provém não só da capacidade técnica do pintor, mas igualmente da condução do observador à vitória sobre o adverso, sobre o mal, sobre o bárbaro. Essas pinturas são belas porque demonstram o exercício da virtude em um ambiente tomado pela entropia.

É nesse contexto que Edoardo De Martino, artista notavelmente imerso no movimento romântico, fiava-se em sentimentos e escolhas que acreditava instintivos.²² Tal crença no ímpeto emocional nato, também derivada de ideias românticas, acabaria por marcar o percurso de vida do pintor. Para tratar de De Martino e sua obra, é fulcral iniciar por sua origem napolitana, que certamente reverberou em seu trabalho.²³

Definida por Tito Lívio como Maritima Urbs,²⁴ Nápoles, de fortíssima tradição e domínio marítimo, ostentava um poderoso e opulento segmento mercantil, estreitamente relacionado às atividades do mar. Nápoles, tão disputada por franceses, aragoneses e romanos na última década do século XV, não apenas por sua tradição jurídica, mas também por sua relevância comercial e geoestratégica no Mediterrâneo, acabou agregada por Aragão à larga composição de territórios da monarquia hispânica.²⁵ Pieter Bruegel, no início do século XVI, pintou uma vista (um tanto imaginária) de seu porto, enfatizando exatamente seu aspecto marítimo e militar-naval, a partir da presença de diferentes arquétipos de embarcações.²⁶ A tradição de suas elites indicava a predileção pelo patronato de obras artísticas que se referiam em particular aos navios e atividades marítimas em geral, ainda que pudesse também comportar temas clássicos, mesmo que

sob novo estilo pictórico-cromático, a exemplo das obras de Caravaggio e de seus seguidores.

Ainda bem jovem, De Martino se lançou aos estudos artísticos, que seguiriam em paralelo com uma formação militar naval, acabando por desenvolver e conformar uma forte consciência política no oficial e pintor.²⁷ É possível conjecturar que De Martino estivesse estreitamente implicado em ideias e tensões que envolviam a construção de uma identidade nacional da época, as quais culminariam na unificação da Itália,²⁸ onde poderia atuar contribuindo não só como oficial, mas também com sua sapiência e habilidade artística.²⁹

De Martino havia chegado à América do Sul em 1865, a bordo da corveta *Ercole*, que se prestava a uma representação diplomática e política cujo propósito era alcançar uma razoável quantidade de italianos que habitavam as costas da Argentina e do Uruguai. Após ter se envolvido, em 1866, em delicado acidente na *Ercole* que causou severos danos à embarcação, e provavelmente instigado pela possibilidade de ser recebido e patrocinado por dom Pedro II, em 1867 De Martino desafiou a moral conformista e abandonou em definitivo uma benquista carreira militar para se dedicar à arte. Talvez tivesse pretensões heróicas frustradas, que agora deveriam ser satisfeitas por meio de outros tipos de armas que sabia serem também muito apreciadas pelo imperador: os lápis e os pincéis.³⁰

Assim, com notável talento, e talvez com a predileção de dona Teresa Cristina, com quem compartilhava a nacionalidade napolitana, o pintor estreitou seus laços na corte. De Martino acabou por conquistar em definitivo a admiração, o respeito e a amizade de personalidades notáveis e influentes da época, inclusive (e principalmente) do próprio imperador, que parece tê-lo visitado em seu ateliê.³¹ Dom Pedro II, grande devoto das artes, certamente necessitava de artistas para pintar a guerra e exaltar o poder do império do Brasil.³² Mas não apenas. Era necessário também, dentro de uma tradição de longa data na Europa, legitimar determinado combate e inscrever o Estado dentro dos costumes da civilização e do gosto ditado pelas grandes capitais europeias.³³ A presença de um italiano devia endossar seus argumentos.

Em um paralelo, Baudelaire elucubrará sobre as possíveis impressões de Napoleão III acerca da coletânea dos desenhos e esboços de Constantin Guys, o sr. G., sobre a Guerra da Crimeia, que Edoardo De Martino também presenciou:³⁴

é lastimável que este álbum (...) não tenha passado pela vista do imperador [Napoleão III]. Imagino que ele teria examinado, com certa complacência e não sem alguma emoção, os feitos e gestos de seus soldados, todos minuciosamente mostrados, dia após dia, desde as mais extraordinárias ações até às ocupações mais triviais da vida, por essa mão de soldado-artista, tão firme e tão inteligente.³⁵

Dom Pedro II, de maneira diferente de Napoleão III, pôde não só conferir as obras do soldado-artista³⁶ que era De Martino, como também se emocionar com elas. E a ação decorrente de sua emoção foi patrocinar e comandar mais obras do pintor; assim, afirmava sua imagem de homem de grande civilização, chefe de um Estado vitorioso na guerra e grande mecenas das artes. E, num movimento recíproco, legitimava as obras de De Martino, enquanto as operações militares do império eram também legitimadas por elas.

Ainda que para todos esses propósitos houvesse periódicos, relatos escritos ou orais e até mesmo livros, para Baudelaire, nenhum desses suportes poderia demonstrar e propagar a guerra com a riqueza de “seus detalhes dolorosos e em sua sinistra amplitude”³⁷ como as imagens produzidas por artistas que pareciam possuir a capacidade de aspirar à medonha poesia que se compõe e desenrola em um campo de batalha.³⁸ A crença no poder da imagem de despertar os mais diversos sentimentos, afetando a sensibilidade humana e transportando o espectador para o interior da cena representada, demandava, para que se atingisse tal sofisticação de emoções, uma grande habilidade pictórica, bem como um notável conhecimento sobre o repertório militar.

Podemos refletir, aliás, acerca do quanto a formação militar-naval de De Martino não só lhe orientava a percepção dos eventos que se desenrolavam em uma batalha, fosse ela travada entre homens ou entre homens e a natureza, mas também lhe legitimava e lhe conferia maior autoridade para representar tais temáticas perante seus comanditários e admiradores.

Esse verdadeiro e singular soldado-artista desenvolverá em suas obras traços de uma verdadeira consciência romântica, compósita de saberes diversos e paradoxal como a própria ironia que marca todo o movimento.³⁹ Em seus desenhos e pinturas, De Martino, como o pintor da vida moderna de Baudelaire, é capaz de revelar “ao mesmo

tempo o gesto e a atitude solenes ou grotescas dos seres e a sua explosão luminosa no espaço”.⁴⁰

O homem na paisagem

Em face das transformações que se desenrolavam na virada do século XVIII para o XIX, as concepções acerca da representação da paisagem também se alteravam. Não se tratava mais de pensar a paisagem a partir de um “cenário aprazível para cenas idílicas”, como fizeram Claude Lorrain, Paul Bril e Thomas Gainsborough, por exemplo.⁴¹ Ao longo do século XIX, sob a inspiração dos textos de Goethe, originalmente nos espaços que atualmente correspondem à Alemanha, a pintura encontrou um modo particular de evidenciar as relações entre o homem e a natureza. Caspar David Friedrich e seus seguidores tratavam, num jogo de claro-escuro, de apresentar ao espectador uma paisagem de larga envergadura, de horizontes pouco definidos, frequentemente hostil ou até anecúmena. Inaugurava-se assim a “tragédia da paisagem”: um espaço propriamente sem limite, onde o homem é confrontado com sua expressão diminuta e quase insignificante.⁴²

Os espaços privilegiados para esse tipo de experiência-limite com o mundo natural eram as geleiras, soberbas montanhas (quase) intransponíveis, maremotos ou tempestades enfurecidas.⁴³ A erupção do Vesúvio em 1820 acabou por propiciar a releitura das paisagens indomáveis em torno de Nápoles por artistas como Johan Christian Dahl,⁴⁴ ou mesmo De Martino, que dispensou especial atenção a mares revoltos nessa região, possivelmente por neles ter se formado um homem do mar, como podemos perceber nas obras *Brigue na costa depois da tempestade*;⁴⁵ *Tempestade marítima na costa*;⁴⁶ *A corveta Eurídice com mar tempestuoso*, representando embarcação que serviu como Colégio de Marinha, e na qual De Martino participou de campanhas de instrução a bordo;⁴⁷ e *Corveta Caracciolo* e *Corveta Vettor Pisani*, representando embarcações que serviram de instrução para a Academia Naval.⁴⁸

Todos esses lugares incomuns, selvagens, dramáticos e ameaçadores ensejavam múltiplas potências da morte e da finitude, ainda que não consumadas, conformadas nos encontros trágicos com a natureza. Uma beleza sublime, portanto, que comove e se defronta com a morte.

Em algumas dessas paisagens, muitas imaginárias, resultantes de diversos pontos de observação, o homem figurava sem horizontes, desprovido de rumos ou caminhos exequíveis. Por vezes, na imensidão desértica e impetuosa da paisagem,

sequer há um protagonista humano visível, de modo a reforçar a solidão do espectador, que admira uma paisagem amarga sem companhia, ou seja, sem uma figura acessória. A posição de fragilidade do observador, seja ele um personagem imerso explicitamente na paisagem – uma figura acessória – ou o próprio espectador, sugere a angústia de um mundo de incertezas, em que a história não estava ainda planejada. Tudo dependeria da astúcia humana.

A obra de Caspar David Friedrich é repleta desses exemplos. O pintor viajou aos montes Riesengebirge (Montanhas dos Gigantes), na fronteira da Boêmia com a Silésia, em vez da tradicional viagem à Itália que seus contemporâneos faziam. Sua mais célebre obra é provavelmente *O viajante que observa o mar de bruma*.⁴⁹ Após a exposição de *Aurora no Riesengebirge*,⁵⁰ a imprensa da época já comentava as similitudes entre a paisagem desta obra e a dos quadros de marinha de Friedrich: a sucessão incontável de montanhas era intercalada por brumas e ritmada como vagas. Contudo, o que sem dúvida mais retém a atenção é o triunfo do crucifixo, que emerge de uma montanha, rompendo a linha do horizonte. Uma mulher vestida de branco toca com uma mão a cruz enquanto com outra alça um homem de preto (o próprio pintor), numa árdua escalada pela rocha. A representação evoca assim os primeiros românticos, para quem a “bem-amada” tem a capacidade de conduzir a Deus.⁵¹

No Brasil, a tela intitulada *Uma grotta*, de Manuel Araújo Porto-Alegre,⁵² aproxima-se dessa mesma tendência. Na mesma direção aponta *São Tomé das Letras*,⁵³ uma “pintura atmosférica” do italiano Nicolau Facchinetti, artista itinerante que nessa ocasião representou a serra mineira como se a sinuosidade do relevo se assemelhasse às ondas do mar. Em primeiro plano, Facchinetti retrata, de modo quase desimportante, a cidade e um pintor que trabalha em *plein air*.

Em outras paisagens, percebe-se a presença de elementos característicos do romantismo capazes de hábil e eficazmente demonstrar a natureza já modificada pela cultura humana: castelos medievais ou catedrais (neo)góticas. É o que ocorre, por exemplo, em o *Castelo de cavaleiro*, de Karl Friedrich Lessing,⁵⁴ quadro em que a natureza parece imbricada com um castelo medieval que emerge da água com a solidez de um bloco de rocha, rodeado por uma embarcação de proporções insignificantes. Já Karl Friedrich Schinkel, ao pintar *Cidade medieval no rio*, domestica a paisagem com a presença de uma catedral em gótico *flamboyant* cujo triunfo é reforçado por um arco-íris.⁵⁵ A obra não apenas se apropria de um elemento (neo)gótico para produzir uma

história (oficial) nacional, instrumento eficaz do Estado que construía a nação,⁵⁶ mas também o emprega como sinal de uma ordem universal harmoniosa, referência necessária após os anos de guerras napoleônicas.

De modo mais sutil, a presença da religiosidade poderia estar representada por um sino ou uma cruz. Assim, Karl Friedrich Schinkel pintou o *Arco de pedra*, onde incluiu um pequeno sino no lado direito da paisagem.⁵⁷ Em *Ave Maria, no entardecer nas montanhas do Tirol*, Ernst Ferdinand Oehme fez com que uma cruz ocupasse o espaço central de uma vila em um vale.⁵⁸ No Brasil, é pertinente evocar mais uma vez Manuel de Araújo Porto-Alegre, que pintou uma *Paisagem italiana* onde uma cruz, sobre uma ponte arcada, tem destaque na composição.⁵⁹

Na Espanha, para se ater a um único caso, é possível citar a obra *Joana, a louca*, de Francisco Pradilla.⁶⁰ O autor elegeu o instante em que a princesa Joana, filha dos reis católicos, grávida, experimenta uma profunda amargura ao se aproximar do féretro de Filipe o Belo, duque da Borgonha, seu marido. Numa paisagem agreste, com árvores secas e atmosfera celeste acinzentada, a fumaça efêmera de uma fogueira estabelece a conexão entre a terra e o céu, enquanto o sino de uma catedral, à direita, paira sobre a cena. A expressividade dos personagens é tão profunda que alguém escreveu que, nessa imagem, “os sentimentos se tornam protagonistas”.⁶¹

Caspar David Friedrich, em *Noite no porto*, salienta a enorme catedral de Halle ao fundo, antecipada por uma cruz dissimulada entre os mastros, vergas e enxárcias dos navios, observados por duas mulheres na obscuridade da noite.⁶²

De modo parecido, De Martino pintou uma paisagem não identificada, de mar encapelado, com um navio visivelmente adernado e céu predominantemente escurecido, em tons de cinza, magenta e violeta. A embarcação se dirige a um marco de sinalização em formato piramidal, encimado por uma esfera, ladeado por uma cruz, elementos que orientam não só os navegantes mas também os observadores para uma trajetória segura. Pela presença desses elementos, prova de que muitos atravessaram essas águas, podemos saber que essas paisagens já tinham sido então domesticadas.⁶³

Em suma, esses elementos arquitetônicos e religiosos (castelos, catedrais, sinos, crucifixos e marcos de sinalização náutica) indicavam não apenas que os humanos já haviam se instalado naquela região, mas também que dispunham de possibilidades de vida e futuro. Tratava-se, em última instância, da perspectiva da domesticação da natureza, dos impulsos humanos, do tempo e dos rumos da história.

A paisagem no homem

Nas muitas obras de Edoardo De Martino, podemos observar a representação constante de tempestades e mares bravios que parecem prestes a tragar as embarcações, em pinturas onde a experiência do sublime é extremada. O desastre marítimo é tema recorrente em todo o século XIX, aglutinando não apenas elementos de uma pintura de paisagem, considerada ainda de menor importância pelas academias, mas também se inscrevendo ou se aproximando da pintura histórica.⁶⁴ Com tais imagens, De Martino aborda, mesmo que indiretamente, os efeitos das adversidades sobre as tripulações. Conforme a tradição de longa data em diversas marinhas, o bom marinheiro é aquele que é feito em mares onde não há calmaria, que conhece com intimidade os infortúnios que pode haver nos percursos da navegação, que passa a ter sal em suas próprias veias. No Brasil, em 1852, o deputado Souza Franco defendia que “a vida no mar é uma vida excepcional, é no meio do embate de ondas que o marinheiro se forma, e não nessa navegação morta de rio, como é a de Mato Grosso”.⁶⁵ Em suma, o bom marujo é aquele homem que se modificou, tornando-se audaz em face das profusas vivências do sublime. A forja desses homens do mar, bem como a de De Martino enquanto soldado-artista, em especial durante sua formação de oficial, progredia em etapas: as agruras da vida no mar, a experiência do sublime e a profunda reflexão sobre a humanidade, que por sua vez levava o indivíduo a pensar sobre seu papel na sociedade, fazendo dele, portanto, homem civilizado, parte de um todo que só poderia pertencer à ordem dos que conquistam, domesticam e triunfam.

Temos, em *Mar força sete*,⁶⁶ uma representação que pode bem ilustrar essas questões. Em uma só extensão de azul, que se propaga sem fim pela tela, céu, mar, nuvens e ondas confundem-se. A embarcação, com dificuldade, enfrenta com valentia um mar forte. Desvelando em uma só imagem sua própria dualidade, De Martino é capaz de amalgamar o oficial de marinha e o pintor que era. O próprio título da obra reforça a ideia, pois faz menção à escala Beaufort, utilizada a bordo para classificar o vento e o estado das águas. A “força sete” anota mar grosso, temido por muitos, com vagas que podem se elevar a quase cinco metros de altura, permeadas por espuma decorrente da arrebentação, causando muitos borrifos e indicando a direção do vento.⁶⁷ Assim, é natural que, apesar da intrepidez ao cruzar as águas sorrentinas, o navio já demonstre sinais de avarias, como a bandeira vermelha hasteada nos topos sugere. O cenário que propicia a prova do sublime nos conta a própria formação de De Martino,

explicitando de maneira sensível as provações que edificaram o homem que havia se tornado.

Alguma similitude pode ser percebida com outra tela, intitulada *Salvamento da nau portuguesa Vasco da Gama pela fragata a vapor dom Afonso*, que procura traduzir a forja de Joaquim Marques Lisboa, amigo de De Martino. Como indica a presença do Pão de Açúcar ao fundo, a cena transcorreu nas imediações da barra da Guanabara, no início de maio de 1849, quando a nau lusa, propulsão a vela, estava entregue à fortuna das intempéries, sujeita ao mar tempestuoso e à agressividade do vento, que destruiu por completo seus mastros e ameaçava lhe despedaçar contra as pedras da costa.⁶⁸

É o vapor brasileiro de proporções modestas, comandado por Marques de Lisboa, futuro Tamandaré, que enfrenta as incertezas das águas para a proeza do salvamento. Após dezoito horas de luta contra os elementos da natureza, a embarcação portuguesa, bastante avariada e reduzida, foi “trazida pelos queixos para dentro da baía”.⁶⁹ Na imagem de De Martino, são as cores dispostas no céu que enaltecem as distinções entre as tecnologias produzidas pelo homem: sobre a nau, indício de um saber tradicional, verifica-se um azul celeste mais escurecido, enquanto outro, sobre o vapor, é bem mais claro.

Uma profusão romântica

A tela *Acampamento brasileiro no Chaco*,⁷⁰ de De Martino, parece sintetizar diversas das considerações aqui elencadas, já que de modo eficiente reúne uma paisagem hostil, o sublime da morte causada pela guerra, o elemento religioso e a tensão entre as noções de barbárie e civilização. Na obra, o artista imprime à cena um ritmo lento e grave, que não se deixa levar pela violência presente, embora seja resultado da pretérita. O jogo de perspectivas e sombras, auxiliado pela densidade da vegetação, oferece elementos suficientes para impactar a sensibilidade do espectador.⁷¹ O momento retratado é posterior à tensão, aliás bem sintetizado na passagem “que céu e que mar! Tudo é tumulto e descanso, como depois de um grande evento”, escrita por Baudelaire após a Exposição Universal de 1855, em referência ao quadro *A entrada dos cruzados em Constantinopla*, de Delacroix.⁷²

Na imagem do *Acampamento*, há diminutos pontos de luz, dados pelo fogo. De um lado, o fogo nas barracas do acampamento, que queima e destrói, mas que também é

capaz de purificar, como na catarse grega. Ao centro, portado por um frade capuchinho, um archote, cuja luz pode guiar o caminho, seja na escuridão das matas do Chaco, seja no ideal da elevação da alma pela fé. A iluminação da cena, entretanto, é dada pela lua entre nuvens, refletida na água, que aproxima os planos divino e terreno, descortinando o enredo. Elemento frequente nas pinturas de inspiração romântica, a lua figura em grande parte das obras de De Martino, que certamente lhe atribuía estima simbólica, quiçá sendo capaz até de nela reconhecer expressões de sentimentos a princípio humanos. Em um de seus muitos esboços e desenhos, realizados durante a Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai, há anotações de próprio punho do pintor, em que descreve uma noite “bastante clara”, sem deixar de referir, contudo, que “a lua era muito triste”.⁷³

O jornal *O Diário do Rio de Janeiro*, ao comentar essa tela de De Martino, salientava a “religião e melancolia” que revestiam o episódio: feridos que estendem os braços, “famintos que desfalecem e mortos estendidos na planície”, enquanto um dos frades “lê a última oração do breviário”.⁷⁴ No canto inferior esquerdo, em sinal de redenção, estendendo a mão direita na direção dos capuchinhos, um paraguaio suplica a extrema unção, sugerindo ter se submetido à cultura dos religiosos. A ele se contrapõem pequenos grupos ao fundo de pessoas que demonstram desespero e enfado, expressões consideradas patéticas de sentimentos, típicas daqueles que não são civilizados.

Desnecessário lembrar que a presença de religiosos na pintura romântica era recorrente. Mencionemos apenas dois exemplos. Em *Monge à beira-mar*⁷⁵ – quadro pintado para o Salão da Academia de Berlim –, Caspar David Friedrich dividiu a composição em três seções horizontais, que correspondem à terra, ao mar e ao céu. Na costa, a imensidão do mar e suas conexões com o céu ampliam a solidão e a pequenez de um monge diante da infinitude da natureza e do universo. Como escreveu um crítico em 1810, nada podia ser mais lastimoso, já que o monge figurava perdido no “império da morte” ou no “círculo da desconsolação”. Um refinado *dégradé* cromático traz notável complexidade à passagem do céu ao mar. O resultado é uma composição sem limites bem definidos, em que o espaço é tratado como um abismo; nada o limita, de modo que “tudo flutua entre a noite e o dia, entre a dúvida e a esperança, entre a morte a vida”.⁷⁶

Para a mesma exposição do Salão da Academia de Berlim, Friedrich pintou o célebre *Abadia no meio da floresta de carvalhos*,⁷⁷ em que representa monges aportando um ataúde em uma ruína gótica, tendo ao redor um cemitério de lápides inclinadas, visivelmente abandonado. O céu tem tons claros, em franca contraposição a toda a parte inferior da imagem, alusiva à Terra, que é permeada pela obscuridade, exceto por duas pequenas lanternas próximas à cruz, único símbolo de esperança.

Na tela de De Martino, a presença dos frades substitui os sinos, as cruzes e as catedrais, encarnando, eles próprios, a civilização em meio a uma natureza selvagem, agudizada pelas mazelas da guerra. Assim, para além de demonstrar a misericórdia ou a religiosidade dos brasileiros, sua presença se tornava essencial para asseverar a civilidade e superioridade em relação aos bárbaros paraguaios.

Atrás do frade, “triste e respeitoso”, está a figura de uma sentinela, trajada como um zuavo, que abaixa a cabeça, em gesto solene.⁷⁸ O zuavo é uma clara referência ao orientalismo, que nessa altura já era tema difundido na Europa. Na França, por exemplo, obra pioneira foi a de Antoine-Jean Gros que, desinteressado dos temas romanos, típicos do neoclassicismo, tornou-se o pintor de batalhas de Napoleão, a exemplo de *Napoleão na ponte de Arcole*.⁷⁹ Aproveitando a campanha do Egito, pintou *As vítimas da peste de Jafa*, encomendada pelo próprio imperador, exposta no Salão de 1804. A imagem se baseia em uma visita de Napoleão e seus oficiais a um leprosário militar, em Jafa, o que explica a arquitetura oriental ao fundo, a despeito dos arcos neoclássicos.⁸⁰ Com evidente conotação política, o imperador é representado com aspecto sereno, sem temor de um contágio que lhe seria fatal, a exercer sua pretensa taumaturgia, como se tivesse o dom de curar os doentes, em conformidade com uma longa tradição da monarquia francesa.⁸¹

Os temas de inspiração orientalista, entretanto, ganharam mais repercussão durante a década de 1820, devido, em parte, à guerra de independência da Grécia, travada contra a Turquia. Nesse contexto, Delacroix pintou *O massacre de Quios*,⁸² que representa a brutalidade do abuso de mulheres e crianças gregas pelo exército turco. Em última análise, a imagem de Delacroix discutia a dignidade humana, como o naufrágio referido de Géricault, porém sob o pretexto de uma guerra que acabou por sintetizar, para a opinião pública, o conflito entre o berço da civilização e a obstinação da barbárie.

Se as pinturas de Horace Vernet foram tipificadas pelos críticos de época como um “documento imagético”, Delacroix inscrevia-se em perspectiva distinta. Seu *massacre* era uma imagem intensa, construída em desequilíbrio, com fortes pinceladas e apelo à vibração cromática dos tons, para repisar a dor das vítimas resignadas, em oposição à energia dos violentos carrascos turcos. A imagem era a representação de uma “praga” detestável, como a crítica arguta a classificou. O Oriente era representado como grandioso, cheio de mistérios, forte e contraditório, mas, ainda assim, primitivo e inferior à Europa.⁸³ O tema da civilização *versus* barbárie apareceria novamente logo depois, quando pintou *O combate entre Giaour e o Paxá*,⁸⁴ história que supostamente se passou na Grécia do século XVII, enredada por uma disputa entre um paxá turco e um veneziano, motivada pela escolha de uma escrava que optou por se vincular ao ocidental.

No quadro de De Martino, uma vez derrotados, cômicos de sua fragilidade em face da imensidão do universo infinito, após a experiência-limite do sublime impelida pela guerra, só deveria restar ao zuavo e aos paraguaios do acampamento se curvar diante dos frades, símbolo da Igreja e do Ocidente.

É curioso ponderar sobre a visão do exótico que De Martino desenvolveu a respeito do soldado paraguaio. Certamente, com o olhar saturado de seu próprio imaginário, em mais de um esboço o pintor desenha uma interessante figura, de pele escura, cabelos lisos e despenteados, ostentando farto bigode descuidado. O singular personagem não veste mais que uma tanga branca e vermelha; tem os pés descalços e a cabeça coberta por um pequeno chapéu desestruturado; cruza sobre o peito uma bandoleira, possivelmente de couro, e apoia displicentemente sobre o braço um mosquete. “Não tenho ordem!”, De Martino escreve em seu *esquisse*, dando voz à figura. Eis o seu soldado paraguaio.⁸⁵

É provável que a expressão vinculada ao soldado derive de um episódio supostamente ocorrido no cerco de Corrientes, em 25 de maio de 1865. Nessa ocasião, uma sentinela paraguaia foi cercada por mais de uma dúzia de soldados aliados. Determinada sua rendição, o paraguaio teria respondido: “não tenho ordens” (para se render), apontando, em vão, sua baioneta para os aliados, que o abateram.⁸⁶ Não importa se essa pequena história, quase uma anedota, é verdadeira ou não. O

interessante é que ela revela um soldado incapaz de realizar um cálculo simples de prudência, e que só age em conformidade com ordens expressas, em que pese nada razoáveis, de seus superiores. O episódio reforçava assim a ideia corrente de que Solano López era um governante tirano que obrigava os paraguaios à guerra na sua sanha por poder. Um país de bárbaros, portanto.

Essa forma de representação do paraguaio como um verdadeiro selvagem, que nem sapatos calçava para uma batalha, mas que em contraste demonstra tola preocupação com a cobertura da cabeça, é um bom exemplo do “romantismo tropical” que se expressava no Brasil, à guisa do orientalismo que conquistava os românticos pela Europa. Os personagens deviam parecer tão extravagantes quanto a própria paisagem tropical, a ponto de se confundir com elas; um exemplo é *Vista do Rio de Janeiro*, de Alessandro Ciccarelli,⁸⁷ em que uma sensação de ataraxia, trazida pelos efeitos cromáticos da paisagem, é francamente contraposta a um desenrolar bizarro, em primeiro plano, onde um negro oferece um lagarto abatido a uma mulata. O excêntrico se fez nas paisagens selvagens das matas, nos índios, nos negros e mestiços, que povoaram e se misturaram na fantasia europeia dos que aqui chegavam, como De Martino, fascinados por essa forma diferente de exotismo.⁸⁸ Se Delacroix se impactava com o exotismo da África do Norte, De Martino, com a América do Sul.

Por fim, resta referir as representações gestuais dos personagens retratados, que nos permitem prever, com relativa precisão, as emoções que permeiam a cena e que se traduzem em gestos que foram perpetuados em estruturas de longa duração em determinada cultura. Didi-Huberman observa que “as imagens são como cristais que concentram muitas coisas, em particular esses gestos muito antigos, essas expressões coletivas das emoções que atravessam a história”.⁸⁹ Todavia, embora possamos reconhecer os gestos e as emoções ali retratadas, devemos ponderar se, no contexto da representação da guerra, eles são verossímeis ou se configuram em recurso alegórico do artista. No século XIX, quando parecia possível uma dominação da natureza pela imposição da cultura,⁹⁰ havia a concepção de que o homem adulto, portanto pleno em sua faculdade da razão, era capaz de reprimir as expressões de emoções intensas, não se permitindo abandonar a sentimentos avassaladores. Darwin defenderia de maneira simplória e um tanto categórica que “os selvagens derramam lágrimas abundantes por

razões extremamente fúteis”,⁹¹ ao passo que os civilizados ingleses, como ele próprio, não se renderiam ao pranto “a não ser sob pressão da mais pungente dor moral”.⁹²

Parece haver aqui uma contradição. Se o movimento romântico exaltará as emoções exacerbadas, com veracidade e imaginação dominando esses sentimentos, como poderia o homem romântico expressar esse turbilhão de sensações sem cair nas patéticas manifestações consideradas indignas de um homem civilizado? Através da arte. Nela, não mais havia limites para exteriorizar o misto de sentimento e reflexão desses homens modernos, espalhado por cada personagem e objeto retratado em suas obras.

Assim, é comum, em representações de batalhas, depararmos com uma enorme gama de expressões e gestos de personagens. Todavia, diferente do que o senso comum possa julgar, não só dos protagonistas da cena emanam sentidos ao espectador. Os meros vultos, muitas vezes despojados de valor e somente considerados na totalidade da cena, podem nos sugerir com sutileza grande parte de todo um pensamento e cultura de uma época. Ora, em uma pintura que celebra uma batalha, comandada por um determinado Estado, é comum que os adversários sejam representados desorientados, desesperados, com notório medo, com gestos largos que indicam covardia, com enfado e pranto fácil. Frequentemente, eles são retratados como bárbaros, como selvagens despreparados, podendo até mesmo trazer traços animais.

Em uma clara oposição ao bárbaro, há a figura do *gentleman*, um homem distinto e elegante, capaz de desfrutar as pompas da vida galante, que circula entre as capitais do mundo civilizado. E é curioso ressaltar que Baudelaire inclui nessa realidade seleta e refinada o militar.⁹³

De qualidades e caráter firme, o bom militar, segundo Baudelaire, mostra-se audacioso e sempre tranquilo em face das adversidades que por ventura possa encontrar. Assim o é pois esses seriam atributos da “alma do guerreiro”, aprimorada com treinamento e educação, capazes de promover uma imperturbabilidade diante do inesperado, do desconhecido e do bárbaro, e que se refletem em seus “rostos curtidos pelo sol, pela chuva e pelo vento”.⁹⁴ Ainda segundo Baudelaire, os militares são homens que trazem em seus corpos as marcas deixadas pela ação da própria natureza. Assim, soldados ou oficiais possuem sua essência preparada para a iminente morte, a maior

substância de beleza. Não seria essa beleza apontada por Baudelaire da ordem do sublime? Esses militares, no exercício de suas atividades, também eram capazes de propiciar a experiência do sublime aos seus inimigos, porque poderiam conduzi-los ao limiar da vida, provocando uma reflexão sobre a humanidade e sua frágil finitude. Noutros termos: os militares dispunham da capacidade de impingir a *comoção*.

Kant estabelecia o sublime como uma experiência externa ao homem, que poderia ocorrer a partir do encontro antagônico com a natureza. Baudelaire, aqui, de certa maneira, everte o pensamento kantiano, ensejando a possibilidade do sublime no encontro do homem consigo mesmo; eis mais um exemplo das apropriações e transformações do movimento romântico sobre as ideias de Kant.

Didi-Huberman, elucubrando sobre as emoções e os gestos a elas associados, investiga a origem das palavras a fim de refletir acerca de seus sentidos autênticos. Conclui-se que *e-moção*, quer dizer uma *moção*, um movimento que consiste em nos pôr para fora (e-, ex) de nós mesmos”.⁹⁵ Podemos especular, na mesma senda, que “*co-moção*” é um movimento concomitante, que acontece em simultaneidade, pressupondo (inter)ações de duas ou mais partes. Homem e natureza, imbricados em movimentos e ações. O primeiro, através de sua razão, procura domesticar a paisagem – enquanto a segunda, pelo sublime, se impõe – e, justamente por meio da razão, impele a refletir sobre sua humanidade. É nessa dialética que o homem moderno, fruto do Oitocentos, se relacionava profundamente com a capacidade de formar e fortalecer laços sociais, ou, em outras palavras, de (se) civilizar.

Considerações finais

A identidade nacional não define apenas a imagem que a nação tem de si mesma, mas também a imagem que outras têm dela. No Oitocentos, o Brasil havia de se propagar não apenas como um Estado, mas também como uma nação que prosperou.⁹⁶ Única monarquia das Américas, com uma economia de base escravista, o país edificava discursos intervencionistas que defendiam até o imperativo de civilização de seus vizinhos, deslegitimados, por vezes, como republiquetas de bárbaros sujeitos a tiranos.⁹⁷ A guerra se mostrava um dos caminhos mais enérgicos para o alcance dessa civilização, para si e para outrem. No plano intelectual e artístico, em um contexto romântico, civilizar era se expor a uma experiência sublime. Tal experiência promovia a reflexão

acerca do papel do homem no mundo, abreviado na paisagem, e, num movimento dialético, do mundo no homem. Se o homem domesticava a natureza, o custo desse penoso embate lhe forjava e lhe projetava diante de si e do tempo.

Esta foi a primeira das guerras (românticas), tão representada por De Martino: a guerra contra a natureza, manifestada, no seu caso, na pintura da paisagem marítima, frequentemente encapelada: “a presença do navio (...) só ganha sentido pela sua inserção na paisagem. (...) A calma ou a turbulência das águas e o movimento mais ou menos agitado das nuvens é que de fato dão expressividade ao navio retratado. A paisagem monumentaliza os navios”.⁹⁸ Ademais, o soldado-artista pintou operações navais que confrontaram homens contra homens, noutra tipologia de combate.

Não é difícil perceber como a guerra (entre homens) se tornou um espaço privilegiado para o florescimento do movimento romântico: sobrevivência em teatros de operação hostis, a exemplo das condições enormemente adversas que as tropas napoleônicas enfrentaram na Campanha da Rússia, ou mesmo que os soldados brasileiros enfrentaram no Chaco; corpos sujeitos ao risco e a toda possibilidade de dor, inclusive infligida por tecnologias cada vez mais mortíferas; relações sociais desgastadas pelo medo, pela falta de solidariedade ou pelo simples confinamento em navios, por exemplo. Estar na guerra era, em alguma medida, estar também na guerra contra a natureza.

A guerra é o resultado mais violento dos contrastes e dos antagonismos, plasmando o grotesco e uma sublime explosão de força. A memória da guerra, particularmente, deveria ser parte de um processo civilizador, o que explica a produção de quadros imensos, verdadeiros “monumentos iconográficos”, a serviço do poder.⁹⁹

Como tem indicado a tradição historiográfica, tais imagens, que referem histórias oficiais, propagam o Estado e buscam guardar a memória. Mas não se resumem a isso. Na lógica do século XIX, esses quadros funcionam como panoramas, imagens abreviadas de longas narrativas, que geravam fascínio em quem os observava, permitindo ao espectador simular, pela imaginação, a experiência em uma paisagem remota e hostil ou a participação (segura) em uma batalha sangrenta. Graças às letras ou às tintas, esse espectador circulava por todo o mundo, sem sair de sua cidade, sentindo-se senhor do mundo, da história ou do tempo. Panoramas criavam ilusões: o espectador

se tornava o centro da paisagem, experimentando ser protagonista ou exegeta.¹⁰⁰ A modernidade dos panoramas, por outro lado, traz a vida no nível da superficialidade, do resumo, da manchete do jornal, do encurtamento da própria linguagem.

O Estado, na sanha de construir a identidade nacional, produziu tanto a guerra como suas representações. Pelo sublime da guerra, “civilizou” militares brasileiros vencedores que experimentaram o limite, mas também paraguaios derrotados, sobreviventes dessa “beleza horrível”. Pela arte, completou o processo, expandindo o sublime pela comoção de incontáveis espectadores.

Assim, a serviço do Estado, as imagens de De Martino não tratam exatamente da paisagem ou da batalha, senão dos antagonismos entre os homens e a natureza e dos homens entre si, e sobretudo de toda comoção correlata; ou seja, em última instância, tratam daquilo que enseja, pela sua potência avassaladora, sublime, a civilização e o civilizar. Tais imagens não apenas afirmam um Estado civilizado, a ponto de patrocinar a arte ou se difundir por ela; mas também, graças aos panoramas da guerra, comove muitos a dela participar, e portanto a estabelecer laços sociais, fazendo de todos sujeitos e sujeitados da civilização.

Ao fim, tanto a guerra contra as paisagens impetuosas como a guerra entre os homens, e ainda mais suas proficientes representações, são incontornáveis para tecer noções de pertencimento, para inventar a nação e constituir a civilização. Se participamos ou vencemos a natureza mordaz, ou sobrevivemos à batalha atroz, venceremos tudo.

¹ BITTENCOURT, Armando de Senna. “Pinturas e desenhos de Eduardo De Martino no Museu Naval do Rio de Janeiro”. *Anais do ICOMAN 2008*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação da Marinha, 2010, p. 49-55.

² ROMANO, Roberto Vittorio. *Eduardo De Martino*. Roma: Ufficio Storico della Marina Militare, 1994, p. 34.

³ A exemplo do que propõe LE GOFF, Jacques. *São Luís: biografia*. São Paulo: Record, 2002, p. 21 et seq.

⁴ Se uma viagem entre Europa e Brasil costumava durar cerca de três meses, na década de 1830 foi reduzida para duas semanas e, cinquenta anos depois, para onze dias. Cf. BITTENCOURT, Armando de Senna. “O Atlântico: ciência e tecnologia naval e oceânica nos séculos XIX e XX”. In: TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos et al. (Orgs.). *Atlântico: a história de um oceano*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 293-226, especialmente p. 293-305.

⁵ AMIOT-SAULNIER, Emmanuelle. “L’âge romantique: l’envers des lumières”. *Le Romantisme Noir. De Goya à Max Ernst*. Paris: Fatou, 2013, p. 19-32.

⁶ CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, passim. KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Petrópolis: Vozes, 2016, passim.

⁷ No original: “(...) le romantisme n’est précisément ni dans le choix des sujets, ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir (...) qui dit romantisme dit art moderne, c’est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l’infini, exprimés par tous les moyens que contiennent les arts.” BAUDELAIRE, Charles apud JOBERT, Barthélémy. “Le Salon de 1846, ou les préférences du poète”. *Encyclopédie Universalis*, Boulogne-Billancourt, 23 jul. 2010. Disponível em: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/salons-charles-baudelaire/2-le-salon-de-1846-ou-les-preferences-du-poete/>. Acesso em: 29 maio 2018.

⁸ GÉRICAUT, Théodore. *Le radeau de La Méduse*. 1818-1919. 1 original de arte, óleo sobre tela, 491cm x 716cm.

⁹ THÉODORE Géricault. *Louvre*, Paris, 2010. Disponível em: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=22541&langue=fr. Acesso: 22 mar. 2019.

¹⁰ WOLF, Norbert. *Romantismo*. São Paulo: Taschen, 2008, p. 54.

¹¹ BODIN, Jean François. *Les années romantiques: la peinture française de 1815 à 1850*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995.

¹² ZANINI, Walter. “A arte romântica”. In: GUINSBURG, Jacó (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 199.

¹³ SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1991, passim.

¹⁴ Em alusão a “O pintor da vida moderna”. BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. São Paulo: Autêntica, 2010.

¹⁵ *Ibidem*, p. 35.

¹⁶ *Ibidem*, loc.cit.

¹⁷ *Ibidem*, p. 36

¹⁸ *Ibidem*, p. 38.

¹⁹ *Ibidem*, p. 40.

²⁰ VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema: logística da percepção*. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 27.

²¹ Vejam-se aqui as considerações de Norbert Elias, para quem “civilização” se refere ao patamar tecnológico e científico, às maneiras e costumes, à religião, ao sistema legal, ou, numa única expressão, à “consciência que o Ocidente tem de si mesmo”, ou, ainda, tendo em vista as diferenças de emprego terminológico, à “consciência nacional”. No caso inglês e francês, guarda relação, segundo o sociólogo, com a contribuição ou relevância que aportaram ao desenvolvimento mais largo de todo o Ocidente e da humanidade, enquanto *Kultur* seria um melhor equivalente para os alemães. Cf. ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, vol. 1, p. 23-64.

²² PUGLIA, Luigina de Vito. *Eduardo de Martino: da ufficiale di marina a pittore di corte*. Monghidoro: Con-fine, 2012, p. 12. DEMINICIS, Fernanda; CIPINIUK, Alberto. “Os usos da criação: considerações sobre a criação artística e sua apropriação pelo campo do design”. *Tamanduá*, nº 4, vol. 1, Rio de Janeiro, 2017, p. 1-10.

²³ ROMANO, Roberto Vittorio. *Op. cit.*, p. 9-10.

²⁴ Nápoles teria sido assim denominada por Tito Livio, conforme site oficial da cidade. LA SIRENA Parthenope. *Comune di Napoli*, Napoli, 19 set. 2007. Disponível em: http://www.comune.napoli.it/flex/files/D.cb531390557ae1b187c5/1._Parthenope.pdf. Acesso em: 17 maio 2018.

²⁵ ELLIOT, John. “Una Europa de monarquias compuestas”. In: Idem. *España en Europa: estudios de historia comparada*. Valencia: Universitat de València, 2002, p. 65-93.

²⁶ BRUEGHEL, Pieter. *Battaglia nel porto di Napoli*. [1552?]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 42,2cm x 71,2cm. Acervo da galeria Doria-Pamphilj.

-
- ²⁷ PUGLIA, Luigina de Vito. Op. cit., p. 12.
- ²⁸ A unificação da Itália se deu no ano de 1861.
- ²⁹ ROMANO, Roberto Vittorio. Op. cit., p. 23-30.
- ³⁰ PUGLIA, Luigina de Vito. Op. cit., passim.
- ³¹ ROMANO, Roberto Vittorio. Op. cit., p. 25.
- ³² SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Cf. principalmente os capítulos 2 e 5.
- ³³ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990, p. 216 et seq.
- ³⁴ PUGLIA, Luigina de Vito. Op. cit., p. 28.
- ³⁵ BAUDELAIRE. Op. cit., p. 51.
- ³⁶ Baudelaire, ao tratar de seu pintor da vida moderna, o sr. G., em uma alusão a Constantin Guys, cria tal alcunha para descrever sua atuação como artista em meio à Guerra da Crimeia.
- ³⁷ BAUDELAIRE, Charles. Op. cit., p. 43.
- ³⁸ Ibidem, p. 45.
- ³⁹ SCHLEGEL, Friedrich. Op. cit., passim.
- ⁴⁰ BAUDELAIRE, Charles. Op. cit., p. 43.
- ⁴¹ GOMBRICH, Ernst. *História da arte*. Rio de Janeiro: LCT, 16ª ed., 2000, p. 494.
- ⁴² AMIOT-SAULNIER, Emmanuelle. Op. cit.
- ⁴³ LOUREIRO, Marcello; DEMINICIS, Fernanda. “Um Neogótico para a Guanabara: natureza, paisagem e civilização na edificação da Ilha Fiscal”. *Revista Marítima Brasileira*, vol. 138, nº 1-3, Rio de Janeiro, jan./mar 2018, p. 202-217.
- ⁴⁴ Cf. acervo da Nasjonalgalleriet.
- ⁴⁵ DE MARTINO, Edoardo. *Brigantino in costa dopo la tempesta*. [18--]. 1 original de arte, óleo sobre tela. Coleção privada. Reprodução em ROMANO, Roberto Vittorio. Op. cit., p. 49.
- ⁴⁶ DE MARTINO, Edoardo. *Mareggiata in costa*. 1895. 1 original de arte, óleo sobre tela. Acervo do Museo Correale di Sorrento. Reprodução em ROMANO, Roberto Vittorio. Op. cit., p. 87.
- ⁴⁷ DE MARTINO, Edoardo. *La corvetta Euridice con mare in burrasca*. [18--]. 1 original de arte, óleo sobre tela. Acervo da Accademia Navale di Livorno. Reprodução em ROMANO, Roberto Vittorio. Op. cit., p. 105.
- ⁴⁸ *Pirocovetta ad elica Caracciolo e Pirocovetta ad elica Vettor Pisani*. Ambas são aquarelas sobre papel, sem data ou local de depósito. Reprodução em ROMANO, Roberto Vittorio. Op. cit., p. 117.
- ⁴⁹ FRIEDRICH, Caspar David. *Wanderer über dem Nebelmeer*. 1818. 1 original de arte, óleo sobre tela, 94,8 cm x 74,8 cm. Acervo do Hamburger Kunsthalle.
- ⁵⁰ FRIEDRICH, Caspar David. *Morgen im Riesengebirge...* Op. cit.
- ⁵¹ MAZZ, Bernhard. *Alte Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin*. Munich: Prestel, 2001, p. 23.
- ⁵² PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. *Uma gruta*. 1863. 1 original de arte, óleo sobre tela, 34,9 cm x 26,3 cm. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes.
- ⁵³ FACCHINETTI, Nicolau. *São Tomé das Letras*. 1876. 1 original de arte, óleo sobre tela, 52,2cm x 92cm. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes.
- ⁵⁴ LESSING, Karl Friedrich. *Ritterburg*. 1828. 1 original de arte, óleo sobre tela, 194cm x 138cm. Acervo da Alte Nationalgalerie.
- ⁵⁵ SCHINKEL, Karl Friedrich. *Mittelalterliche Stadt an einem Fluss*. 1815. 1 original de arte, óleo sobre tela. Acervo da Alte Nationalgalerie.

-
- ⁵⁶ HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 2006, p. 9-23.
- ⁵⁷ SCHINKEL, Karl Friedrich. *Arco de pedra*. 1818. 1 original de arte, óleo sobre tela. Acervo da Alte Nationalgalerie.
- ⁵⁸ OEHME, Ernst Ferdinand. *Schloß Naudersberg in Tirol*. 1827. 1 original de arte, óleo sobre tela, 23,7cm x 33,7cm. Acervo da Alte Nationalgalerie.
- ⁵⁹ PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. *Paisagem italiana*. 1835. 1 original de arte, óleo sobre tela. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes.
- ⁶⁰ PRADILLA, Francisco. *Doña Juana la Loca*. 1877. 1 original de arte, óleo sobre tela, 340 cm x 500 cm. Acervo do Museo del Prado.
- ⁶¹ PANCORBO, Alberto. “Pintura Española”. In: JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (Ed.). *La guía del Prado*. Madrid: Estudios Gráficos Europeos, 5^o ed., 2016, p. 24-225, especialmente, p. 214-215.
- ⁶² FRIEDRICH, Caspar David. *Nacht im Hafen (Schwestern)*. 1818-1820. 1 original de arte, óleo sobre tela. Acervo do Hermitage.
- ⁶³ Paisagem sem título ou data, óleo sobre tela, 84 cm x 71cm, publicada em PUGLIA, Luigina de Vito. Op. cit., p. 138.
- ⁶⁴ BUENO, Alexei. *O Brasil do Século XIX na Coleção Fadel*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Sérgio Fadel, 2004, p. 31-64.
- ⁶⁵ SOUZA FRANCO, Bernardo de apud GONZAGA, Jessica. *Na paz cumpre-se preparar a guerra: a Armada Imperial e a defesa da fronteira da província do Mato Grosso contra a República do Paraguai (1852-1865)*. Dissertação de mestrado em Estudos Marítimos. Rio de Janeiro: Escola de Guerra Naval, 2017, p. 101.
- ⁶⁶ *Mare forza sette*, óleo sobre tela da coleção privada da família Romano, sem data definida, reproduzido em ROMANO, Roberto Vittorio. Op. cit., p. 127.
- ⁶⁷ Escala Beaufort, criada pelo almirante da Real Marinha Britânica sir Francis Beaufort, em 1805. Cf. MIGUENS, Altineu Pires. *Navegação: a ciência e a arte*. Rio de Janeiro: Diretoria de Hidrografia e Navegação, 2000, vol. 3, p. 1764.
- ⁶⁸ A boca da barra da Guanabara reunia características favoráveis à representação dos sinistros marítimos. Como exemplo vale citar Antoine Auguste Frémy em *Embarcações em mar revolto*, que se apropriou da paisagem para representar “um crepúsculo sanguíneo que parece levantar augúrios sinistros”, ameaçando não apenas um navio a vela, mas também uma embarcação brasileira a vapor. Na mesma coleção Fadel, há dois quadros de Gustave James que representam um mar impetuoso. Na sua *Borrasca*, parece difícil segregar a fúria do céu conflagrado e a do mar. Para essas imagens, cf. BUENO, Alexei. Op. cit., p. 31-64.
- ⁶⁹ BITTENCOURT, Armando de Senna, 2010.
- ⁷⁰ DE MARTINO, Edoardo. *Acampamento brasileiro no Chaco*. 1871. 1 original de arte. Acervo do Museu Histórico Nacional.
- ⁷¹ Anotações do livro de bordo do almirante Inácio da Fonseca, publicadas em COSTA, Didio. *Riachuelo*. Rio de Janeiro: SDM, 1959 apud PEREIRA, Walter Luiz C. de M. “E fez-se a memória naval: a coleção Edoardo De Martino no Museu Histórico Nacional”. *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. 31, Rio de Janeiro, 1999, p. 155-157.
- ⁷² DELACROIX, Eugène. *Entrée des Croisés à Constantinople*. 1840. 1 original de arte, óleo sobre tela, 498 cm x 410 cm. Acervo do Musée du Louvre.
- ⁷³ No original: “(...) la notte bastante chiara fini alle ore 2 1/2, pero la luna era molto triste”. Trecho de notas de Edoardo De Martino no esboço “Camaradas! S’il vous plait!”, abril de 1868, em Curupaity. Acervo da Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha.
- ⁷⁴ Anotações do livro de bordo do almirante Inácio da Fonseca, publicadas em COSTA, Didio. *Riachuelo*. Rio de Janeiro: SDM, 1959 apud PEREIRA, Walter Luiz C. de M. Op. cit., p. 155-157.

-
- ⁷⁵ FRIEDRICH, Caspar David. *Der Mönch am Meer*. 1908-1910. 1 original de arte, óleo sobre tela, 110cm x 171,5cm. Acervo da Alte Nationalgalerie.
- ⁷⁶ MAZZ, Bernhard. Op. cit., p. 20.
- ⁷⁷ FRIEDRICH, Caspar David. *Abtei im Eichwald*. 1809-1910. 1 original de arte, óleo sobre tela, 110cm x 171cm. Acervo da Alte Nationalgalerie.
- ⁷⁸ Anotações do livro de bordo do almirante Inácio da Fonseca, publicadas em COSTA, Didio. *Riachuelo*. Rio de Janeiro: SDM, 1959 apud PEREIRA, Walter Luiz C. de M. Op. cit., p. 155-157.
- ⁷⁹ JEAN-GROS, Antoine. *Bonaparte au Pont d'Arcole*. 1796. 1 original de arte, óleo sobre tela, 130 cm x 94 cm. Acervo do Château de Versailles.
- ⁸⁰ GARNIER-PELLE, Nicole. *Le musée Condé, domaine de Chantilly*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2009, p. 109.
- ⁸¹ BLOCH, Marc. *Os reis taumaturgos*. São Paulo: Cia das Letras, 1993, passim.
- ⁸² DELACROIX, Eugène. *Scènes des massacres de Scio*. 1824. 1 original de arte, óleo sobre tela, 419cm x 354cm. Acervo do Musée du Louvre.
- ⁸³ SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 27-60.
- ⁸⁴ DELACROIX, Eugène. *Combat du Giaour et du Pacha*. 1826. 1 original de arte, óleo sobre tela, 73cm x 61cm. Acervo do The Art Institute.
- ⁸⁵ “No tengo ordines!”. *Soldado paraguayo*. Inscrição de próprio punho do pintor, mesclando o espanhol com o italiano (ordem em espanhol: *orden*, e em italiano: *ordine*). Esboço sem data. Acervo da Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha.
- ⁸⁶ Essa historieta, narrada por Thomas Hutchinson, côsul britânico em Rosário durante parte da guerra contra o Paraguai, pode ser conferida em: HUTCHINSON, Thomas J. *The Paraná: with incidents of the Paraguayan War and South American recollections, from 1861 to 1868*. London: Edward Stanford, 1868, p. 309.
- ⁸⁷ CICCARELLI, Alessandro. *Vista do Rio de Janeiro*. 1844. 1 original de arte, óleo sobre tela, 65 cm x 88 cm. Acervo da Pinacoteca de São Paulo.
- ⁸⁸ ARAUJO, Ana Lucia. *Romantismo tropical: um pintor francês no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2017, p. 104 et seq. ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacó. “Romantismo e Classicismo”. In: GUINSBURG, Jacó. Op. cit., p. 266.
- ⁸⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016, p. 34.
- ⁹⁰ FLOR, João Almeida. “Apresnetação”. In: LORD BYRON. *Manfredo*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2002, p. 12.
- ⁹¹ DARWIN, Charles apud DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit., p. 15.
- ⁹² Ibidem, p. 17.
- ⁹³ BAUDELAIRE, Charles. Op. cit., p. 59.
- ⁹⁴ Ibidem, p. 60.
- ⁹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit., p. 26.
- ⁹⁶ GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. “Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional”. *Estudos Históricos*, nº 1, Rio de Janeiro, 1988, p. 5-27.
- ⁹⁷ BARRIO, Cesar de Oliveira Lima. *O intervencionismo do Império Brasileiro no Rio da Prata: da ação contra Rosas e Oribe à Tríplice Aliança*. Tese de doutorado em História. Brasília: Universidade de Brasília, 2011, p. 74-91.
- ⁹⁸ Paulo Knauss em texto para a exposição Paisagens da Guerra: A Pintura de E. De Martino, inaugurada em 15 de março de 2018 no Museu Histórico Nacional.
- ⁹⁹ PEREIRA, Walter Luiz C. de M. Op. cit., p. 149-159.
- ¹⁰⁰ NEVES, Margarida de Souza. “Panoramas”. In: HORTA, Maria de Lourdes Parreiras (Org.). *Visões do Rio de Janeiro na Coleção Geyer*. Petrópolis: Museu Imperial; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2000, p. 27-37.

Da rede, o rastro: aspectos da trajetória da política museológica brasileira

Joana Regattieri Adam*

Recebido em: 10/09/2018
Aprovado em: 15/12/2018

* Graduada em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense (UFF/2004) e em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e pela Universidade de Brasília (UnB/2017). Possui especialização em Preservação do Patrimônio Cultural pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan/Unesco/2006). É técnica em Ciências Sociais do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram). Trabalhou no Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu) do Iphan em Brasília (DF) de 2006 a 2009, e no Arquivo Histórico e Institucional do Museu da República/Ibram, no Rio de Janeiro, de 2010 a 2015. Desde outubro de 2015 trabalha na Coordenação de Museologia Social e Educação (Comuse) do Departamento de Processos Museais (DPMUS), na sede do Ibram em Brasília, atuando especialmente nas atividades da área de educação. E-mail: joana.regattieri@museus.gov.br.

Resumo

Este artigo discorre sobre a trajetória da política de museus no Brasil, considerando o histórico das políticas federais de cultura como parâmetro comparativo. Fruto de pesquisa realizada em 2005, no âmbito do Programa de Especialização em Patrimônio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Unesco, o estudo procurou identificar os pontos fundamentais dessa trajetória, assim como suas redes de relação. Toma-se como foco de análise o documento *Subsídios para implantação de uma política museológica brasileira*, publicado em 1976, resultante do I Encontro de Dirigentes de Museus realizado em Recife, no ano de 1975. As implicações políticas e culturais que o documento apresenta permitem mapear agentes e instituições importantes para a compreensão de questões primordiais do campo dos museus e do patrimônio cultural brasileiro.

Palavras-chave

Política museológica brasileira; política cultural; história dos museus brasileiros.

Abstract

This article exposes some aspects of the political course of the Brazilian museums, considering the background of federal policies on culture as comparative parameter. Resulting from a study made in 2005, in the Programa de Especialização em Patrimônio (PEP/Iphan/Unesco), this study sought to identify essential points of these political courses, as well as its interconnections. The document *Subsídios para implantação de uma política museológica brasileira*, published in 1976, as a result of the I Encontro de Dirigentes de Museus, held in Recife, in 1975, was the main focus of the analysis. The political and cultural implications arising from the document allow mapping important agents and institutions for an understanding of essential issues about the field of museums and the Brazilian cultural heritage.

Keywords

Brazilian museological policy; cultural policy; history of Brazilian museums.

Introdução

A linha condutora da pesquisa que resultou neste artigo é a trajetória da política de museus no Brasil, pontuada pelos períodos significativos da política brasileira para a área cultural entre os séculos XIX e XXI, tais como: a vinda da corte portuguesa ao Brasil (1808-1822); o Segundo Reinado de D. Pedro II (1840-1889); a Era Vargas (1930-1945); a ditadura militar (1964-1985); o período de redemocratização, com a criação do Ministério da Cultura em 1985; e o governo Lula, com o lançamento da Política Nacional de Museus em maio de 2003.¹ Entre os sinônimos da palavra trajetória (andamento; caminho; curso; direção; fluxo; lado; movimento; rumo) percebe-se que é uma coisa não fixa, vulnerável e, pelo seu movimento, desenha-se um rumo diferente dependendo do ponto em que se vê o caminho. Os dicionários de língua portuguesa a definem como “linha descrita por um corpo em movimento”. Daí se pode depreender que cada trajetória é a marca das ações de um “corpo” – o andamento corresponderá à complexidade dos gestos.

Na base do conceito de campo trabalhado pelo sociólogo Pierre Bourdieu,² identifica-se que a possibilidade de compreender um dado universo social se dá de maneira relacional. Ou seja, as várias implicações, ações, movimentações dentro de um dado campo – no caso, o das políticas de museus – podem ser analisadas se levarmos em conta a existência de um jogo de relações, em que o tempo e o espaço, os agentes e a sociedade, as instituições políticas e a economia, e até os gostos pessoais e a cultura ligada aos envolvidos, fazem parte da rede relacional indispensável para sua apreensão.

De fato, todo o meu empreendimento científico se inspira na convicção de que não podemos capturar a lógica mais profunda do mundo social a não ser submergindo na particularidade de uma realidade empírica historicamente situada e datada, para construí-la, porém, como “caso particular do possível”, conforme a expressão de Gaston Bachelard, isto é, como figura em um universo de configurações possíveis.³

Na mesma medida em que a trajetória (rastros) do campo das políticas museológicas (rede) surge como um grande desafio a ser mapeado, vem à tona a necessidade de “capturar” um “caso particular do possível”, abrir uma janela que nos ofereça a paisagem de certa situação e, a partir deste quadro, diagnosticar relações entre tempo, espaço, conjuntura política, econômica, social e cultural, agentes e instituições.

Este artigo, no primeiro momento, apresenta perspectivas gerais sobre a trajetória das políticas públicas de cultura no Brasil e suas implicações no universo museológico. A segunda parte foca o documento *Subsídios para implantação de uma política museológica brasileira*, publicado em 1976, resultante do I Encontro de Dirigentes de Museus realizado na capital pernambucana, em 1975.⁴ Sua época, as instituições envolvidas, seu lugar de disseminação, alguns de seus agentes e as estruturas temáticas dos Grupos de Trabalho (GT) que compõem o documento são analisados passo a passo, permitindo mapear os efeitos políticos e culturais produzidos pelos grupos de poder situados no palco da Museologia daquele período. Nos rastros deixados por essas redes institucionais residem questões primordiais para a compreensão do campo dos museus e do patrimônio cultural brasileiro.

Perspectivas sobre a trajetória das políticas culturais e museológicas no Brasil

Nas análises do campo das políticas culturais brasileiras é notável certa constância em definir as políticas públicas de cultura estritamente como um conjunto de ações determinadas pelo Estado, reduzido ao diagnóstico de “programas, instituições, recursos, normas e clientela”.⁵ Em outro texto, Joaquim Falcão – ao comentar a participação de Aloísio Magalhães⁶ na política cultural da nação, na apresentação do livro *E Triunfo?* – formula uma definição de política cultural inserida na política pública, afirmando que:

Ocupar-se de política cultural é ocupar-se também, embora não exclusivamente, da presença do Estado nas atividades da Nação. Como qualquer política pública, política cultural é um conjunto articulado e fundamentado de decisões, projetos, programas, recursos e instituições, a partir da iniciativa do Estado.⁷

Está expressa na afirmação um conjunto de noções que ajudam a compreender o comportamento da cultura quando objeto de desenvolvimento nacional. Na mesma medida, trata-se de uma definição que aponta a unilateralidade da máquina estatal ao detectar a necessidade de intervenção no setor cultural, determinando uma série de medidas a serem acionadas e articuladas a partir de suas decisões.

Fazendo coro às análises dos limites das intervenções do Estado na cultura, Fonseca afirma: “Numa perspectiva liberal, cabe à sociedade produzir cultura. Ao Estado, cabe apenas garantir as condições para que esse direito possa ser exercido por todos os cidadãos”.⁸ Seguindo este raciocínio, a princípio, parece confortável que a cultura esteja

sob um regime democrático de governo e a égide de uma economia empresarial, porém, como a estrutura das políticas públicas culturais é ao mesmo tempo complexa, mitificada e esvaziada, malogram-se tamanhas expectativas, como bem analisa o cientista político José Álvaro Moisés:

Por isso, quando às vezes parece que a simples transformação dos regimes políticos, como foi o caso da passagem do autoritarismo para a democracia no Brasil, é suficiente para assegurar isso, é necessário ter em conta que sua implementação depende também do modo como é organizada a administração cultural, isto é, da forma como são tomadas as decisões que afetam as artes e a cultura, assim como de quem toma tais decisões e em que circunstâncias isso se verifica.⁹

Não há aqui a pretensão de reduzir as ações do Estado na área da cultura, pois se esse campo se constituiu estruturalmente no Brasil, isso se deveu à ação do Estado e à sua ocupação em construir órgãos, instituições, absorver e valorizar profissionais engajados na área e produzir mecanismos legislativos e técnicos para uma gestão pública da cultura. No entanto, fica evidente o enfraquecimento da área quando percebemos que as peças dessa engrenagem muitas vezes dependem de um sistema administrativo engessado, desatrelado das condições socioeconômicas do país e distante das instâncias participativas de decisão.

Há cerca de dois séculos a trajetória política da cultura vem sendo construída no Brasil, não sem percalços. No que se refere à sua dinâmica cambiante, Moisés comenta que

(...) trata-se de tendência segundo a qual o Estado e as instituições políticas alternariam períodos de movimentos centrípetos com outros de centrifugação e, em consequência, levaria à implantação de modelos de maior ou menor grau de centralização administrativa.¹⁰

Esse movimento de inflação e deflação do sistema de administração cultural se julga herdeiro das transformações políticas por que o Brasil vem passando. Pouco antes, retornando ao texto citado, Moisés já havia sintetizado o andamento dessas políticas:

(...) o país conheceu pelo menos quatro momentos importantes de construção de estruturas e instituições voltadas ao apoio à administração pública da cultura: as iniciativas do império, em meados do século passado, as inovações introduzidas por Vargas, nos anos 30, as reformas institucionais dos governos militares, nos anos 60 e 70, e, finalmente, a criação e a consolidação do Ministério da Cultura feita, primeiramente, em meados dos 80 e, mais recentemente, a partir de 1995.¹¹

Nessa visão, o rumo descompassado da cultura reage prontamente ao mínimo balanço da estrutura governamental vigente – não pela dependência, pois possui competência para se desatrelar, mas pela naturalização da ideia de que a cultura e o modo

como ela é classificada em cada período sempre se configuram e se submetem aos ditames dos diferentes regimes políticos ao longo do tempo.

A história das políticas culturais e, nesse contexto, a trajetória da política museológica brasileira, iniciam-se com a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808, transformando a rudimentar colônia lusa no palco da metrópole real, impelindo a instauração das primeiras grandes instituições científicas e culturais conformadas ao projeto civilizatório e eurocêntrico da recém-chegada nobreza ilustrada. Assim, o Real Horto de 1808 (Jardim Botânico), a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios de 1816 (fruto da chamada Missão Francesa no Brasil), a Real Biblioteca de 1810 (Biblioteca Nacional) e o Museu Real de 1818 (Museu Nacional) foram, entre outras, as primeiras instituições a serem inauguradas pelo monarca D. João VI, representando novos ares para a colônia. Como afirma o historiador José Neves Bittencourt, “tratava-se de criar um palco para membros da nobreza e burocratas da formação política”.¹² Portanto, o alvoroço cultural foi um empreendimento estatal de iluminar a colônia-metrópole, sem levar em conta os valores culturais das terras descobertas: “Era o Estado encarregando-se de fomentar uma produção simbólica que ordena a realidade material e dá concretude ao projeto pretendido”.¹³

Após a independência do Brasil, em 1822, no período do Segundo Reinado (1840-1889), com as ações do mais erudito imperador do Brasil, D. Pedro II, chegamos a outro ponto importante da trajetória: suas investidas eram de ordem pessoal e ligadas à sua paixão pela arte, cultura e ciência. A partir das vultosas quantias de que dispunha fora dos impedimentos legislativos e burocráticos, atuou como um vigoroso mecenas, “cumpria, pessoalmente e a suas custas, funções que o Estado moderno atribui a numerosos órgãos especializados”.¹⁴ A apologia às ações do imperador atrela-se a algumas noções de política cultural mantidas até hoje, tais como “promover a cultura dos brasileiros capazes de trazer para o país aquilo que dificilmente nos chegaria pelos ‘canais competentes’: livros, obras de arte, coleções científicas, revistas”.¹⁵

O século XIX termina dando a impressão de que a “trajetória política da cultura” se limitou a eventuais empreendimentos resultantes de um esforço administrativo do império português em formar e fomentar um cenário que se equiparasse ao ideário iluminista europeu. Porém, é impossível negar a importância das novas instituições, coleções em

bibliotecas e arquivos que atravessaram os anos e que formaram as engrenagens iniciais para a instauração de uma política de cultura brasileira. A partir daí, no século XX, ao seguirmos as pistas dos ciclos, observamos que a instauração da república se manteve inerte perante o sistema político-cultural, e nos detemos nas ações empreendidas pelo regime centralizado de Getúlio Vargas (1930-1945), com suas dramáticas mudanças. Quando o líder toma o poder, inicia longo processo modernizador da sociedade brasileira, criando

(...) a presença de um aparato estatal com enorme capacidade de intervir na economia, de criar empresas públicas destinadas a desenvolver a infra-estrutura necessária ao desenvolvimento socioeconômico do país e (...) com capacidade de regular a ampliação dos direitos de cidadania dos brasileiros.¹⁶

É muito comum percebermos a dedicação com que os estudiosos das políticas culturais descrevem a chamada Era Vargas como um marco da política cultural brasileira. Com o poderoso “aparato estatal” a que se referiu Moisés, a área cultural se beneficiou de uma organização burocrática e legislativa sedimentada e balizada. Nesta época, portanto, foram instaurados órgãos como a Campanha Nacional do Folclore, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), o Instituto Nacional do Livro (INL), o Serviço Nacional de Teatro (SNT), o Instituto Nacional de Música (INM) e o Instituto Nacional do Cinema Educativo (Ince), assim como se consolidaram os principais museus nacionais, como o Museu do Paço Imperial, o Museu Histórico Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu da Inconfidência,¹⁷ todos sob o chamado Estado Novo (1937-1945), especialmente na gestão do ministro Gustavo Capanema, chefe do recém-instaurado Ministério da Educação e Saúde (MES). A herança dessa administração vertical do sistema cultural perpetuou-se no Brasil por muitos anos, arraigada à máxima de que a cultura e a educação são pastas que um governo forte e centralizador deve tratar.

Após o golpe militar de 1964, o Brasil perde o espaço democrático para nova entrada de um aparato ditatorial, também com grande redimensionamento da estrutura cultural. Nesse contexto, o documento aqui analisado nos oferece uma visão mais detalhada da dinâmica empreendida pelos agentes culturais no período autoritário, quando, em plena ditadura e se valendo dos seus instrumentos, dirigentes e principais intelectuais da área museológica do país construíram alguns alicerces de uma política museológica brasileira.

Na transferência do regime ditatorial para o democrático, quando já havia sido estruturado um ministério específico para tratar da cultura, ocorre o trágico

desmantelamento dos setores culturais na gestão do eleito presidente da república Fernando Collor de Melo (1990-1992). Esse apagamento de órgãos e instituições criados nos regimes anteriores demonstra a instabilidade que acomete a trajetória da política cultural brasileira em vários períodos, à revelia de um regime autoritário ou democrático.

Na conjuntura do governo Lula (2003-2010) os desafios eram antigos, como articular os vários setores culturais, incorporar definitivamente a cultura no desenvolvimento socioeconômico nacional, aumentar a dotação orçamentária e definir políticas públicas mais consistentes para o setor. Atualmente, porém, os obstáculos são outros, que as próprias resoluções para os antigos problemas imprimiram, como o empoderamento das empresas privadas quanto aos ditames da política cultural, favorecidas pelos benefícios fiscais das leis de incentivo, além das questões ligadas à proteção da diversidade cultural perante as investidas da globalização.

Na teia dos Subsídios para implantação de uma política museológica brasileira

Museu como instituição basilar asseguradora da conservação da memória nacional, pela sua função de centro de pesquisa, educação e difusão cultural.¹⁸

Difícilmente se negaria, hoje, o conceito largamente difundido nos meios museológicos, inclusive em documentos oficiais, de que o museu, instituição a serviço da sociedade, deve ser emanção dessa mesma sociedade. Entretanto, o confronto do princípio com a situação efetiva, no Brasil como em outros países, revela certo descompasso que torna explicável a crise por que vem passando, nestes últimos dez anos, em todo o mundo, não só o museu enquanto instituição, como o próprio conceito de museu.¹⁹

É preciso capturar um aspecto da trajetória das políticas culturais brasileiras e suas implicações museológicas. Para isso, escolhe-se o já citado documento *Subsídios para implantação de uma política museológica brasileira*.²⁰ Destaca-se a importância do documento como fonte histórica, sendo uma das primeiras publicações oficiais de diretrizes especialmente voltadas para uma política museológica no Brasil, ressaltando os perfis dos agentes e instituições, e a situação peculiar em que se encontrava a relação entre Estado e cultura em meados da década de 1970, quando convergem política ditatorial centralizadora e liberalismo econômico.

Tempo: meados da década de 1970

O período de 1970 no Brasil requer especial atenção por suas características ambíguas entre a política fechada e o mercado aberto. Na política cultural há evidências das

peculiares contradições do regime militar. Demonstrando essa ideia, numa análise sobre a então política oficial de cultura, Gabriel Cohn²¹ identifica diferentes aspectos entre a primeira e segunda fase dessa década:

Num esboço de periodização, a primeira metade da década seria caracterizada pela elaboração de propostas programáticas mais abrangentes, mas com escassos efeitos, e o período subsequente se caracteriza pela diversificação e redefinição dos temas relevantes, numa ótica operacional e cada vez mais propriamente política, e pela renovação institucional.²²

Nesse sentido, a ditadura militar se utilizou da verticalização de poderes para avançar na organização, no investimento e na institucionalização das políticas culturais, à revelia de uma construção participativa e democrática que abarcasse os diferentes agentes do setor. Renato Ortiz justifica essa aproximação do regime militar com o campo da cultura pelo discurso ideológico governamental de integração das diferenças regionais no interior de uma hegemonia estatal: “A noção de integração trabalhada pelo pensamento autoritário, serve assim de premissa a toda uma política que procura coordenar as diferenças, submetendo-as aos objetivos nacionais”.²³

Na segunda metade da década apontada por Cohn, encontraremos um cenário político-histórico com ainda maior presença do Estado na área cultural. O governo Geisel (1974-1978) foi marcado pela euforia da fase posterior ao milagre econômico, pelo aparente clima de abertura política e pela continuidade do discurso desenvolvimentista, agora baseado na distribuição de renda e oportunidades. Na visão de Ortiz,²⁴ este “otimismo econômico” beneficiou financeiramente os empreendimentos culturais. Das análises deste mesmo período, há outra vertente defensora da tese de que a aproximação do Estado da cultura se deveu à preocupação em garantir uma base de apoio entre as classes médias perante o desgaste do regime, que já sofria ataques quanto à sua condução político-econômica.²⁵

É possível assim compreender que a partir de 1975 seja reformulada boa parte da estrutura organizacional da política pública de cultura nacional, com a criação da Fundação Nacional de Arte (Funarte) e do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), a reformulação da Empresa Brasileira de Cinema (Embrafilme), a expansão do SNT e o lançamento da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Em meio a esta explosão institucional, é necessário chamar atenção para a publicação da *Política Nacional de*

Cultura, que, como sublinha Ortiz, é o “primeiro documento ideológico que um governo brasileiro produz e que pretende dar os princípios que orientariam uma política de cultura”.²⁶ Este documento, que já vinha sendo elaborado pelo Conselho Federal de Cultura (CFC) desde o início do regime militar, só foi divulgado oportunamente no ano de 1975, sendo fundamental para os diversos empreendimentos discriminados, especialmente para a realização do I Encontro Nacional de Dirigentes de Museus e a subsequente publicação do documento em análise.

Para além das diretrizes da *Política Nacional de Cultura* no período ditatorial, urge destacar outro texto bastante instigante e muito anterior: o *Manifesto regionalista* de 1926, obra de Gilberto Freyre,²⁷ que influencia não só o período de publicação dos *Subsídios...*, mas também a escolha geográfica e discursiva adotada no encontro, seu gerador.²⁸ A data comemorativa, já que o ano de 1976 é o cinquentenário da exposição pública do *Manifesto*, traz à tona os ideais freyreanos que tanto influenciaram a realização do encontro e a elaboração do documento. O mito do *Manifesto regionalista* legitima sua potência na perpetuação dos seus conceitos em diferentes períodos da política cultural brasileira, em especial nas definições teóricas do campo museológico no específico momento político da década de 1970 no país.

Espaço: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais

O Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS), que sediou e realizou o encontro, é marcado, em sua origem e trajetória, pelo estímulo à pesquisa sociológica e antropológica, e pela implantação de museus etnográficos, contribuindo para difundir a Museologia no país. O paradigmático discurso de Gilberto Freyre²⁹ na criação do instituto expõe a visão de cultura brasileira presente no IJNPS – mestiçagem como pluralidade étnica, cultural e física, definindo os traços da identidade brasileira e sintetizando a imagem da “unidade na diversidade”. A obra de Freyre – membro do CFC e presidente do IJNPS – “condensava a ideologia de todo um grupo social”.³⁰

Por sua vez, o *Manifesto regionalista*³¹ habita as fundações do instituto pernambucano e, como na reflexão de Mario Chagas, “entre os objetivos do movimento regionalista estavam a defesa e a reabilitação de valores regionais e tradicionais; e a partir desses objetivos o interesse pelo universo museal surgia quase como um desdobramento

lógico”.³² Esse interesse culminou na abertura de um Departamento de Museus, coordenado por Aécio de Oliveira – especialmente enviado ao Rio de Janeiro para se formar no emblemático curso de Museus do Museu Histórico Nacional –, e na coroação simbólica da implantação do Museu do Homem do Nordeste, templo representativo que sintetizaria ideologicamente a totalidade dos hábitos, etnias, modos, fazeres, saberes do homem regional e ao mesmo tempo universal.

Freyre valorizava o regionalismo refutando a ideia de soberania nacional ou isolamento espacial, por meio do discurso de integração museu-pesquisa:

Quem diz museu moderno, diz centro de estudos e de pesquisas; e estudos e pesquisas que não se podem confinar aos limites da província ou da região onde se acha o museu. Teríamos, nesse caso, provincianismo ou regionalismo, não do bom, mas do estéril, que é aquele que cedo se degrada em autofagia, por falta de contato ou de intercâmbio dos seus centros de estudos com outros centros de atividade intelectual, de pesquisa artística ou de estudo científico: centros onde se realizam estudos semelhantes aos que se processam em instituições regionais do tipo do Instituto Nabuco.³³

Baseado nesse discurso, o I Encontro Nacional de Dirigentes de Museus liberta-se dos grilhões provincianos para procurar respostas no intercâmbio entre diferentes regiões. No entanto, o caráter não participativo do evento alinha-se aos ditames autoritários vigentes.

Donos e discursos: com a palavra, os diretores

As influências do então Ministério da Educação e Cultura (MEC), dos membros do CFC e da Política Nacional de Cultura evidenciam a construção de uma política nacional de museus submetida à conjuntura governamental do período. Nota-se a influência conservadora e tradicionalista que marcam as diretrizes da política museológica aqui tratada, demonstrando a circunstância política em que estava inserida, na qual as estruturas oficiais eram montadas de forma sistêmica, integralista e vertical. O documento *Subsídios...* nasce do encontro de dirigentes de grandes museus e instituições da memória regional e nacional, excluindo a diversidade de trabalhadores envolvidos, propiciando discursos conceituais de nível internacional, porém com forte marca personalista e afastados de um modelo participativo de decisão.

Na relação dos temas gerais, os dirigentes que os abordaram e suas respectivas instituições sintetizam o círculo centrípeto daquele panorama museal:

- Aloísio Magalhães, diretor do CNRC/Tema: Museu e cultura nacional;
- Lourenço Luiz Lacombe, professor e diretor do Museu Imperial/Tema: Museu e educação;
- Augusto Carlos da Silva Telles, arquiteto do Iphan/Tema: Museu e preservação do patrimônio;
- Gerardo Brito Raposo Câmara, museólogo, diretor do Museu Histórico Nacional e presidente da Organização Nacional do Internacional Council of Museums (Onicom)/Tema: Formação profissional;
- Gilberto Freyre, sociólogo, presidente do IJNPS e membro do CFC/Tema: Museu e pesquisa.

Destaca-se a atuação do intelectual e *designer* pernambucano Aloísio Magalhães, que palestrou na ocasião sobre o recém-formado CNRC, cujo nome associou à trajetória da política cultural brasileira, levantando outros paradigmas sobre patrimônio que não se restringiam à delimitação “histórico-artística”, mas se ampliava numa visão de cultura mais dinâmica e viva. A atuação de Aloísio sempre foi muito próxima à área museológica (cursou especialização no Museu do Louvre), empenhando-se na articulação política dos museus e da Museologia. Na pretensão de mover essa engrenagem, conseguiu realizar projetos inovadores, acolher muitos museus alijados do eixo principal e articular boa parte do setor, buscando projetos que valorizassem o inusitado e o autêntico quando de sua gestão na Fundação Pró-Memória/Iphan (1979-1982).

No mapeamento dos agentes desse processo é possível apreender diversas características ligadas às personalidades e suas representatividades: Lacombe e o Museu Imperial, com discursos relacionados à educação em museus como fórmulas conformadas até hoje (museu-escola, museu-comunidade, museu como recurso pedagógico, criação de setores educativos nos museus, etc.); Silva Telles e sua marca como arquiteto modernista do Iphan, deflagrador do discurso legitimador do patrimônio, naturalizado na imagem do instituto; Gerardo Britto e sua defesa da profissionalização do museólogo e da ampliação de mão de obra especializada para o funcionamento dos museus no país; e Freyre, responsabilizando-se pelo tema da pesquisa e reforçando a ideia de que o museu ideal é o museu da informação, dos grandes acervos e coleções, do regional como universal, espelhando-se nos museus de Antropologia europeus.

Grupos de trabalho, dirigentes e recomendações: breves comentários

Em vista dos temas discutidos nos sete GTs montados por ocasião do encontro, evidencia-se a preferência pela resolução pragmática de questões museológicas, no desejo de criar condições para capacitar e melhorar a estrutura dos museus. A presença de grandes nomes institucionais, como o Museu Histórico Nacional, o Museu Imperial, as Secretarias de Educação e Cultura do Estado de Pernambuco e do Município de Recife e a Organização Nacional do Conselho Internacional de Museus (Icom), concretiza o ideal do IJNPS de conciliar o regional, o nacional e o universal. Ao menos no âmbito da representação, o encontro atinge estes objetivos. A seguir, breves comentários de cada GT:

- GT 1 – Organização administrativa e técnica: é notória a preocupação com a aceleração do fluxo administrativo dentro do museu, tendendo a indicar independência em relação às suas entidades superiores e à não fixidez do quadro pessoal, optando-se por contratações temporárias, sem estabilidade dos servidores. As recomendações limitam-se ao interior das entidades museológicas, sem indicações de intercâmbios e parcerias entre elas.
- GT 2 – Capacitação financeira: aponta-se a intenção de constituir parcerias, com propostas de cooperação entre maiores e menores entidades, bem como a importância do planejamento e de obter recursos com empresas privadas, demonstrando os primeiros passos na utilização de *marketing* e remanejamento de verbas. Porém, não se questionam as legislações de fomento vigentes, nem se sugerem especificidades para contemplar a situação museológica, e quase nenhuma atenção é dada à pesquisa, recuperação e modernização institucional.
- GT 3 – Capacitação profissional: com o diagnóstico da carência de mão de obra especializada na área museológica no Brasil, o grupo aponta a necessidade de criar mais cursos de graduação em Museologia (à época ainda com apenas dois cursos no país), assim como de regulamentar a profissão de museólogo. Propõe cooperações técnicas entre instituições museais e parcerias com as universidades, na tentativa de sanar a carência de capacitação técnica nos museus brasileiros.

- GT 4 – Pesquisa: centraliza a pesquisa nos museus, situando-a como a alma da instituição, por se tratar de assunto primordial dos ideais freyreanos. Nota-se a preocupação em fazer da pesquisa a peça-chave das instituições museológicas, recomendando ainda a autopesquisa, que toma o museu como objeto. A partir da pesquisa, todas as outras ações e atividades inerentes ao museu se desdobrariam, alicerçadas pelas investigações e pela divulgação de informações corretas.
- GT 5 – Educação: tece uma crítica ao discurso conservador que restringe o caráter educativo do museu à ideia de máquina de instrução, demonstrando uma postura mais engajada e perceptiva. Porém, a postura unilateral aparece nas recomendações restritivas do papel educacional do museu às escolas e aos estudantes. O discurso do museu em relação à educação causa uma impressão desconectada das discussões já prementes sobre uma ação educativa mais liberta da via única escola-museu, já que exposições e objetos expositivos desta época revolucionavam o diálogo público-museu, como as obras neoconcretas de Lygia Clark e Hélio Oiticica, e as primeiras iniciativas de museus comunitários e ecomuseus no Brasil.
- GT 6 – Preservação do patrimônio cultural: propõe a conceitualização do patrimônio cultural como meio para conscientizar a população. Assim, o GT recomenda que os museus sejam agentes locais, capilares da função primordial de preservação do Iphan. Isso indica certo avanço descentralizador das atividades da instituição nacional, fruto do processo de mudanças e modernização institucionais dos anos que antecederam o encontro.
- GT 7 – Relação do museu com o meio: as recomendações desse GT possuem o caráter mais atual e conectado com a então situação mundial museológica. A condução do tema se destaca dos outros grupos. Coordenado pelo professor Ulpiano Bezerra de Menezes, com suas explanações de profundidade crítica, o grupo questiona “Que funções (novas) como instituição deve ter o museu a serviço da comunidade?” e “A quem serve o museu?”. Essas perguntas ecoam até hoje, nos vários debates acadêmicos ou profissionais sobre museus.

A implantação de uma política nacional de museus seria de ordem regional e com protagonismo nordestino, em um movimento de descentralização forjado pelo discurso freyreano, mas que na prática significava o fortalecimento de personalidades representativas de poder que ali legitimavam o comando das políticas museológicas brasileiras, com o respaldo de um Estado autoritário e detentor dos canais de acesso ao livre mercado. O resultado desta equação podemos vislumbrar nos anos subsequentes à abertura política, em que as políticas culturais e museológicas seguiram à risca a ideologia neoliberal, influenciando as ações no setor cultural até hoje, mesmo após o fortalecimento da participação popular nas esferas decisórias, com a chegada do Partido dos Trabalhadores (PT) à liderança do Poder Executivo, em 2003.

Museu: criador de caminhos

Resta-nos decifrar as tessituras dessa trama e compreender onde residem os meios pelos quais as políticas públicas de cultura, e especialmente as de museus no Brasil, podem se desenvolver com suas próprias e singulares características, expressando as múltiplas vozes do campo, sem serem tão suscetíveis às flutuações governamentais e econômicas. Criam-se assim mecanismos de resistência para sobreviver aos desmantelamentos impostos pelos governos e atravessar as tormentas ditatoriais, fortalecendo suas redes, democratizando as técnicas de gestão e sustentabilidade, e se posicionando no centro das decisões de poder.

É necessário atentar particularmente para os possíveis efeitos do documento *Subsídios...* na conjuntura museal do país. Aqui ele foi considerado como expressão de um pensamento oficial sobre o museu e o patrimônio cultural daquele período, em dado ponto de cerca de duzentos anos da trajetória da política museológica brasileira, oferecendo um retrato que poderá servir a futuros exames da Política Nacional de Museus lançada em 2003 e seus desdobramentos.

O museu, para além da contingência, é um criador de caminhos, de formas administrativas e políticas. A elaboração de uma política museológica nacional é tarefa que tropeça numa diversidade de problemas: isolamento, desarticulação e mesmo dominação autoritária de certas instituições sobre outras. Porém, é no cerne das próprias e diversas

características de cada instituição que uma política de museus vem sendo construída e exercida no Brasil.

Para além de mero espelho dos modos de conduzir a política vigente, o museu cria seus próprios caminhos, construindo questionamentos diante do cenário multifacetado em que se situa. Numa hipotética conjuntura em que os museus sejam relegados à mera condição de depositários da memória nacional, aumenta-se o risco de desperdiçar um dos seus maiores valores: a posição estratégica – e política – entre as questões da matéria e do espírito.

¹ Este artigo é uma versão revisada e adaptada, fruto da pesquisa realizada no ano de 2005, no âmbito do Programa de Especialização em Patrimônio (PEP/Iphan/Unesco), no contexto da unidade onde fui lotada ao ser selecionada como bolsista: a então Coordenadoria Técnica do Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (CT/Demu/Iphan, Rio de Janeiro), a partir da orientação do poeta, museólogo e professor Mario Chagas. Posteriormente, com a criação do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) em janeiro de 2009, por meio da Lei nº 11.906, a nova autarquia, vinculada ao Ministério da Cultura (MinC), sucedeu o Demu/Iphan nos direitos, deveres e obrigações relacionados aos museus federais.

² BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1992.

³ *Ibidem*, p. 15.

⁴ INSTITUTO JOAQUIM NABUCO. *Subsídios para implantação de uma política museológica brasileira*. Recife: MEC/DAC/IJNPS, 1976.

⁵ FALCÃO, Joaquim Arruda. “Política cultural e democracia: a preservação do patrimônio histórico e artístico nacional”. In: MICELI, Sergio (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984, p. 21-39; p. 25.

⁶ Aloísio Magalhães foi um importante agente do campo cultural brasileiro, principalmente pela sua atuação no período da ditadura militar aqui estudado.

⁷ FALCÃO, Joaquim Arruda. “Apresentação”. In: MAGALHÃES, Aloísio. *E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997, p. 17.

⁸ FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: MinC/Iphan, 2005, p. 47.

⁹ MOISÉS, José Álvaro (Org.). *Cultura e democracia (Cadernos de nosso tempo, vol. 1)*. Rio de Janeiro: Fundo Nacional de Cultura, 2001, p. 15.

¹⁰ *Ibidem*, p. 19.

¹¹ *Ibidem*, p. 18.

¹² BITTENCOURT, José Neves. “Iluminando a colônia para a corte: o Museu Real e a Missão Francesa como marcos exemplares da política de administração portuguesa no Brasil”. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL D. JOÃO VI: UM REI ACLAMADO NA AMÉRICA, 1999. Rio de Janeiro. *Anais (...)*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2000, p. 114-122, p. 117. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=mhn&pagfis=24474>. Acesso em: 1º nov. 2017.

¹³ *Ibidem*, p. 116.

¹⁴ ARQUIVO NACIONAL. *Dom Pedro II e a cultura*. Rio de Janeiro, 1977.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ MOISÉS, José Álvaro. Op. cit., p. 23.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ INSTITUTO JOAQUIM NABUCO. Op. cit., p. 7. Comentário proveniente do Grupo de Trabalho 3 (GT3) de Capacitação Profissional, coordenado pelo então diretor do Museu Histórico Nacional, o museólogo Gerardo Britto Raposo da Câmara.

¹⁹ Ibidem, p. 8. Comentário proveniente do Grupo de Trabalho 7 (GT7) de Relação do Museu com o Meio, coordenado pelo então diretor do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (USP), o professor Ulpiano Bezerra de Menezes.

²⁰ INSTITUTO JOAQUIM NABUCO. Op. cit.

²¹ COHN, Gabriel. “A concepção oficial da política cultural nos anos 70”. In: MICELI, Sergio (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984, p. 85-96.

²² Ibidem, p. 87.

²³ ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 85.

²⁴ Ibidem.

²⁵ MICELI, Sergio (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984, p. 85-96.

²⁶ ORTIZ, Renato. Op. cit., p. 87.

²⁷ FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. Recife: IJNPS; MEC, 1967.

²⁸ CHAGAS, Mario de Souza. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: MinC/Ibram, 2009.

²⁹ FREYRE, Gilberto. Op. cit.

³⁰ Ibidem, p. 93.

³¹ Ibidem.

³² CHAGAS, Mario de Souza. Op. cit., p. 129.

³³ FREYRE, 1979, p. 42 apud CHAGAS, Mario de Souza. Op. cit., p. 146.

Usos e funções do plano museológico: algumas notas sobre a diversidade museal carioca

Alejandra Saladino*

Recebido em: 21/07/2018
Aprovado em: 30/09/2018

* Museóloga e arqueóloga, doutora em Ciências Sociais, professora adjunta do Departamento de Estudos e Processos Museológicos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), professora do Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e museóloga do Museu da República. E-mail: alejandrasaladino@gmail.com.

Resumo

A Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, reconhecida como Estatuto dos Museus, e seu dispositivo de regulamentação, o Decreto nº 1.824, de 18 de outubro de 2013, indicam o plano museológico como ferramenta de gestão de todos os museus brasileiros. Se for considerada a expressiva diversidade museal brasileira, na qual figuram desde instituições alinhadas à história e representação dos museus clássicos a processos inovadores, é possível imaginar as diferentes experiências desenvolvidas desde a homologação da Portaria nº 1/2006 do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que dispôs sobre a necessidade de as instituições vinculadas ao instituto desenvolverem seus planos museológicos. Propõe-se com este artigo apresentar a mudança de perspectiva de algumas experiências de planejamento museológico desenvolvidas em museus cariocas a partir da elaboração do plano museológico. Portanto, o objetivo é refletir sobre o processo e a metodologia de elaboração dos planos museológicos de uma pequena amostra de museus da cidade do Rio de Janeiro. Os resultados dessa análise, viabilizada pelo Programa Ibermuseus de Capacitação, convergem para corroborar a ideia do plano museológico como ferramenta de gestão de museus e talvez principal instrumento de legitimação de processos e memórias.

Palavras-chave

Museu; gestão; plano museológico; Ibermuseus; inovação.

Abstract

The Lei nº 11.904/2009, recognized as the Estatuto de Museus, and its regulatory mechanism, Decreto nº 1.824/2013, indicates the museological plan as a management for all Brazilian museums. If one considers the expressive diversity of Brazilian museums, from institutions aligned with the history and representation of classical museums to innovative processes, imagining the different experiences developed during ten years since the homologation of the Portaria nº 1/2006 do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, which ruled on the need of the museums linked to the institute to develop their museological plans. This article aims to show the change of perspective about some museological planning experiences developed in museums in Rio de Janeiro, based on the elaboration of the museological plan. Therefore, our objective is to reflect on the process and the methodology of elaboration of museological plans of a small sample of museums in Rio de Janeiro. The results of this analysis, enabled by the Programa Ibermuseus de Capacitação, converge to corroborate the idea of the museological plan as a museum management tool but, perhaps as the main instrument to legitimize processes and memories.

Keywords

Museum; management; museological plan; Ibermuseus; innovation.

Introdução

Criado em 2008, o Programa Ibermuseus, que tem na Carta da Cidade de Salvador¹ seus princípios, ressalta a importância de estabelecer e fomentar o intercâmbio entre os profissionais de museus e a museologia dos países ibero-americanos. Para isso foi criado um programa de bolsas a partir do qual é possível participar de eventos, cursos e oficinas de temáticas variadas e atinentes ao setor museológico, além de realizar residências nos museus da Ibero-América.

Graças a esse edital foi possível desenvolver um conjunto de atividades no Museo Arqueológico Nacional (MAN), em Madrid. O tema central da residência consistia no planejamento museológico da instituição a partir da elaboração e execução de seu plano museológico, formulado entre os anos de 2005 e 2006. A experiência permitiu distanciar o olhar da realidade brasileira, especificamente dos museus cariocas e, graças a essa diferente perspectiva, mirar as especificidades e os aspectos inovadores peculiares a algumas instituições e processos museológicos desse contexto, especialmente no que se refere ao panorama carioca. Objetivamos com este artigo apresentar esse olhar sobre os planos museológicos do Museu da República, do Museu do Amanhã, do Museu das Remoções e, finalmente, do Instituto Pretos Novos.

O texto se inicia com uma breve apresentação do projeto de residência, pois foi nele que se engendrou o olhar focado na diversidade de métodos e experiências de desenvolvimento do plano museológico (em seu amplo processo de elaboração, execução e revisão). Na sequência são apresentadas cada uma das experiências museais, enfatizando a forma e as estratégias aplicadas para a elaboração dos planos museológicos, sem descuidar de mostrar, à guisa de contextualização, um breve histórico de cada uma delas. O artigo é finalizado então com algumas notas reflexivas sobre a diversidade museal carioca, plasmada também no planejamento das instituições que constituem a pequena amostra aqui apresentada.

Um projeto de residência para refletir sobre as parcerias entre Brasil e Espanha

Ao decidir participar do edital do Programa Ibermuseus de Capacitação levei em consideração meu interesse em observar o panorama do planejamento museológico na Espanha a partir de uma instituição específica, o MAN, vinculado à Subdirección General de Museos Estatales do Ministerio de Cultura, Educación y Deporte. O

interesse pela temática vem de minha trajetória profissional na administração pública, como técnica e docente universitária.²

A escolha da Espanha para desenvolver o projeto está diretamente ligada ao esforço de implantar uma metodologia de planejamento para os museus do Brasil. Na altura da implementação da Política Nacional de Museus (PNM)³ foram estabelecidos encontros e reuniões técnicas entre agentes dos dois países, pois os museus estatais da Espanha iniciavam o processo de estabelecimento do plano museológico como ferramenta de gestão, e havia mútuo interesse em trocar informações e refletir sobre essa empreitada. Nesse sentido, foram realizadas três jornadas Brasil-Espanha para debater sobre as especificidades da metodologia e os desafios para sua elaboração, implantação e avaliação dos resultados.⁴ Por tudo isso, interessava-me apresentar um panorama da percurso percorrido pelos museus brasileiros e conhecer a trajetória dos museus espanhóis rumo à profissionalização e ao aprimoramento da gestão de recursos humanos e financeiros, bem como o tempo necessário para o planejamento, a execução e a avaliação das ações museais.

Por fim, a escolha pelo MAN para a residência deveu-se ao fato de que essa instituição executou uma notável reestruturação de suas infraestruturas, bem como de seu discurso museográfico, resultante da execução do seu plano museológico, elaborado entre 2005 e 2006. Decidi pelo MAN também por objetivar ampliar o potencial de multiplicação de conhecimentos adquiridos – um dos itens avaliados pelo Programa Ibermuseus. Desenvolver a proposta em um museu com coleções arqueológicas me permitiria abordar e aprofundar aspectos relacionados à musealização da arqueologia – outra área de meu interesse e atuação.⁵

A residência, realizada no período de 19 de fevereiro a 5 de março de 2018, não poderia ter sido desenvolvida em lugar mais acertado. Isso ficou evidente quando, ao longo das atividades propostas na programação elaborada com a direção do museu e a tutora da residência, foi possível coletar dados sobre a importância estratégica do planejamento para executar ações, sobretudo porque, no MAN, tal planejamento ocorreu ao longo da crise econômica que atingiu a União Europeia, o que demandou revisão das prioridades e possibilidades diante dos incontornáveis cortes orçamentários.

Minha passagem pelo MAN justificava-se, como anteriormente mencionado, pela troca de informações, experiências e conhecimentos relativos a um tema sobre o qual agentes do Brasil e da Espanha se debruçaram. Minha ideia era então levar uma

pequena amostra das experiências desenvolvidas em algumas instituições do Rio de Janeiro e, para isso, era preciso não apenas reunir material sobre o processo de elaboração e implantação dos respectivos planos museológicos, mas experimentar um olhar distanciado, procurando ressaltar as especificidades e os contornos das diferentes veredas pelas quais foi possível seguir.

Os critérios para seleção das instituições brasileiras resumiram-se à diferença de natureza das instituições e de modelo de gestão. Dito de outro modo, eu objetivava apresentar aos técnicos do MAN um panorama museal o mais distinto possível de suas vivências, típicas de uma instituição pública estatal, sem orçamento próprio e vinculada a um ministério de cultura cuja equipe participou ativamente da execução do projeto proposto no plano museológico. Concentrei então o olhar sobre o Museu da República, o Museu do Amanhã, o Museu das Remoções e o Instituto Pretos Novos, instituições públicas e privadas, com distintos modelos de gestão, trajetórias, propostas e metodologias de elaboração de planos museológicos.

O plano museológico do Museu da República: inovação na revisão

O Museu da República (MR), unidade gestora vinculada ao Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) desde 2009 (quando da criação dessa autarquia do Ministério da Cultura), tem sua origem atrelada à criação de Brasília. Em decreto assinado em 8 de março de 1960 pelo então presidente Juscelino Kubitschek, a antiga sede da Presidência da República, no Rio de Janeiro, transformou-se em instituição museológica apenas ao organograma do Museu Histórico Nacional (MHN), permanecendo como uma divisão desse museu até 1983. Portanto, seu acervo constitui-se de uma partilha das coleções do MHN associadas ao período republicano e de coleções referentes ao edifício enquanto sede do governo, além de doações de objetos documentais e tridimensionais de ex-presidentes e outros relacionados ao regime de governo, mormente por parte de cidadãos comuns.

O MR, como os demais museus classificados como unidades gestoras e os museus regionais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), de acordo com o disposto na Portaria Iphan nº 1/2006, teve um ano para elaborar seu plano museológico, apresentado portanto em 2007. Nesse momento, quando a metodologia não era amplamente conhecida pelos profissionais dos museus, foram imprescindíveis as oficinas oferecidas pelo Departamento de Museus e Centro Culturais (Demu) do Iphan, e também as reuniões técnicas realizadas para apresentar e debater aspectos

específicos do planejamento (como técnicas de diagnóstico da instituição e definição de critérios para identificar ações prioritárias).

Instalado em um conjunto arquitetônico-paisagístico tombado em instância federal, o MR é um lugar de memória da República cuja carga simbólica é potencializada por ter sido o cenário de um evento de grandiosas proporções, que mudou o curso da política brasileira: o mítico suicídio do presidente Getúlio Vargas. Mas o MR é também um lugar de sociabilidade da vizinhança, em que gerações usufruem de seu jardim histórico e das diversas atividades ali desenvolvidas.⁶

Em 2007, ao desenho institucional do MR foi incorporado o Palácio Rio Negro,⁷ residência oficial de verão da Presidência da República, transformada em filial do museu carioca. Localizado em Petrópolis, esse edifício – como a sede do próprio MR, o palacete do barão de Nova Friburgo – também está relacionado ao ciclo do café, pois tanto o barão de Rio Negro quanto o de Nova Friburgo eram cafeicultores. Desde então, as antigas sedes da Presidência da República têm seus respectivos planos museológicos, asseguradas a coincidência e convergência necessárias para se configurarem como unidade museal.⁸

Como anteriormente mencionado, em 2007, os museus, então vinculados ao Iphan, tiveram de desenvolver seus planos museológicos, de estrutura idêntica à dos planos dos museus estatais da Espanha. É dessa data o plano do MR, cuja primeira revisão deu-se no início de 2011. Dessa atividade resultou uma inovação na estrutura original do plano museológico, constituído inicialmente de dez programas.

O setor de museologia participou da tarefa de revisar o plano museológico do MR, e não se restringiu à análise dos tópicos diretamente relacionados às coleções museológicas, designadamente os subprogramas de aquisição, documentação, conservação e restauração, que constituem o programa de acervos. Dessa leitura integral ficou evidente que a dinâmica da instituição não se conforma à lógica estruturada pelos itens que constituem o plano. A título de ilustração, alguns projetos propostos no programa educativo-cultural guardavam relação e dependência com ações elencadas nos programas arquitetônico-urbanístico e de comunicação. Entretanto, isso não ficava claramente exposto, tampouco articulado, no formato do plano.

Por isso, o setor propôs ampliar a estrutura do plano com a criação de mais um projeto, o socioambiental. O objetivo era, e continua a ser, garantir a execução, de forma lógica e sequenciada, de um conjunto de ações articuladas, fundamentadas em

diversas perspectivas (paisagística, ambiental, patrimonial, educativa e arqueológica) com o intuito de desenvolver processos de reinterpretação do patrimônio cultural e estabelecer novos padrões, institucionais e comportamentais, a partir da perspectiva socioambiental. Dessa forma, inauguramos uma nova racionalidade de ação, buscando aproximar as dinâmicas de trabalho das áreas técnica e administrativa, transversalizando o planejamento e a execução de ações de programas como o institucional, o de gestão de pessoas, o educativo-cultural e o arquitetônico-urbanístico.⁹

No momento, o plano museológico do MR está em fase inicial de revisão, devido à recente mudança da direção. Todavia, é possível afirmar que os novos rumos traçados pelo planejamento estratégico não se distanciaram de modo algum da missão institucional; ao contrário, a potencializaram. A diretriz institucional evidencia que o MR objetiva

contribuir para o desenvolvimento sociocultural do país, por meio de ações de preservação, pesquisa e comunicação do patrimônio cultural republicano que conserva. O seu compromisso é com a universalização democrática do acesso aos seus acervos, o respeito à diversidade e a construção da cidadania.¹⁰

A revisão do plano museológico do MR está seguindo a mesma metodologia do planejamento de 2007, isto é, os profissionais da área técnica analisam o conjunto de proposições, considerando a situação da instituição e as suas prioridades. Em seguida, em reuniões, o resultado das leituras é compartilhado com todos. Em julho de 2018, a nova direção promoveu uma *ágora* para conhecer e tomar nota das demandas e dos anseios do público usuário do jardim histórico do MR, com o intuito de delinear ações a eles consonantes e orientar o conjunto de prioridades do plano museológico.

O plano museológico do Museu do Amanhã: consultorias para um futuro

O Museu do Amanhã (MA) é a mais nova instituição museológica da cidade do Rio de Janeiro. Trata-se de um museu de ciências que convida a refletir sobre o futuro em um cenário de autoria do arquiteto valenciano Santiago Calatrava. A sede do MA compõe uma nova camada de ocupação da Praça Mauá, resultante de um grande projeto de renovação urbanística que impactou a paisagem e as práticas sociais da zona portuária da cidade do Rio de Janeiro, nomeadamente o Porto Maravilha.¹¹

O MA, que em 2016 e 2018 recebeu o prêmio de melhor museu da América do Sul e América Central oferecido pela Leading Culture Destinations¹² (instituição criada para promover o turismo cultural), resulta de uma ideia da Fundação Roberto Marinho apresentada à Prefeitura do Rio de Janeiro. O plano museológico foi elaborado por uma

destacada empresa de consultoria museológica do país. Já o planejamento de financiamento e fomento, devido ao modelo de gestão público-privada escolhido para o novo museu, ficou a cargo de outra organização, especialista no tema.¹³

A metodologia de elaboração do plano do MA também foi diferente. Enquanto nos museus públicos as equipes se reúnem amiúde com a direção e as assessorias para definir os papéis, os objetivos, as metas e as prioridades, no MA, que não possuía quadro funcional, visto que ainda não havia sido realizado o termo de referência para contratação da organização social a gerenciá-lo, os profissionais da Fundação Roberto Marinho reuniam-se em *workshops* com a empresa de consultoria museológica e com especialistas nos diversos temas-chave do museu, como mudanças climáticas, sustentabilidade e genética. Do resultado final, destaca-se uma estrutura mais concisa, composta dos seguintes programas: institucional, gestão, financiamento e fomento, exposições, acervo, educativo, conteúdo, arquitetura, acessibilidade e segurança.¹⁴ No plano, finalizado em 2015, foi definida a missão institucional do MA: “desenvolver o potencial das pessoas e organizações através das artes e da cultura, tendo a gestão como principal instrumento de realização”.¹⁵

A instituição não possui coleções materiais. O seu acervo é constituído da informação processada pelo Cérebro, um sistema que coleta e atualiza os dados produzidos por instituições-chave, como a Organização das Nações Unidas (ONU), a Organização Mundial da Saúde (OMS), a Organização Internacional do Trabalho (OIT) e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), entre outras dedicadas aos temas tratados no museu em suas exposições e demais atividades. Por isso um setor estratégico é o Observatório do Amanhã, que por meio de atividades educativas, eventos e apoio a pesquisadores, organiza e atualiza os conteúdos do Cérebro e, portanto, da exposição de longa duração.¹⁶ O MA é uma instituição museológica totalmente tecnológica, que utiliza as tecnologias de informação e comunicação (TIC's) numa tentativa de aproximar as pessoas para que possam atuar de forma ativa nos processos museais.

Da mesma forma que no Museu de Arte do Rio (MAR), com quem compartilha a esplanada da Praça Mauá, o MA desenvolve projetos específicos para os vizinhos da zona portuária da cidade. Importa lembrar que nessa área existem importantes marcos da memória da diáspora africana e do Rio de Janeiro, reunidos sob o nome de Pequena África. O MA e o MAR decidiram pelo desenvolvimento de atividades que mitiguem os

efeitos da gentrificação provocada pelo Porto Maravilha. Foi então desenvolvido o programa Vizinhos do Amanhã, para moradores dos bairros que constituem a Área de Proteção do Ambiente Cultural (Apac) conhecida como Sagas (compreendendo os bairros Saúde, Gamboa e Santo Cristo). São assegurados a esses moradores o acesso gratuito e a participação em projetos de construção de memórias e atividades promovidas pelo setor de relações comunitárias.

O plano museológico do Museu das Remoções: processos museais para o direito à memória e à cidadania

A Vila Autódromo é uma comunidade resiliente da Zona Oeste da cidade que existe há mais de 50 anos. Após diversas tentativas de desmantelamento, finalmente a administração da cidade, responsável pelos grandes eventos esportivos sediados no Rio de Janeiro,¹⁷ com o uso e abuso de violência conseguiu derrubar a maior parte das casas e expulsar os moradores.¹⁸ No entanto, muitos deles lutaram pela permanência, e uma das armas utilizadas foi o desenvolvimento de um museu de território, do qual fazem parte os marcos das memórias da comunidade.

O Museu das Remoções (doravante nominado MREM) é, portanto, um instrumento de resistência popular proposto pelos vizinhos e por ativistas que os apoiavam. Sua fundação ocorreu em 18 de maio de 2016, durante a Semana Nacional de Museus, com uma exposição em que se destacavam as moradias remanescentes, que receberam intervenções artísticas na forma de pinturas e grafites.

O plano museológico do MREM resulta de um trabalho desenvolvido na disciplina de Museologia IV, ministrada pelo poeta e museólogo Mario Chagas, do curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Os discentes Joyce Mendes Gomes Barros e Alex Rodrigues Venâncio tiveram a tarefa de elaborar um esboço de plano museológico e, para tanto, elegeram como objeto o museu em tela. O contato com responsáveis por esse processo museal inspirou-os na realização do planejamento estratégico.

É possível observar que a metodologia utilizada nessa ação tem traços específicos, distintos daqueles observados nos museus anteriormente citados. Neste caso, percebe-se claramente a horizontalidade e a transversalidade do processo, que estrutura o plano museológico fruto de uma ação participativa de inclusão e empoderamento social. Além disso, optou-se por adaptar a estrutura do plano

museológico proposta e prevista na Lei nº 11.904/2009 e no Decreto nº 1.824/2013 com o intuito de adequar o planejamento à realidade e às demandas do museu.¹⁹

O MREM tem a missão ambiciosa de ser um instrumento estratégico na construção da memória das remoções (não apenas no que se refere à Vila Autódromo) e na luta contra ações prejudiciais às comunidades menos favorecidas, preservando a conexão simbólica, a memória afetiva e as práticas sociais dos grupos desterritorializados.

Durante a Semana Nacional de Museus de 2017, o MREM e o MHN celebraram um termo de cooperação. A proposta resultou na ampliação do acervo deste último, com a aquisição de uma coleção de objetos associados ao território e às memórias da Vila Autódromo e de seus moradores. O diretor do MHN justificou essa ação pela proposta de articular essas peças com outras do acervo da instituição referentes a processos similares, especificamente o desmonte do Morro do Castelo.

Redes virtuais e processos participativos: ensaios para a elaboração do plano museológico do Instituto Pretos Novos

O Instituto Pretos Novos (IPN) é um centro de memória sobre um sítio arqueológico histórico casualmente descoberto durante as obras de benfeitoria de uma residência particular. Trata-se de um lugar onde foram sepultados africanos cativos que chegaram mortos à cidade ou que não resistiram à dureza da viagem e faleceram antes de serem vendidos como mão de obra escrava.²⁰

A administração pública, nas instâncias municipal e federal, contou com o apoio da equipe do Instituto Brasileiro de Arqueologia (IAB) para a coleta do material arqueológico: remanescentes humanos sem conexão anatômica e cultura material variada, sugerindo tratar-se de uma área de descarte de resíduos, ainda que o local fosse um campo-santo.²¹

O IPN foi criado no dia 13 de maio de 2005 com o objetivo de estimular o desenvolvimento de projetos educativos e de pesquisa voltados à preservação da memória da diáspora africana no Brasil. Trata-se de um museu privado que recebeu apoio da municipalidade do Rio de Janeiro durante o desenvolvimento do projeto Porto Maravilha. Entretanto, com a mudança de gestão, desde janeiro de 2017, apesar de seu inquestionável valor patrimonial, a instituição só sobrevive graças ao apoio de parceiros oriundos dos mais diversos setores, dentre os quais se destaca o acadêmico. Tal apoio manifesta-se, por exemplo, na oferta de uma gama de atividades educativas e culturais,

como cursos e oficinas sobre os temas a que se dedica o museu, além das rotas turístico-culturais na região, conhecida como Pequena África, onde se destacam, além do cemitério, o Cais do Valongo e a Pedra do Sal.

O espaço expositivo da instituição constitui-se de dois salões. No primeiro realizam-se exposições temporárias dedicadas à cultura e à memória africana e afro-brasileira. No segundo encontra-se a exposição de longa duração, renovada em 2017. Em ambos os espaços há sondagens que expõem a estratigrafia do sítio arqueológico histórico, bem como alguns registros, como um esqueleto feminino anatomicamente articulado. Vinculada à sala da exposição de longa duração, há um espaço multifuncional, onde são exibidos vídeos de curta duração e realizadas diversas atividades educativas e culturais oferecidas pela instituição.

Uma vez que, como dispõe a legislação do setor museológico, os museus necessitam realizar seus planejamentos estratégicos, os diversos editais disponíveis exigem a apresentação dos planos museológicos. Entretanto, o IPN, que não possui quadro técnico fixo, apenas colaboradores de diversos campos, tinha possibilidades limitadas de desenvolver seu plano de sustentabilidade. Destarte, propusemos²² à direção da instituição elaborar seu plano museológico a partir de uma metodologia participativa e horizontal.

Convidamos então, via grupo Museologia Unirio do Facebook, os estudantes do curso de Museologia interessados em participar da elaboração do plano junto com os colaboradores do IPN. Foi então criado o Grupo de Trabalho Plano Museológico do IPN, com um respectivo perfil naquela rede social, a fim de reunir sugestões e multiplicar a participação da sociedade na elaboração do plano.

O grupo, composto pelos colaboradores do IPN e duas museólogas,²³ reuniu-se na instituição de dezembro de 2016 a março de 2017 com o objetivo de refletir sobre a missão do museu, sistematizar o diagnóstico geral e discutir propostas em curto, médio e longo prazo. A partir da leitura e discussão de publicação do Ibram,²⁴ produziu-se um esboço do plano, compartilhado no Google Drive entre os membros do grupo de trabalho para que fosse possível produzir um documento o mais participativo possível, na medida em que todos os envolvidos poderiam colaborar para sua escrita.

Como resultado da ação, o grupo de trabalho logrou redefinir a missão institucional do IPN²⁵ e atualizar o diagnóstico global, identificando ações a realizar no âmbito dos programas que estruturam o documento. No momento, o plano museológico

necessita de uma revisão das metas temporais das ações indicadas nos programas, além da definição de ações prioritárias em curto e médio prazo.

Algumas notas à guisa de conclusão

Com este artigo pretendemos apresentar, a partir de uma pequena amostra sobre a realidade carioca, a expressiva diversidade museal do país, enfocando a variada gama de metodologias aplicadas para a elaboração de planejamentos estratégicos e, conseqüentemente, os diferentes resultados alcançados.

A amostra selecionada, ainda que pequena, representa a heterogeneidade – quiçá discrepância – observada no campo dos museus. Tal panorama conforma-se por distintas variáveis, como natureza e vinculação institucional, modelo de gestão, dotação orçamentária e quadro funcional, entre outras. Entretanto, ainda é importante ressaltar a história institucional de cada um dos museus, considerando o contexto no qual foram criados.

A partir do contexto é possível identificar as pressões exógenas e endógenas que contribuíram para definir as ideias e os valores que fundamentaram os discursos e influenciaram as primeiras escolhas institucionais, onde residem as bases dos padrões comportamentais dos museus.²⁶ Tais dados são preciosos para compreender os processos e as estratégias das instituições para o aprimoramento da gestão por meio do plano museológico. Eles também contribuem para entender a estrutura e a dinâmica de implantação do planejamento em cada um dos museus.

O MR, antiga unidade gestora do Iphan e, atualmente, do Ibram, desde a criação deste último em 2009, compõe o conjunto dos primeiros museus do país a elaborar e implantar tal metodologia de gestão. O museu tem dotação orçamentária própria, quadro funcional especializado, ainda que reduzido, e é conformado pelos dispositivos legais e infralegais que regulamentam e estabelecem a dinâmica das instituições federais. O plano museológico do MR resulta da compreensão, por parte de sua equipe, das potencialidades dessa metodologia para a gestão dos recursos humanos e financeiros, bem como para a identificação das prioridades e a execução de ações em consonância com as conjunturas e contingências. Seus técnicos ainda foram hábeis ao observar os potenciais aspectos negativos da estrutura do plano, compartimentalizada em programas que podem conduzir à execução de projetos desarticulados entre si. Por isso, propuseram a criação de um programa para associar ações das áreas técnica e administrativa em prol da construção da cidadania.

O MA, instituição municipal gerida por uma organização social, foi criada no âmbito dos grandes eventos esportivos, dentro de uma lógica de renovação urbana²⁷ em que as atividades culturais miram em exemplos internacionais.²⁸ Do planejamento institucional, resultado de consultorias especializadas, é pertinente destacar que a captação dos recursos objetiva “atender à meta de investimento por parte da iniciativa privada estipulada para a implantação do projeto e para a sustentabilidade econômica de sua operação, em complementação aos recursos públicos”.²⁹

O MREM, território de memórias expostas a céu aberto, compartilha com o MA o mesmo contexto político-econômico-cultural, ainda que os processos museais sejam assaz diferentes. O museu resulta das relações sinérgicas entre comunidades e universidades, sendo um genuíno caso de museologia experimental,³⁰ visto que o esboço do seu plano museológico, uma espécie de anteprojetado, era resultado de uma atividade realizada por discentes do curso de Museologia.

O IPN, que também encontra apoio no campo acadêmico, ao longo de sua trajetória foi capaz de atrair pesquisadores de instituições nacionais e estrangeiras, que colaboraram para dar visibilidade ao instituto e sua causa, sintetizada em sua missão institucional. Se por um lado as ações prioritárias identificadas no plano museológico do IPN demandam adequação da instituição à sua conjuntura atual, de extrema vulnerabilidade financeira, visto que a instituição não recebe qualquer apoio da municipalidade desde 2017, por outro, o próprio plano oportuniza a participação em editais.

Vale ainda ressaltar que todos os museus que compõem a amostra selecionada adaptaram a estrutura original do plano museológico, indicada na Portaria Iphan nº 01/2006 e apresentada nas oficinas Plano Museológico: Implantação, Gestão e Organização de Museus,³¹ bem como aquela exposta no Decreto nº 1.824/2013, o que evidencia a natureza dessa ferramenta de gestão, maleável o suficiente para adaptar-se às mais distintas entidades.

Foi nossa intenção mirar esse panorama por uma perspectiva crítica, pois é necessário avaliar nossas práticas. Assim, de forma objetiva e resumida, levando em consideração os processos apresentados (e a experiência acumulada na atuação profissional), observamos alguns aspectos potencialmente complicadores para a consolidação do plano museológico como ferramenta de planejamento:

- O padrão de atuação institucional vertical e centralizador: a *práxis* de diretores e chefias de setores propõem aos profissionais dos museus um planejamento partindo de cima, com poucas possibilidades de reflexão e diálogos horizontais e transversais, por vezes leva ao esquiteamento do plano museológico, ou seja, a elaboração dos programas fica a cargo dos departamentos correspondentes, que se encarregam de pensar apenas as estratégias e ações que lhes competem. A tarefa de aglutinar todos os programas, unificando não apenas as propostas, mas também o próprio texto cabe à direção e aos colaboradores diretos. Consideramos que essa metodologia não contribui para que o quadro funcional (técnico e administrativo) compreenda a gestão estratégica a partir de uma visão mais integral e holística. Assim sendo, os profissionais dificilmente têm uma ideia global da instituição e de seu planejamento.
- As equipes não estão completa e profundamente envolvidas: isso pode ocorrer quando os profissionais mantêm o hábito de apenas executar as demandas, tornando difícil a mudança de comportamento institucional exigida pelo plano museológico, isto é, o envolvimento com o museu e sua função social, não apenas com o cumprimento de tarefas.
- Estudos de público: de maneira geral, estas pesquisas, fundamentais para estruturar as ações dos programas, não são *praxes* recorrentes das instituições museológicas.
- Metodologias de avaliação das ações museais: o setor museológico conta com variadas técnicas de avaliação quantitativa e qualitativa das atividades desenvolvidas.³² Entretanto, é um desafio implementar avaliações sistemáticas para além da contagem de público e das pesquisas mais superficiais, que apresentam poucos resultados além do “gostei” e “não gostei”.

Considerando as experiências museais aqui apresentadas, é possível compreender que no Brasil o plano museológico é mais do que uma ferramenta de gestão que viabiliza a instituição e potencializa a sua sustentabilidade; é também um instrumento de legitimação dos museus (potencial evidenciado em instituições como o MREM e o IPN, mas não exclusivamente) e uma oportunidade para os seus profissionais se desenvolverem enquanto tais (e também como pessoas). Assim, é

possível observar que as instituições museológicas brasileiras apreenderam a metodologia desenvolvida e aplicada nos museus estatais espanhóis, mas a adaptaram, aperfeiçoando-a, para atender aos contornos e às especificidades das instituições locais. Em outras palavras, a estrutura original do plano, com dez programas, sofreu alterações para adequar-se à organicidade dos museus, cuja dinâmica e complexidade extrapola a organização setorizada manifesta nos dez programas originais.

Continua a empreitada de consolidar o plano museológico como ferramenta de gestão. Se considerarmos a realidade dos museus do Ibram, percebemos que o período de dez anos parece pouco para mudar padrões institucionais, mas compreendemos a pertinência de seguir investindo nesse projeto. Afinal, ele é um instrumento estratégico e eficaz para a legitimação das memórias e dos discursos institucionais e, portanto, sociais.³³

¹ BRASIL. Ministério da Cultura. *Declaração da Cidade de Salvador*. Brasília, DF: Iphan/MinC, 2007. Disponível em: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2010/02/DeclaracaoSalvador.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2019.

² Enquanto estive lotada no Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu) do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), de 2006 a 2009, e no Departamento de Processos Museais (DPMUS) do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), fiz parte do corpo de responsáveis por ministrar a oficina Plano Museológico: Implantação, Gestão e Organização de Museus, que fazia parte do conteúdo programático do eixo Formação e Capacitação de Recursos Humanos da Política Nacional de Museus (PNM) e, ainda, da elaboração do Plano Museológico do Palácio Rio Negro, em 2007. Lotada no MR, participei da revisão do plano museológico da instituição, em 2011. No âmbito da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), de 2009 a 2013, ministrei disciplinas dedicadas ao planejamento museológico.

³ A Política Nacional de Museus foi lançada no dia 16 de maio de 2003 no Museu Histórico Nacional. Estruturada em sete eixos programáticos e com um modelo de gestão que envolve três instrumentos de operação, o projeto representa um grande avanço na consolidação e fortalecimento do campo dos museus e da museologia brasileira.

⁴ A primeira e a terceira jornadas, realizadas em 2004 e 2009, foram sediadas pelo Brasil; a segunda, ocorrida em 2006, teve lugar em alguns museus estatais da Espanha, como o El Greco, em Toledo.

⁵ Como professora adjunta da Escola de Museologia e professora do Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural do Iphan, ministrei disciplinas e desenvolvi projetos de pesquisa sobre a musealização da arqueologia.

⁶ Para mais informações sobre o Palácio do Catete e seu jardim histórico, consultar: SALADINO, Alejandra e OLIVEIRA, Carlos Daetwyeler Xavier de. “Um jardim da *res publica*: desafios da preservação e da valorização do jardim histórico do Palácio do Catete”. *Museologia e Patrimônio*, vol. 5, nº 2, Rio de Janeiro, 2012, p. 3-21. Disponível em: revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/231/197. Acesso em: 10 set. 2018. SALADINO, Alejandra; ANGULO, Andre Andion; XAVIER, Carlos. “Um cenário para a mudança social: o jardim da *res publica*”. In: PESSOA, Ana; FASOLATO, Douglas; ANDRADE, Rubens de (Orgs.). *Jardins históricos: a cultura, as práticas e os instrumentos de salvaguarda de espaços paisagísticos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2015, p. 203-2018.

⁷ O Palácio Rio Negro, localizado em Petrópolis, foi a residência oficial de veraneio dos presidentes da República Brasileira durante o período de 1903 até a transferência da capital do país para Brasília. Vale ressaltar que tanto essa edificação, construída em 1889, como a residência oficial situada na então capital, Rio de Janeiro, foram as moradas de cafeicultores da época do império, respectivamente, o barão do Rio

Negro e o barão de Nova Friburgo. Para se aprofundar no tema, consultar: DAIBERT, André Barcelos Damasceno. *História do turismo em Petrópolis de 1900 a 1930*. Dissertação de Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2010. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/6568>. Acesso em: 10 set. 2018.

⁸ Anteriormente, o Palácio Rio Negro era administrado pela Prefeitura de Petrópolis e, em 2006, passou para a responsabilidade do então Demu/Iphan, que por sua vez, no ano seguinte, sugeriu a conexão entre as duas residências oficiais dos presidentes do país.

⁹ Vale destacar que o Programa Socioambiental foi incorporado à estrutura do plano museológico, como dispõe o art. 23 do Decreto nº 1.824/14, que regulamenta o Estatuto de Museus.

¹⁰ BRASIL. Museu da República. *Institucional*. Brasília, DF, 26 mar. 2019. Disponível em: <http://museudarepublica.museus.gov.br/institucional/>. Acesso em: 26 mar. 2019.

¹¹ Vale ressaltar que esse projeto de renovação urbana se alinha aos eixos dos projetos urbanísticos realizados em outras cidades, como Barcelona e Buenos Aires. MUSEU DO AMANHÃ. *Quem somos*. Rio de Janeiro, 1 dez. 2018. Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/pt-br/quem-somos>. Acesso em: 26 mar. 2019.

¹² Leading Culture Destinations Awards: premiação da Grã-Bretanha que reconhece os principais destinos e pontos turísticos de alto valor cultural. Consultar: <https://www.leadingculturaldestinations.com/>. O MA foi premiado nos anos de 2016 e 2018 pelo seu destaque como organização cultural para a promoção do *soft power*, ou seja, por sua influência direta nas organizações políticas por meios culturais e/ou ideológicos. Consultar: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-10/museu-do-amanha-ganha-premio-internacional-por-modelo-de-gerenciamento>.

¹³ A consultoria museológica foi realizada pela Expomus. O plano financeiro inicial, antes da abertura do MA, decorreu de um estudo realizado pela Accenture. A atualização do plano de sustentabilidade está a cargo da organização social Instituto de Desenvolvimento e Gestão (IDG).

¹⁴ O plano museológico do MA está disponível na internet. MUSEU DO AMANHÃ. *Plano museológico*. Rio de Janeiro: Expomus; Fundação Roberto Marinho, 2015. Disponível em: https://museudoamanha.org.br/sites/default/files/expomus_planomuseologico_digital_160219_Otimizar.pdf. Acesso em: 26 mar. 2019.

¹⁵ MUSEU DO AMANHÃ, 2018.

¹⁶ Para maiores informações sobre o funcionamento do Cérebro e as metodologias do Observatório do Amanhã, consultar: OLIVEIRA, Luiz Alberto. *Museu do Amanhã*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

¹⁷ A cidade do Rio de Janeiro sediou os maiores eventos esportivos do mundo. Em 2014 foi palco das cerimônias de abertura e encerramento do Campeonato Mundial de Futebol, bem como do jogo final. Dois anos depois, a cidade sediou os Jogos Olímpicos.

¹⁸ Permaneceram de pé apenas 3% das moradias da Vila Autódromo.

¹⁹ A estrutura do plano museológico do Museu das Remoções é mais concisa, compreendendo os programas Acervos e Documentação, Exposições, Educativo, Pesquisa, Arquitetura e Urbanismo, Segurança, Institucionalização e Fomento, Comunicação e Acessibilidade. Vale ressaltar que este último programa se relaciona com a estrutura proposta na publicação do INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Subsídios para a elaboração de planos museológicos*. Brasília, DF: Ibram/MinC, 2016. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Subs%C3%ADdios-para-a-elabora%C3%A7%C3%A3o-de-planos-museol%C3%B3gicos.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2018. Para se aprofundar no tema, consultar: MUSEU DAS REMOÇÕES. *Plano Museológico Museu das Remoções*. Rio de Janeiro, 19 set. 2017. Disponível em: <https://goo.gl/Jscckpf>. Acesso em: 26 mar. 2019.

²⁰ Para se aprofundar no tema, consultar: PEREIRA, Júlio César Medeiros da Silva. *À flor da terra: o cemitério dos pretos novos no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Garamond; Iphan, 2007.

²¹ TAVARES, Reinaldo Bernarde. *Cemitério dos Pretos Novos, Rio de Janeiro, século XIX: uma tentativa de delimitação espacial*. Dissertação de Mestrado em Arqueologia. Rio de Janeiro: Museu Nacional; Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

²² A autora deste texto e outro colaborador do IPN, Blonsom Faria.

²³ Nomeadamente, Flávia Barros, Karla Barroso e Marcelle Nascimento.

²⁴ IBRAM. Op. cit.

²⁵ De acordo com a proposta desenhada pelo Grupo de Trabalho Plano Museológico do IPN, é missão desse museu estimular e promover as memórias que valorizem o patrimônio cultural africano e afro-brasileiro, a partir de uma perspectiva da diáspora africana, por meio da formação e preservação do acervo, de ações educativas e da produção de conhecimento.

²⁶ Essa abordagem aos museus ancora-se em uma das correntes do neoinstitucionalismo, designadamente o institucionalismo histórico. Para se aprofundar no tema, consultar: HALL, Peter e TAYLOR, Rosemary. “As três versões do neo-institucionalismo”. *Lua Nova*, nº 58, São Paulo, 2003, p. 193-223.

²⁷ Para se aprofundar no tema, consultar: PIO, Leopoldo Guilherme. “Cultura, patrimônio e museu no Porto Maravilha”. *Intratextos*, vol. 4, nº 1, Rio de Janeiro, 2013.

²⁸ Para se aprofundar no tema, consultar: MÈRCHER, Leonardo. “Museu de Arte do Rio e Museu do Amanhã: duas ferramentas à paradiplomacia cultural do Rio de Janeiro”. In: MONTEIRO, Rosana Horio e ROCHA, Cleomar de Sousa (Orgs.). *Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Goiânia: UFG; FAV, 2013.

²⁹ MUSEU DO AMANHÃ, 2015, p. 25.

³⁰ Para se aprofundar no tema, consultar: MUSEOLOGIA Experimental. *História da Museologia*, Rio de Janeiro, 5 mar. 2017. Disponível em: <https://historiadamuseologia.blog/conceitos/museologia-experimental/>. Acesso em: 26 mar. 2019.

³¹ Faz parte do elenco de ações do eixo programático Formação e Capacitação dos Recursos Humanos da Política Nacional de Museus um conjunto de oficinas realizadas pelo Demu/Iphan e, desde 2009, pelo Ibram.

³² Para se aprofundar no tema, consultar: CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. *Gestão de museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento*. Porto Alegre: Mediatriz, 2013. DIAMOND, Judy. *Practical evaluation guide: tools for museums & other informal educational settings*. Oxford: Altamira Press, 1999.

³³ Agradeço ao Programa Ibermuseos pela oportunidade de realizar o projeto de residência. Agradeço a Andrés Carretero, diretor do MAN, a Carmen Pérez de Andrés (*in memoriam*), tutora do projeto de residência, e a toda a equipe do museu pela gentil acolhida e oportunidade de trocar experiências, inquietações, anseios e ilusões. Agradeço a Alex Rodrigues Venâncio, Deca Farroco, Joyce Mendes Gomes Barros, Magaly de Oliveira Cabral Santos, Meghie Rodrigues e Merced Guimarães pelas contribuições na forja desta outra perspectiva sobre os museus aqui apresentados. Por fim, agradeço a Blonsom Faria, Flávia Barros, Karla Barroso e Marcelle Nascimento pela parceria no GT Plano Museológico do IPN.