

LUGARES E PRÁTICAS HISTORIOGRÁFICAS: escritas, museus, imagens e comemorações

Ana Paula Sampaio Caldeira
Douglas Attila Marcelino



Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

Ana Paula Sampaio Caldeira
Douglas Attila Marcelino

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

LUGARES E PRÁTICAS
HISTORIOGRÁFICAS:
escritas, museus, imagens
e comemorações

Editora CRV
Curitiba – Brasil
2021

Copyright © da Editora CRV Ltda.
Editor-chefe: Railson Moura
Diagramação e Capa: Designers da Editora CRV
Imagem de Capa: Harryarts/Freepik
Revisão: Analista de Escrita e Artes

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
CATALOGAÇÃO NA FONTE

Bibliotecária Responsável: Luzenira Alves dos Santos CRB9/1506

L915

Lugares e práticas historiográficas: escritas, museus, imagens e comemorações / Ana Paula Sampaio Caldeira, Douglas Attila Marcelino (organizadores) – Curitiba : CRV, 2021.
284 p.

Bibliografia

ISBN DIGITAL 978-65-251-0701-1

ISBN FÍSICO 978-65-251-0703-5

DOI 10.24824/978652510703.5

1. História 2. Crítica literária 3. Historiografia 4. Práticas historiográficas 5. História da Historiografia 6. Teoria da História 7. Escrita da História I. Caldeira, Ana Paula Sampaio, org. II. Marcelino, Douglas Attila, org. III. Título IV. Série

CDU 94

CDD 901.02

Índice para catálogo sistemático

1. Historiografia – 902.01

ESTA OBRA TAMBÉM SE ENCONTRA DISPONÍVEL
EM FORMATO DIGITAL.
CONHEÇA E BAIXE NOSSO APLICATIVO!



2021

Foi feito o depósito legal conf. Lei 10.994 de 14/12/2004

Proibida a reprodução parcial ou total desta obra sem autorização da Editora CRV

Todos os direitos desta edição reservados pela: Editora CRV

Tel.: (41) 3039-6418 - E-mail: sac@editoracrv.com.br

Conheça os nossos lançamentos: www.editoracrv.com.br

Conselho Editorial:

Aldira Guimarães Duarte Domínguez (UNB)
Andréia da Silva Quintanilha Sousa (UNIR/UFRN)
Anselmo Alencar Colares (UFOPA)
Antônio Pereira Gaio Júnior (UFRRJ)
Carlos Alberto Vilar Estêvão (UMINHO – PT)
Carlos Federico Dominguez Avila (Unieuro)
Carmen Tereza Velanga (UNIR)
Celso Conti (UFSCar)
Cesar Gerónimo Tello (Univer .Nacional
Três de Febrero – Argentina)
Eduardo Fernandes Barbosa (UFMG)
Elíone Maria Nogueira Diogenes (UFAL)
Elizeu Clementino de Souza (UNEB)
Élsio José Corá (UFSF)
Fernando Antônio Gonçalves Alcoforado (IPB)
Francisco Carlos Duarte (PUC-PR)
Gloria Fariñas León (Universidade
de La Havana – Cuba)
Guillermo Arias Beatón (Universidade
de La Havana – Cuba)
Helmuth Krüger (UCP)
Jailson Alves dos Santos (UFRJ)
João Adalberto Campato Junior (UNESP)
Josania Portela (UFPI)
Leonel Severo Rocha (UNISINOS)
Lídia de Oliveira Xavier (UNIEURO)
Lourdes Helena da Silva (UFV)
Marcelo Paixão (UFRJ e UTexas – US)
Maria Cristina dos Santos Bezerra (UFSCar)
Maria de Lourdes Pinto de Almeida (UNOESC)
Maria Lília Imbiriba Sousa Colares (UFOPA)
Paulo Romualdo Hernandes (UNIFAL-MG)
Renato Francisco dos Santos Paula (UFG)
Rodrigo Pratte-Santos (UFES)
Sérgio Nunes de Jesus (IFRO)
Simone Rodrigues Pinto (UNB)
Solange Helena Ximenes-Rocha (UFOPA)
Sydione Santos (UEPG)
Tadeu Oliver Gonçalves (UFPA)
Tania Suely Azevedo Brasileiro (UFOPA)

Comitê Científico:

Adriane Piovezan (Faculdades Integradas Espírita)
Alexandre Pierezan (UFMS)
Andre Eduardo Ribeiro da Silva (IFSP)
Antonio Jose Teixeira Guerra (UFRJ)
Antonio Nivaldo Hespanhol (UNESP)
Carlos de Castro Neves Neto (UNESP)
Carlos Federico Dominguez Avila (UNIEURO)
Edilson Soares de Souza (FABAPAR)
Eduardo Pimentel Menezes (UERJ)
Euripedes Falcao Vieira (IHGRRGS)
Fabio Eduardo Cressoni (UNILAB)
Gilmara Yoshihara Franco (UNIR)
Jairo Marchesan (UNC)
Jussara Fraga Portugal (UNEB)
Karla Rosário Brumes (UNICENTRO)
Leandro Baller (UFGD)
Lídia de Oliveira Xavier (UNIEURO)
Luciana Rosar Fornazari Klanoviz (UNICENTRO)
Luiz Guilherme de Oliveira (UnB)
Marcel Mendes (Mackenzie)
Marcio Jose Ornat (UEPG)
Marcio Luiz Carreri (UENP)
Maurilio Rompato (UNESPAR)
Mauro Henrique de Barros Amoroso (FEBF/UERJ)
Michel Kobelinski (UNESPAR)
Rafael Guarato dos Santos (UFG)
Rosangela Aparecida de Medeiros
Hespanhol (UNESP)
Sergio Murilo Santos de Araújo (UFCG)
Simone Rocha (UnC)
Sylvio Fausto Gil filho (UFPR)
Valdemir Antoneli (UNICENTRO)
Venilson Luciano Benigno Fonseca (IFMG)
Vera Lúcia Caixeta (UFT)

Este livro passou por avaliação e aprovação às cegas de dois ou mais pareceristas *ad hoc*.

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

SUMÁRIO

PREFÁCIO	9
<i>Paulo Knauss</i>	

APRESENTAÇÃO: sobre diferentes lugares e práticas historiográficas.....	11
<i>Ana Paula Sampaio Caldeira</i> <i>Douglas Attila Marcelino</i>	

PRÁTICAS COLECIONISTAS, IMAGINÁRIOS NACIONAIS E MUSEUS HISTÓRICOS

A “ROSETA” MARAJOARA: Ladislau Netto e a busca pela antiguidade brasileira.....	19
<i>André Onofre Limírio Chaves</i>	

ESSES VALIOSOS OBJETOS DO PASSADO... A FORMAÇÃO DA COLEÇÃO PRIVADA DE VICENTE E ERNESTO QUESADA.....	43
<i>Ana Paula Sampaio Caldeira</i>	

NO MEIO DO CAMINHO TINHA UMA VITRINE: a escrita de Gustavo Barroso no Museu Histórico Nacional.....	65
<i>Aline Montenegro Magalhães</i> <i>Francisco Régis Lopes Ramos</i>	

DESEJOS DE ETERNIDADE: o guia histórico do Museu Mariano Procópio (MG).....	85
<i>Carina Martins Costa</i>	

IMAGENS: cinema, pintura histórica e vestuário

A TELA COMBATE NAVAL DE RIACHUELO NO TECIDO DO TEMPO: a viagem, a relíquia e o marinheiro negro	109
<i>Isis Pimentel de Castro</i>	

O JOGO DAS APARÊNCIAS:
hierarquia, distinção e imitação no livro
Uniformes do exército brasileiro 135
Erika Moraes Cerqueira

DA HETEROLOGIA À
POÉTICA ANTICOLONIALISTA:
uma leitura certeuniana
do filme *Todos os mortos* 159
Douglas Attila Marcelino

ENTRE CORES, TINTAS E TEXTURAS:
quando a História e a Moda se encontram
nas galerias do Museu Histórico Nacional 181
Paulo Debom
Douglas de Souza Liborio

ESCRITAS, MEMÓRIAS E COMEMORAÇÕES CÍVICAS

ESCRITA DE GUERRA COMO
METÁFORA REMEMORATIVA DA VIDA:
uma análise das cartas dos soldados
portugueses na Primeira Guerra Mundial..... 207
Sílvia Correia

A NOITE POR ESCRITO:
o sistema de iluminação a gás no
registro de crônicas e memórias
(Fortaleza, séculos XIX e XX) 223
Antonio Luiz Macêdo e Silva Filho

COMEMORAÇÕES, IMAGINAÇÃO HISTÓRICA
E A LINGUAGEM NACIONAL 251
Marcelo Santos de Abreu

ÍNDICE REMISSIVO 275

SOBRE OS AUTORES 281

PREFÁCIO

A leitura deste livro interessa, sobretudo, por afirmar a escrita da história, ou a historiografia, como um objeto de pesquisa da própria história. Desse modo, o livro coloca-se em sintonia com uma tendência importante das últimas décadas que salienta que o conhecimento histórico é um universo de variações historiográficas e não de termos absolutos. Além disso, essa perspectiva define o estudo da história da historiografia como um elemento fundamental da formação do profissional de história, valorizando a reflexão crítica sobre o próprio ofício e seus campos de atuação.

Como gênero narrativo, o estudo da escrita da história ou da historiografia foi durante muito tempo o domínio da interrogação literária do texto. Foi como um capítulo das manifestações da prosa que a produção historiográfica no Brasil foi tratada pioneiramente por Silvio Romero (1851-1914), em *História da Literatura Brasileira*, publicada em 1888. Na esteira dessa tradição, pode-se dizer que no universo dos estudos de história da historiografia predomina, em grande medida, a análise da narrativa histórica, caracterizando percursos do pensamento histórico ou vertentes de interpretação da história. Esse enfoque se ampliou nas últimas décadas a partir do reconhecimento de que a narrativa histórica também é operada em textos de natureza variada e não exclusivamente pela expressão escrita. Assim, a crítica historiográfica se estendeu em direção aos mundos da criação artística, do audiovisual e de exposições, definindo o estudo da historiografia pela interrogação sobre as representações do passado.

A inovação deste livro está justamente em destacar menos os produtos da escrita da história e seus textos para enfatizar mais os processos de construção do conhecimento histórico e de elaboração das representações do passado. Segue, então, de perto a inspiração de Michel de Certeau (1925-1986) que propôs interrogar a escrita da história a partir do que ele conceituou como operação historiográfica. Ainda que a referência à obra do intelectual francês seja recorrente, nem sempre se valoriza a dimensão das práticas investigadoras que garantem a construção de uma escrita que se caracteriza como passagem que conduz da prática ao texto. Como o próprio Certeau anota: “com o discurso parece se impor uma lei contrária às regras da prática”¹.

Diante disso, os ensaios reunidos neste livro assumem a tarefa de trazer à luz as práticas que são ocultadas pelo texto, dedicando-se a historicizar o que alguns chamam de oficina da história e outros, talvez, prefiram denominar de imaginação histórica. Como salientam os organizadores em seu

1 DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. p. 89

texto de apresentação da coletânea, trata-se de evidenciar que as atividades intelectuais em torno da investigação histórica são diversificadas, o que equivale a dizer que possuem diferentes trilhas que no livro nos conduzem a acompanhar o destino de coleções de bens culturais, os bastidores de museus e do cinema, bem como perceber de perto as vivências dos acontecimentos e da comemoração do passado. Não escapa ao leitor que esse enfoque a partir da relação entre lugares sociais de construção de conhecimento e práticas de pesquisa condiciona usos do passado e processos de produção de presença do passado.

Nesse sentido, o livro chama atenção para o fato de que os lugares sociais de construção de conhecimento histórico são igualmente espaços de mobilização de audiências e públicos, aproximando-se daquilo que mais recentemente vem sendo configurado como o terreno da história pública. Nada mais atual no mundo em que as mídias contemporâneas promovem a produção da presença da história por meio da circulação de imagens ilustrativas e descontextualizadas, que evidenciam usos e abusos do passado.

Paulo Knauss

Universidade Federal Fluminense

APRESENTAÇÃO: sobre diferentes lugares e práticas historiográficas

O estudo das práticas nas quais os historiadores estão envolvidos abarca um amplo leque de possibilidades, tendo em vista não apenas a natureza diversa das atividades intelectuais, mas a percepção, hoje ainda mais evidente, da importância do emprego de linguagens variadas na comunicação dos profissionais do campo da história entre si, como também com audiências mais amplas. Na mesma medida, um olhar mais atento à complexidade de sua atuação deverá descentrar-se da visão mais habitual do historiador para encontrá-lo em diferentes lugares e espaços, nem sempre considerados âmbitos privilegiados de reflexão historiográfica. Diferentes práticas, diferentes lugares. Delineia-se, portanto, um largo campo de investigação, que pode fomentar um esforço coletivo de reflexão sobre espaços, suportes, linguagens: os museus, as coleções, a escrita, as imagens, as comemorações. Trata-se de uma escolha pela multiplicidade de entradas, por uma abertura de possibilidades de interlocução nem sempre imaginadas, diversa também pela presença de pesquisadores igualmente provindos de “lugares” (instituições de pesquisa, sobretudo universidades) diferenciados dentro do país.

Mas, por que lugares e práticas historiográficas se muitas delas não estão referidas à escrita? Toma-se a noção de “historiográfico” aqui em um sentido mais amplo, tal como aquele que perpassa, por exemplo, a noção de “escrita da história” mobilizada por Michel de Certeau: visa-se, mais do que tudo, indicar uma preocupação com a investigação da própria historicidade característica das práticas relativas aos usos do passado, particularmente aquelas que envolvem a atuação de personagens identificados como historiadores (classificação mais difícil e problemática do que costuma parecer à primeira vista). Particularmente, mas não apenas, justamente porque não se pode entender os historiadores isoladamente, já que eles fazem parte de grupos intelectuais, integrando-se em formas determinadas de elaboração memorialística, de produção de imagens e imaginários, de escritas e narrativas de si, os quais se expressam em materiais dos mais diversos. Cartas, comemorações, coleções, guias museológicos, livros de história, filmes, pinturas, crônicas, enfim, são muitos os objetos passíveis de investigação. O adjetivo historiográfico, portanto, torna-se o mediador necessário das diversas práticas e lugares examinados ao longo deste livro.

Colocar em questão a própria atividade historiadora, interrogando-a em sua multiplicidade e dispersão, constitui tarefa fundamental para evitar qualquer naturalização dessas diferentes práticas e lugares. O afastamento da

história em relação às práticas levou, por exemplo, ao apagamento de tudo aquilo que vincula a atividade historiadora com a técnica, aspecto cujas consequências hoje parecem evidentes diante das dificuldades de muitos historiadores de lidar com o mundo digital (se olharmos historicamente, por outro lado, esse pretensão afastamento pode ser visto na caracterização de práticas essenciais do trabalho do historiador como “ciências auxiliares: a paleografia, a numismática, a diplomática, entre outras). O apagamento dos lugares de produção histórica, por outro lado, geralmente conduziu a uma institucionalização irrefletida, nem sempre atenta ao modo como sua constituição envolveu disputas, tensões e silenciamentos. Interrogar os usos que permitem a constituição dos vestígios do passado em passado histórico torna-se, então, tarefa fundamental, que não pode ser enfrentada desconsiderando os “diferentes lugares e práticas historiográficas”.

Partindo desses pressupostos, este livro foi organizado em três partes, que constituem, é claro, apenas uma divisão entre outras possíveis – o que significa dizer que há outros temas, abordagens e questões comuns que perpassam os diferentes artigos, abrindo possibilidades de interlocução que ultrapassam os eixos selecionados. A primeira parte, intitulada “Práticas colecionistas, imaginários nacionais e museus históricos”, reúne estudos que abordam a temática das coleções e dos museus e suas relações com os imaginários nacionais. O estudo de André Onofre Limírio Chaves analisa o lugar e a atuação do Museu Nacional em torno da busca não só pelo passado da nação, mas, sobretudo, por um passado que pudesse mostrar as origens dos primeiros habitantes dessas terras e ser um elo com a história das chamadas “grandes civilizações”. Jamais indiferente a esse debate, o Museu Nacional tornou-se um espaço propício às discussões em torno da gênese nacional, no seio do qual diversas teorias científicas foram mobilizadas para conferir sentido aos objetos e, assim, auxiliar na composição das coleções que ali se formavam.

Em forte diálogo com este artigo encontra-se o estudo feito por Ana Paula Sampaio Caldeira. A autora parte de uma coleção particular, pertencente a dois intelectuais argentinos, para examinar a ação de certos agentes mediadores no que se refere a uma circulação de materiais, que podemos chamar de transnacional, em fins do século XIX e início do XX. Essas atividades envolviam a compra, a venda e a doação de diferentes impressos, objetos e documentos históricos. O artigo evidencia também como um dado comércio, que conferia aos objetos e papéis de outros tempos e de outras sociedades um lugar de valiosa mercadoria, foi importante para a composição de coleções privadas e, igualmente, para a formação de museus, bibliotecas e arquivos públicos em diferentes países.

O tema do artigo de André Chaves também se relaciona diretamente com o texto de Aline Montenegro Magalhães e Francisco Régis Lopes Ramos e o de Carina Martins, sobretudo por todos eles apontarem a atuação marcante de alguns personagens em dadas instituições. É o caso de Ladislau Neto no Museu Nacional, Gustavo Barroso no Museu Histórico e Geralda Armond no Museu Mariano Procópio. O longo período em que permaneceram à frente dessas instituições fez não só com que as biografias desses intelectuais quase se misturassem à história delas, como também lhes permitiu infringir uma marca naqueles espaços a partir de suas atuações na política de aquisição de acervos e naquilo que esses acervos davam a ver (e a ler) ao público.

Essa relação entre “a palavra que se expõe e aquela que nem chega a ser dita” é o ponto central do artigo escrito por Aline Magalhães e Francisco Régis Ramos. Os autores se interrogam sobre qual história foi escrita por Gustavo Barroso no Museu Histórico Nacional em seus primeiros anos de existência e sobre quais objetos, personagens, experiências e mundos essa escrita ajudou a silenciar. Magalhães e Ramos não se furtam a saltar no tempo e questionar o modo como os museus serviram a padrões identitários unitários e excludentes, próprios de um saber colonial, deixando marcas que, até hoje, caracterizam uma instituição como o Museu Histórico Nacional. Pensar sobre os museus, portanto, pressupõe também encontrar formas de ultrapassar esse tipo de violência.

Também interessada na relação entre lembrança e esquecimento e entendendo os museus como formas de escrita da história, Carina Martins desloca nosso olhar para Juiz de Fora, mais propriamente para o Museu Mariano Procópio e para a interessante figura de Geralda Armond. A autora demonstra como o guia institucional produzido durante a gestão dessa diretora pode ser considerado uma forma de escrita da história, isto é, uma produção que nos permite, hoje, compreender as percepções de uma mulher como Geralda Armond sobre o tempo, a história e a identidade nacionais e o papel social de um museu. Martins interroga, então, a relação entre essa escrita e a forte vocação pedagógica que a diretora buscou conferir ao Museu Mariano Procópio, conduzido por ela durante quase quatro décadas.

A segunda seção do livro, intitulada “Imagens: cinema, pintura histórica e vestuário”, reúne artigos que têm as imagens como ponto de partida para pensar as formas como as sociedades constituem seu passado. A pintura histórica é contemplada pelo artigo de Isis Pimentel de Castro, que acompanha a fortuna crítica de uma mesma obra, o *Combate Naval do Riachuelo*, desde o momento de sua produção até os usos mais recentes nas narrativas expográficas do Museu Histórico Nacional, instituição em que ela está atualmente. Neste artigo, o leitor é convidado não só a acompanhar a história da famosa

tela de Victor Meirelles – história que ultrapassa e muito o seu contexto de produção –, como também a observar um personagem específico da obra. Longe de ser um mero coadjuvante na trama daquele quadro, o personagem em questão e as formas como ele foi significado ao longo do tempo mostram como diversas narrativas sobre a história do Brasil tencionaram não só a tela o *Combate Naval do Riachuelo*, mas também a própria instituição que a abriga.

Outro aspecto que certamente será percebido pelo leitor é o fato de diversos artigos terem como foco o Museu Histórico Nacional, quando não a figura de Gustavo Barroso, diretor que, como já assinalamos, deixou profundas marcas na instituição. Além dos artigos de Isis Pimentel Castro e de Aline Magalhães e Francisco Régis Ramos, outros dois também colocam essa instituição no centro de suas reflexões. Erika Moraes Cerqueira o faz a partir do estudo de um livro-álbum produzido por Barroso, em comemoração ao Centenário da Independência do Brasil, com desenhos, aquarelas e documentos que reconstituíam os uniformes utilizados pelo exército ao longo de sua história. A autora analisa como aquela obra expressa não apenas a percepção de história que Barroso tentou infundir na instituição, como também uma certa experiência estética, permitindo ao observador, a partir da combinação entre os textos e as figuras ali representadas, imaginar e evocar o passado de uma determinada forma.

Dialogando fortemente com o texto de Erika Cerqueira, o artigo de Paulo Debom e Douglas de Souza Libório também se volta para a indumentária, mas sob outro enfoque: o da história da Moda e o da história pública. Os autores partem da experiência que ambos tiveram na construção de um circuito de mediação sobre História, Arte e Moda, e que se valeu do acervo da exposição de longa duração do Museu Histórico Nacional, para analisar o seu potencial como uma forma de escrita e de divulgação histórica. O artigo perpassa, portanto, questões que estão na ordem do dia para os historiadores, como a comunicação científica e os interesses, usos e consumo do passado por um público nem sempre especializado.

Integrando também a segunda seção do livro, o artigo de Douglas Attila Marcelino analisa o filme *Todos os mortos*, dirigido por Caetano Gotardo e Marco Dutra, visando indicar como a poética cinematográfica expressa em produções recentes permite refletir sobre o trabalho do historiador. Enfocando a importância de o historiador interrogar-se sobre a teoria do tempo implícita em sua própria prática, Marcelino estabelece uma interlocução sobretudo com Michel de Certeau, mas também com Jacques Rancière e Georges Didi-Huberman para examinar o jogo complexo de anacronismos que caracteriza o filme e o enfoque na emotividade de personagens geralmente marginalizados nas figurações do passado mais tradicionais. Nessa leitura, formas complexas

de retorno do passado permitem romper com uma concepção racionalista do sujeito, remetendo ao recalque e a diversas outras “sobrevivências fantasmáticas” da herança colonialista em uma sociedade assombrada pela violência escravista.

A última seção do livro, “Escritas, memórias e comemorações cívicas”, reúne três artigos que trazem a memória, em seus diferentes suportes, como fio condutor. Em seu texto, Sílvia Adriana Barbosa Correia analisa um acervo rico de possibilidades para pensar a Primeira Guerra Mundial, que permite fugir às narrativas consolidadas sobre o conflito: as cartas de soldados portugueses que estiveram no campo de batalha. Para a autora, não importa examinar a veracidade daquilo que se conta nas cartas, mas sim perceber como aqueles soldados, muitos dos quais iletrados, integraram-se à memória da Grande Guerra a partir da escrita. O exercício de escrever lhes permitia comunicar – e, portanto, significar – o que viviam e sentiam aos destinatários de suas missivas (na maioria das vezes, suas mulheres, mães, pais, filhos e amigos). As cartas são examinadas como escritas de vida, formas de sobrevivência e de (re)organização do tempo em meio a uma experiência limite como a guerra.

Em seu artigo, Antonio Luiz Macêdo e Silva Filho analisa as crônicas e memórias produzidas nos séculos XIX e XX sobre a iluminação a gás em Fortaleza. Mais do que simplesmente documentar um processo de urbanização e modernização da capital cearense, o autor situa aqueles textos como portas de entrada para a compreensão das relações que os habitantes da cidade estabeleceram com a “novidade” tecnológica da iluminação a gás. Trata-se de um interessante exercício de olhar para um aspecto material da existência – a iluminação – buscando ultrapassar a mera dimensão da funcionalidade do artefato. Isto é, as crônicas e memórias de uma cidade podem também servir ao pesquisador como documentos muito interessantes para a compreensão do impacto da técnica nas formas como os homens e mulheres atribuem “sentidos ao fluxo do tempo”.

Por fim, no artigo que fecha o livro, Marcelo Santos de Abreu toma a efeméride do bicentenário da Independência do Brasil, que acontecerá muito em breve, para fazer um instigante exercício de imaginar as comemorações de 2022. “Imaginar o futuro”, “mobilizar a narrativa ficcional” – comumente ouvimos que essas não são (ou não deveriam ser) aventuras para a “ciência da história”. Entretanto, como estudioso das comemorações, o autor assume o desafio de realizar uma “ficção histórica prospectiva”, como ele mesmo nomeia seu exercício. Além de mostrar o quanto a imaginação histórica é um atributo fundamental na reflexão do historiador, Abreu evidencia também as comemorações (as que já aconteceram e as que ainda estão por vir) como lugares privilegiados de atualização de uma “linguagem da nacionalidade” recorrentemente mobilizada.

Por último, mas não menos importante, os organizadores deste livro agradecem aos colegas e estudantes que participaram do 1º Ciclo de debates *Memória e cultura histórica: comemorações cívicas e narrativas históricas nos museus*, realizado na UFMG em novembro de 2019, promovendo um diálogo instigante que, além de (na medida do possível) ter sido incorporado em alguns dos textos aqui publicados, nos estimulou a elaborar esta publicação. Destaque-se, por outro lado, que este livro não é fruto apenas do seminário, envolvendo a mobilização de pesquisadores que não estiveram presentes no evento e a elaboração de artigos mais aprofundados do que aquilo que pode ser feito em um encontro dessa natureza. A mesma indicação deve ser feita em relação àqueles que participaram do ciclo de debates, os quais tiveram, posteriormente, tempo para elaborar seus artigos a partir do pontapé inicial dado no evento. Por fim, em tempos de tantos ataques ao conhecimento, à história e à universidade pública, gostaríamos também de lembrar e agradecer o apoio do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes pela viabilização deste livro.

*Ana Paula Sampaio Caldeira
Douglas Attila Marcelino*

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

PRÁTICAS COLECIONISTAS,
IMAGINÁRIOS NACIONAIS
E MUSEUS HISTÓRICOS

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

A “ROSETA” MARAJOARA: Ladislau Netto e a busca pela antiguidade brasileira

André Onofre Limírio Chaves

A comissão não desespera da glória, que aguarda o Instituto Histórico e Geográfico na descoberta de monumentos; nem da esperança de ver aparecer em seu seio um Champollion brasileiro, esse Newton da antiguidade egípcia ou Cuvier do Nilo, para com o facho de seu gênio indagador iluminar esta parte tão obscura da história primeira do nosso Brasil (Manoel de Araújo Porto-Alegre, 1830)².

A procura pela antiguidade da nação foi um dos principais objetivos perseguidos pelos eruditos brasileiros que almejavam encontrar o elo que conectaria o passado do Brasil com a História Universal. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e o Museu Nacional³ foram locais essenciais na produção de teorias sobre a origem do brasileiro e o processo de ocupação da América do Sul. As duas instituições viram no indígena o agente que daria as respostas para se pensar a gênese da nação. A partir de meados dos oitocentos, a cultura material pré-colombiana ganhou a atenção de estudiosos como um recurso da afirmação dos estados recém independentes, afinal, era preciso conhecer a aurora da pátria antes da interferência dos europeus. O Brasil não ficou de fora desse processo: era necessário que o seu povo conhecesse as suas raízes, por isso “as antiguidades nacionais ganharam legitimidade para a compreensão do passado, sobretudo aquele anterior à presença das culturas clássicas ou, em certos casos, para o entendimento de sociedades que não sofreram diretamente esta presença” (GUIMARÃES, 2001, p.3).

Dentre todas as civilizações clássicas da Antiguidade, é notável constatar que houve uma preferência dos estudiosos brasileiros oitocentistas em comparar os vestígios arqueológicos de indígenas com os da civilização egípcia. De fato, isso era reforçado pela presença de características que as assemelhavam

2 Nesta epígrafe, Porto Alegre relata a necessidade de o Instituto investir no estudo sobre as civilizações antigas que provavelmente habitaram o país, como a fenícia, na qual se baseia para o seu relatório sobre a possível inscrição encontrada na pedra da Gávea. PORTO-ALEGRE, Manoel Araújo. Relatório sobre a Inscrição da Gávea. *Revista do IHGB*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, t. 1, p. 80-81, 1839.

3 Criado em 6 de junho de 1818 por decreto do rei D. João VI, sob a influência da princesa e futura Imperatriz do Brasil, Maria Leopoldina de Habsburgo (que também era uma estudiosa das ciências), o Museu Nacional foi uma das primeiras instituições científicas brasileiras dedicada em explorar os mais diversos campos da História Natural. Em 2 de setembro de 2018, grande parte da instituição foi destruída, incluindo o seu vasto acervo coletado desde o séc. XIX. Atualmente, o museu encontra-se em reconstrução.

com as produzidas pelos povos do Nilo. Uma delas, diferente dos gregos e romanos, a escrita egípcia não possuía padrões greco-latinos, mas pictográficos. Em 1822, o linguista francês Jean François Champollion desvendou os segredos para a leitura dos hieróglifos, de modo a garantir que o Antigo Egito entrasse para o hall das grandes civilizações, uma vez que o domínio da escrita era parâmetro para tal inclusão. Tal fato dava esperanças para a compreensão da antiguidade brasileira, pois, como havia ausência de fontes textuais feitas por indígenas, na mentalidade dos eruditos, elas poderiam estar na forma de grafismos em cerâmicas e nas paredes de cavernas. Dessa forma, a chama que iluminaria o passado e que revelaria a civilidade brasileira em tempos remotos estava na comparação com as escritas pictográficas do mundo antigo e, para isso, era preciso que houvesse na nação um Champollion brasileiro que encontrasse a sua pedra de Roseta.

Um dos candidatos ao título foi o consagrado historiador, Francisco Adolfo Varnhagen, responsável por monumentalizar o passado brasileiro por meio de sua *História Geral do Brasil*. Implicado pelo fato de o Brasil não possuir indícios de grandes civilizações, ao passo que nos países vizinhos eram encontradas provas concretas da existência delas⁴, ele se dedicou interpretar os vestígios “desses pequenos Egípcios americanos” (VARNHAGEN, 1857, p. 451). Com esta preocupação em mente, ele produziu a obra *L’Origine Touranienne des Américains Tupis-Caribes et des Anciens Egyptiens* (A origem turaniana dos americanos Tupis-Caribe e Antigos Egípcios), em que comparava a língua dos Tupis com os hieróglifos egípcios procurando as suas similaridades⁵. Esse estudo, é um dos sinais da angústia presente nos estudiosos brasileiros oitocentistas em encontrar elos que conectassem o nosso passado ao de grandes civilizações, confirmando a hipótese de que éramos oriundos da corrupção delas. Desse modo, era preciso recorrer à Arqueologia para que ela pudesse ressuscitar da terra as provas que foram escondidas pelo tempo.

Evidências da necessidade de criar no ambiente nacional lugares que pudessem reunir e dispor objetos que falassem mais sobre a origem dos povos, tanto nacionais como internacionais, são percebidas tanto na atuação do IHGB,

- 4 Nos países vizinhos ao Brasil, destacava a existência de pirâmides, construções religiosas, ruínas de habitações e diversos vestígios da refinada cultura material das sociedades indígenas pré-colombianas, como as dos Maias, Incas e Astecas. Algo que marcava uma contraposição entre os Estados Republicanos latino-americanos, com o passado glorioso de suas grandes civilizações ameríndias, e a única monarquia das Américas, com sua patente carência de uma antiguidade “civilizada”, segundo o pensamento oitocentista.
- 5 Em *L’Origine...*, Varnhagen detalhou seu método de pesquisa, argumentando que a Egiptologia foi essencial para que ele compreendesse o passado dessa civilização. Essa ciência orientou sua percepção de que a sociedade egípcia compartilhava troncos linguísticos comuns com os dos Tupis. Ver: CEZAR, Temístocles. A retórica da nacionalidade de Varnhagen e o Mundo Antigo: o Caso da origem dos Tupis. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado (org.). *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006. p. 29-41.

como do Museu Nacional (FERREIRA, 2002, p. 33). Em 1841, Varnhagen expôs para os sócios do Instituto que passava da hora de se estudar as línguas indígenas antes que elas desaparecessem. Para que isso fosse possível, ele defendia que o local deveria se munir de uma Seção de Etnografia e Arqueologia. Essa repartição teria a missão de fazer a relação “dos nomes das nações indígenas brasileiras, suas línguas e dialetos, localidades, imigrações, crenças, arqueologia, usos e costumes, os meios de as civilizar” (VARNHAGEN, 1841, p. 42). Timidamente, a ciência da Etnologia estava chegando aos trópicos trazendo consigo as teorias raciais que reforçariam a inferiorização de povos ditos não civilizados, justificando que estes conseqüentemente eram a causa do atraso do progresso brasileiro. Por causa disso, cabia a esses homens o dever de encontrar a solução desse “problema”.

Não parece ser pura coincidência que, no ano seguinte, tenha sido criada pelo regulamento do Museu Nacional (MUSEU NACIONAL, 1842, p. 42) a Quarta Seção, dedicada à Numismática, Artes Liberais, Arqueologia, Usos e Costumes das Nações Modernas⁶, sendo usos e costumes uma analogia à ciência da Etnografia. As discussões em andamento nas seções do IHGB reverberavam sobre o diretor do museu, o Frei Custódio Alves Serrão – que era também membro do Instituto –, e seus funcionários, estimulando-os a seguir a proposta de oficializar o direcionamento de uma parte da instituição para a guarda de objetos que tivessem um sentido importante para a história brasileira e também para os estudos dos hábitos dos indígenas⁷. Lentamente, a entidade aumentaria o volume de seu acervo etnográfico, bem como das ditas “antiguidades brasileiras”, que no mesmo período eram pobremente representadas por um “vaso de barro colorido, um sarcófago de barro e fragmentos” (MUSEU NACIONAL, 1844, f. 58).

De acordo com a concepção de expor e estudar, lado a lado, as antiguidades nacionais e os objetos das grandes civilizações mundiais, a Quarta Seção buscava compor um acervo de artefatos materiais indígenas que eram ainda recolhidos, principalmente na província do Pará. Ali havia vivido o povo Marajoara, que, na ótica dos estudiosos, era a civilização mais desenvolvida culturalmente que habitara o território brasileiro. Em correlato com a escrita da História do Brasil promovida pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro,

6 Nos seus primeiros anos, a Quarta Seção era dirigida pelo artista, poeta, historiador e diplomata Manuel Araújo Porto-Alegre, que organizou o espaço conforme a sua mentalidade, baseando-se em experiências vividas na Europa. Porto-Alegre teve grande importância para o enriquecimento das coleções arqueológicas e etnográficas, constituindo-se como a ponte de contato com colecionadores e personalidades importantes do Império, como o imperador D. Pedro II e a imperatriz D. Tereza Cristina, ela mesma doadora de uma extensa coleção greco-romana.

7 Nos seus iniciais anos, as reuniões do IHGB aconteciam dentro do Museu Nacional, algo que facilitou a entrada dessas discussões em torno da origem do homem brasileiro na instituição, e também da necessidade da recolha de vestígios que poderiam auxiliar na escrita do passado da nação.

era necessário “sondar o passado, buscar origens, definir uma identidade e uma memória coletiva, tornar a nova nação parte da civilização, ao lado das demais nações civilizadas” (NAXARA, 2004, p. 22). No decorrer do século XIX, esse espaço era uma espécie de microcosmo da História Universal, em que exemplares de culturas da Antiguidade eram timidamente representadas por meio de coleções de antiguidades egípcias, greco-romanas, asiáticas, incas, europeias, dentre outras, que foram adquiridas a fim de auxiliar a escrita da nacionalidade do novo e único Império das Américas.

Nesse caminho pela busca do passado brasileiro antes do contato europeu, o Museu Nacional atuou como uma das figuras centrais. Além de ser um repositório de coleções, também era um local que dava sentidos para esses objetos, unindo a teoria com a materialidade. Nesse processo, o botânico e futuramente antropólogo e arqueólogo, Ladislau Netto foi responsável por reforçar essa missão da instituição. Além de atualizar o museu, ele também, se dedicou avidamente em procurar respostas sobre a origem dos indígenas e os seus vestígios civilizacionais, de modo que, em sua compreensão, a chave para esse mistério estava na cultura Marajoara e sua possível conexão com o Egito Antigo.

Identificando símbolos, procurando conexões

No Museu Nacional, a partir da segunda metade do séc. XIX, Ladislau Netto realizou mudanças importantes, como a atualização dos estatutos e a reorganização das seções da instituição, estimulando a entrada das novas teorias evolucionistas que explicavam o atraso e o avanço das sociedades. A Antropologia seria usada como uma ferramenta para a compreensão do povo brasileiro. Para além disso, teve a missão de criar um espaço científico que mostrasse aos seus visitantes as potencialidades naturais e arqueológicas do Brasil, não obstante as reclamações de viajantes e naturalistas sobre a ausência de acervos que dissessem mais sobre a nação do que sobre povos do exterior.

Além de atuar como botânico, Ladislau Netto interessou-se pela Antropologia. A partir de 1871, tornou-se membro da comissão de Arqueologia do IHGB. Seu contato com essa área foi fundamental “para o surgimento de uma arqueologia fundamentada em uma metodologia nacional de investigações de campo e gabinete” (LANGER, 2000, p. 92). Também, o Museu passaria a ser o repositório de todos os objetos arqueológicos encontrados no território nacional, incluindo os que outrora pertenceram ao Instituto. Era preciso que as “antiguidades indígenas” figurassem entre as demais que compunham o acervo da instituição.

Ao auxiliar na busca pela gênese do Brasil, o Museu Nacional ocupou um papel importante para tornar visível a crença na existência de sociedades avançadas no território. Na gestão de Netto, a coleção de Arqueologia brasileira aumentou significativamente, principalmente com a coleta de acervos provindos de outras regiões, como o Pará, fonte arqueológica da principal cultura indígena cobiçada pelos oitocentos: a Marajoara. Segundo Anna Maria Linhares, “entre fins do séc. XIX e a primeira metade do séc. XX, a cerâmica Marajoara e seu grafismo costumavam ser apresentados como símbolos da identidade nacional brasileira, como indicativ[os] da capacidade criativa do povo brasileiro, como símbolo de civilização” (LINHARES, 2017, p. 11). Enquanto as ruínas de uma sociedade superior não eram encontradas, essa produção indígena foi o suspiro de alívio para os eruditos que ansiavam achar elos com os povos “avançados” da Antiguidade.

Almejando que a mais importante instituição museal fosse um dos principais repositórios da Arqueologia do país, Ladislau Netto, após saber da relevância da cultura Marajoara para história da nação, tratou de criar os meios necessários para a recolha de seus artefatos. A fim de conseguir os melhores exemplares, criou o cargo de viajante-naturalista do Museu Nacional e contratou o ‘arqueólogo’ e explorador Domingos Soares Ferreira Penna, que foi um dos principais coletores de cerâmica Marajoara, no século XIX. Ele explorara a região do lago Arari (localizado em Marajó) e seus achados formaram o núcleo inicial do Museu Paraense, outrora fundado por esse explorador (SANJAD, 2011, p. 140). Destacando-se neste ramo, Penna dedicou-se ao estudo do passado brasileiro, publicando teorias sobre a povoação do norte do Brasil, baseadas nas análises dos sambaquis, de crânios e das cerâmicas encontradas⁸.

Em 1873, o consagrado pintor da Academia Imperial de Belas Artes, Pedro Américo, que atuava como diretor da Quarta Seção do Museu Nacional, escreveu um relatório sobre a remessa de antiguidades indígenas oriundas da ilha do Marajó enviadas à instituição por Ferreira Penna. O objetivo dessa descrição era expor um diagnóstico sobre os artefatos que, para Américo, eram elementos de uma “arte quase perdida”. Em sua concepção, se não fosse pelo povo Marajoara, pouco se saberia que houve, no Brasil, uma sociedade pré-cabralina que possuía elevado domínio artístico na produção de cerâmicos. Dentre essas criações, se destacavam duas urnas funerárias que se diferenciavam das demais por sua qualidade estética.

8 Na revista *Archivos do Museu Nacional*, Domingos Soares Ferreira Penna chegou a publicar alguns artigos sobre arqueologia, entre eles: PENNA, D. S. F. Breve notícia sobre os sambaquis do Pará. *Archivos do MNRJ*. Rio de Janeiro, v. 1, p. 85-99, 1876; PENNA, D. S. F. Apontamentos sobre os ceramios do Pará. *Archivos do MNRJ*. Rio de Janeiro, v. 2, p. 46-68, 1877; PENNA, D. S. F. Observações sobre as duas urnas descriptas e figuradas pelo Sr. João Barbosa Rodrigues. *Archivos do MNRJ*. Rio de Janeiro, v. 2, p. 73-76, 1877.

Possuíam um formato tubular e representavam “um indivíduo sentado, com o corpo imóvel, os membros paralelos e as mãos sobre os joelhos, tal qual faziam os antigos egípcios” (AMÉRICO, 1873, f. 127). É provável que, ao mencionar a estatuária egípcia, Américo estivesse fazendo analogia à um tipo de representação de governantes comum na estatuária egípcia (imagem 1). Novamente, por um lado, usava-se o método comparativo de civilizações para atestar o grau de avanço dos indígenas aproximando-os dos antigos egípcios.

Imagem 1 – Urna funerária antropomorfa – Cultura Maracá, 1000 A.D. (à esquerda); Estátua do faraó Kafa (à direita)⁹



Fonte: Acervo Nacional da UFRJ; *O Museu Nacional*, UFRJ. São Paulo: Banco Safra, (2007. p. 287); Museu Egípcio do Cairo (CC BY-SA 2.0).

Mas, por outro lado, Pedro Américo, com seu olhar apurado sobre a arte, não pôde deixar de criticar as peças¹⁰. Para ele, os lados “escultural

9 Provavelmente, Pedro Américo usou imagens da estatuária do antigo Egito presente em livros, ou exemplares da coleção egípcia do Museu Nacional, para realizar essa comparação com as urnas encontradas no lago Arari. Como Pedro Américo não citou os exemplares que suscitaram a comparação, podemos sugerir um exemplo qualquer como ilustração da ideia do estudioso.

10 Essas urnas são da tradição Maracá. Erroneamente, Pedro Américo pode ter confundido, considerando que esses objetos teriam vindo da ilha de Marajó, mas eles foram encontrados na região do Rio Maracá. Naquele momento, as cerâmicas dessa região não tinham sido estudadas e podem ter sido associadas com

e artístico exprimem a ignorância a mais completa da ciência anatômica e do desenho” (AMÉRICO, 1873, f. 127), preceito fundamental para a arte acadêmica. Ainda assim, mesmo considerando a escultura dita “Marajoara” pouco refinada, reforçou suas qualidades artísticas e justificou sua existência na ideia de que, no Brasil, teria havido contatos com sociedades oriundas do Velho Mundo.

Pedro Américo argumentou que traços presentes nessas cerâmicas induziam à percepção de uma possível conexão ou presença de povos asiáticos no vale do Amazonas. Para ele, “se encontra nesses artefatos [...] o que me parece, tende a provar uma arte de origem remota, anterior às tradições conservadas e porventura asiáticas”. Para além disso, reforçou que essas ligações não eram impossíveis, uma vez que “antigas comunicações entre os fenícios e as nações americanas, [é um] fato exuberantemente provado pelo recente descobrimento e interpretação do ilustre colega e amigo Ladislau Netto” (AMÉRICO, 1873, f. 127). No mesmo período, Netto estava aprofundando as suas investigações sobre o contato dessa civilização com o Brasil, algo que será abordado adiante. Depreende-se, então, que as discussões sobre a gênese dos povos do Novo Mundo estavam acontecendo tanto no Museu Nacional como no IHGB. Segundo Américo,

[...] ninguém há hoje que conteste a alta probabilidade de antiquíssimas relações entre os habitantes do mundo dos antigos continentes, principalmente indianos e egípcios. Os monumentos mexicanos estão confirmando esta quase não hipótese, já com suas figuras de sacerdotes e de guerreiros, cujos traços reproduzem antes as feições e ornamentos indiáticos e egípciacos do que os dos Americanos, já com seus vasos e ânforas tão semelhantes aos que nos ligou a antiguidade no Egito, na Índia, na Grécia, e até na Etrusca (AMÉRICO, 1873, f. 128).

Sob esta leitura enviesada da cultura material dos povos nativos, a América dava indícios de ter sido povoada por sociedades do Velho Mundo bem antes da chegada de Cabral. A permanência de vestígios que se assemelhavam com a produção de outras culturas antigas das demais nações latino-americanas, bem como construções arquitetônicas, como as pirâmides mexicanas e templos peruanos, e as elaboradas cerâmicas maias ou incas reforçavam a hipótese de que o continente americano fora a continuidade de civilizações superiores e herdeiro de seu engenho, civilidade e futuro. Porém, acreditava-se que esse processo havia sido interrompido em terras brasileiras, uma vez que a ausência desses rastros de civilidade

a arte dos Marajós. Com o desenvolvimento da Arqueologia e novos métodos comparativos, percebeu-se que alguns objetos eram de outras tradições indígenas.

nativa induzia a se pensar que os indígenas representavam a decadência ou a corrupção desse desenvolvimento.

Estilisticamente, a cerâmica Marajoara é caracterizada por conter grafismos altamente elaborados, com figuras geométricas e antropomorfas. A sua produção ficou restrita à região da ilha do Marajó, tornando-se vestígios únicos da cultura dos povos que habitavam essa porção. Em 1882, a fim de tornar a Exposição Antropológica um dos principais eventos científicos da época, Ladislau Netto montou uma equipe com a intenção de explorar sítios arqueológicos na região do Pacoval e de Santa Isabel, no Pará. Tamanha era a relevância da cultura Marajoara para a formulação da narrativa da mostra, que esse diretor solicitou ao presidente da província paraense o envio de material desse gênero para o Museu Nacional. Porém, dadas as dificuldades e o curto prazo para a recolha dos artefatos, o próprio Netto resolveu organizar a procura pelas peças. Segundo João Batista Lacerda, nessa expedição,

[...] foram descobertos grandes depósitos de objetos cerâmicos, todos moldados em argila: ídolos, falos, figuras zoomorfas, outras antropomorfas, urnas funerárias de diferentes tamanhos, figuras humanadas agachadas, gebosas, em grotescas posturas de jogral, corcundinhas, tangas para velar as partes pudendas femininas, pratos com pinturas em volta, **parecendo caracteres de uma escrita ideográfica desconhecida**, e muitas outras coisas originais e esquisitas, que foram cuidadosamente transportadas para o Museu Nacional (LACERDA, 1905, p. 56, grifo nosso).

Aos olhos dos investigadores oitocentistas, esse tipo de cerâmica parecia apresentar indícios de que uma prolífica “civilização Marajoara” estivera presente no Brasil antes da chegada dos europeus. O domínio de certo “instinto artístico” na produção dessa sociedade parecia-lhes um claro sinal de sua civilidade. Para além disso, estudiosos como Ladislau Netto e Frederick Hartt¹¹ enxergaram nos grafismos dos objetos Marajoaras a presença de sinais que possivelmente renunciavam a existência de uma língua indígena ainda não decifrada. Isto contribuiu para a propagação da ideia de que, além do domínio artístico, aqueles povos possuíam uma escrita que era registrada nas suas cerâmicas e que precisava ser decifrada. Sendo assim, remetia à importância similar da pedra de Roseta para o entendimento dos hieroglíficos egípcios.

11 NETTO, Ladislau de Souza Mello. Investigações sobre a Archeologia Brasileira. *Archivos do MNRJ*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 257-260, 1885; HARTT, Charles Frederick. Nota sobre algumas tangas de barro cosido dos antigos indígenas da ilha de Marajó. *Archivos do MNRJ*. Rio de Janeiro, v. 1, 1876; HARTT, Charles Frederick. A origem da arte ou evolução da ornamentação. *Revista da Exposição Anthropologica Brasileira*. Rio de Janeiro: Typographia de Pinheiro & Cia, 1882.

Imagem 2 – Igaçaba marajoara encontrada por Ferreira Penna¹²



Fonte: Fotógrafo não identificado. Coleção Jennings Hoffenberg, Acervo Instituto Moreira Salles.

Em sua aventura pela ilha do Marajó, não apenas as cerâmicas Marajoaras impressionaram Ladislau Netto, como o peculiar lugar em que foram encontradas – o *mound* de Pacoval – também foi objeto de um olhar mais atento. Ferreira Penna foi o responsável por ter identificado uma formação elevada no lago Arari que lhe chamou a sua atenção. Ao começar o trabalho de prospecção arqueológica, achou exemplares de “urnas com acabamento grosseiro, sem tampas e pouco decoradas, [e] à medida em que escavava, constatou que as camadas inferiores da colina, continham restos cerâmicos de

12 Na legenda da foto lê-se “Igaçaba da Ilha do Pacoval cerca do lago de Arary von Ferreira Penna in Pará”. Normalmente, fotografias de peças como essas eram feitas e enviadas para outras instituições científicas nacionais e internacionais, a fim de motivar pesquisas sobre elas.

qualidade superior” (LANGER, 2000, p. 259) (Imagem 2). Sua constatação foi que, inicialmente, o monte era uma construção humana, que nos seus primórdios foi habitada por povos altamente civilizados. Com o tempo, contudo, essa sociedade foi se corrompendo e perdeu a técnica da produção ceramista.

Denominados pelos americanistas como “*mounds*”, estas estruturas artificiais foram construídas por povos indígenas por toda América com o fim de serem espaços para culto, defesa e moradia. Para Netto, o *mound* do Pacoval era a clara evidência da presença de uma sociedade civilizada que teria habitado a região. Na revista *Archivos do Museu Nacional*, ele dedicou algumas páginas para falar sobre essa formação ‘artificial’. Em sua percepção, aquilo era claramente um monumento brasileiro ao qual deveria ser dado prestígio, assim como às ruínas de outras civilizações. Na sua explicação, o *mound* fora erguido com a força de “alguns centos, senão milhares, de operários e muitos meses de penosíssimos trabalhos feitos em parte dentro d’água”, sob a ordem de um “senhor absoluto” (NETTO, 1885, p. 267). Construía-se uma clara analogia ao processo da construção das grandes pirâmides do Egito e de outras regiões do mundo antigo, em que um indivíduo dominante teria orientado a obra. Segundo Netto, o novo e o antigo continentes estão a mostrar-nos, por centenas, construções assim erguidas, desde estes simples *mounds* de argila, de que oferecem tão grande número de espécimes os Estados meridionais da União Americana, até as grandes pirâmides e os templos colossais do México, do Peru, da Indo China, da Assíria e do Egito (NETTO, 1885, p. 267).

Por analogia, o monumento brasileiro deveria receber a devida atenção do governo imperial, mesmo que ainda não mantivesse sua configuração original, dada a corrupção pelo tempo. O *mound* do Pacoval era, para ele, a prova definitiva da existência de civilização no país. Finalmente, depois de várias construções míticas, o Brasil parecia ter encontrado os seus construtores da Antiguidade.

A euforia de Netto com a cultura Marajoara não teve limites. Para ele, os grafismos existentes nas cerâmicas eram indícios de que se tratava de hieróglifos, aos moldes da escrita de outros povos antigos. Para auxiliar o processo de interpretação desses símbolos, criou uma tabela comparativa contendo “82 figuras marajoaras e suas correspondentes na escrita das maiores civilizações da antiguidade: México, China, Egito e Índia” (LANGER, 2000, p. 263).

Netto propôs que as cerâmicas Marajoaras estavam divididas entre objetos de cunho funerário e utensílios do cotidiano. Nos primeiros estariam grafados fatos da vida do morto, enquanto os segundos abririam um leque de interpretação maior sobre a história dessa sociedade. Em um prato recolhido no Pacoval, o diretor observou hieróglifos que, segundo ele, narrariam o surgimento do povo Marajoara. Ao analisar outros sinais presentes nesse

mesmo utensílio, estabeleceu correspondências com as escritas mexicana e egípcia, que permitiriam sua leitura e interpretação. Segundo ele, o objeto contava a história de “um grande chefe” que “embarcou numerosa quantidade de guerreiros em navios, atravessou um enorme oceano e alcançou um país muito povoado”. Nesse “novo local, os migrantes construíram uma residência real – o *mound* Pacoval” (LANGER, 2000, p. 265).

Essa não foi a primeira vez que Ladislau Netto criou teorias pouco verossímeis, como ocorrera no caso da pedra da Paraíba. Em 1872, os sócios do IHGB receberam informes de uma possível evidência de que os fenícios teriam habitado o Brasil: “Um fazendeiro, com nome Joaquim Alves da Costa, [...] teria encontrado enigmáticos caracteres em uma pedra” e remeteu uma missiva ao Instituto, narrando o acontecimento. Junto à notícia, “anexado à carta, foi enviado uma cópia em lápis desses sinais”. Durante alguns meses, Netto teria trabalhado para decifrar os símbolos, supondo serem indícios da vinda dos fenícios ao Novo Mundo. Sua tradução do texto “aludia a dez navios da cidade da fenícia de Sidônia, que sob o reinado de Hiram partiram do Mar Vermelho pela África, chegando ao Brasil em seguida” (LANGER, 2000, p. 81).

O “achado” só aumentou as esperanças dos eruditos brasileiros em encontrar a conexão entre o Novo e o Velho Mundo. Segundo Johnni Langer,¹³ durante o século XIX, foram comuns estudos que procuravam provar o contato da civilização fenícia – feniciologia – com a América, sendo amplamente discutidos em congressos científicos da época. Até mesmo Adolfo Varnhagen acompanhou esse modismo.

Tamanha foi a surpresa da Corte imperial com a tradução da pedra da Paraíba, que o trabalho de Netto foi noticiado nos jornais da época. Ele procurou internacionalizar esse feito, enviando para revistas acadêmicas estrangeiras a sua descoberta. Essas, por sua vez, “publicaram a carta e os documentos deste investigador entre 1873-74, sempre com o aval do IHGB: *Proceeding* (London *Anthropological Society*), *Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft*, *lenaer Literaturzeitung* e *Revue critique*” (LANGER, 2000, p. 86). Porém, nem tudo foi perfeito. Especialistas no ramo contestaram o trabalho do diretor do Museu Nacional, acusando-o de que a inscrição era falsa. Netto teve a sua imagem de pesquisador sério e compromissado maculada, tendo que se retratar com membros de sociedades americanistas e autoridades no estudo de sociedades da Antiguidade, como o francês Ernest Renan.

13 Com a tese *Mito e Arqueologia*, Johnni Langer realizou uma ampla investigação da relação da arqueologia com o surgimento de lendas sobre o passado brasileiro. Neste trabalho, o caso da pedra da Paraíba, assim como outros mitos de povoamento do continente americano por grandes civilizações orientais é tratado com maiores detalhes. De modo que essa investigação é de grande importância para a História da Arqueologia brasileira no século XIX. Para saber mais, ver: LANGER, Johnni. *Ruínas e Mito: a arqueologia no Brasil Império*. 2000. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2000.























































Também teve que dar satisfações ao público brasileiro, escrevendo para o *Jornal do Comércio* que se envolvera em uma artimanha a fim de desmoralizá-lo. Segundo Johnni Langer,

[...] ao leitor moderno, pode parecer muito estranha essa constante citação de sociedades das mais variadas regiões do planeta, sempre tentando encontrar pontos de origem comum aos monumentos da insula paraense. Para o pensamento difusionista, entretanto, o incessante intercâmbio era a única maneira de explicar a diversidade americana – o oceano e as montanhas nunca separavam os povos da antiguidade, apenas os teriam unido! (LANGER, 2000, p. 261).

A influência do Difusionismo na Antropologia brasileira foi bem marcante ao longo do século XIX. Essa teoria defendia que existiram trocas culturais entre sociedades, de modo que a mais avançada era copiada por outros grupos ditos “primitivos”. Dessa forma, na ótica oitocentista, povos considerados “incivilizados”, como os indígenas brasileiros, eram sempre comparados com outras civilizações, como a egípcia, a grega e a romana, buscando-se indícios de conexões e choques culturais entre eles. A princípio, Ladislau Netto não apoiava seus estudos no Difusionismo. Foi apenas com o contato com a cerâmica Marajoara e os estudos iniciais que Charles Hart fizera sobre ela que ele se sentiu estimulado a crer que, provavelmente, os autóctones sofreram influências de outros povos no passado.

A sexta edição da revista *Archivos do Museu Nacional* é muito importante para a compreensão do estado da Arqueologia brasileira naquele momento, principalmente por ter sido publicada logo após a Exposição Antropológica (1882). Esse evento foi responsável por fazer florescerem novas discussões sobre os ancestrais brasileiros. Ladislau Netto dedicou mais de trezentas páginas ao tema, descrevendo os novos estudos realizados no Brasil. Entre eles, havia pesquisas sobre as teorias de ocupação do território, as descobertas na Amazônia, as origens dos sambaquis etc. Uma delas se destaca por ser de grande relevância para esse trabalho: trata-se das análises sobre os símbolos presentes na cerâmica Marajoara. Por meio de métodos comparativos influenciados pelo Difusionismo, Netto conseguiu identificar oitenta e duas correspondências entre sinais Marajoaras e hieróglifos mexicanos, chineses, egípcios e indianos (imagem 3). Para a realização desse trabalho comparativo, consultou livros de Egíptologia, bem como de línguas orientais, provavelmente oriundos da biblioteca do imperador D. Pedro II, uma vez que este possuía extensa coleção bibliográfica desse gênero, dado o seu interesse por línguas antigas. A coleção egípcia do Museu Nacional também auxiliou nesse estudo, servindo de amostragem para entender a língua hieroglífica.

Imagem 3 – Fragmento da tabela comparativa feita por Ladislau Netto e publicada na revista *Archivos do Museu Nacional*

		ARCHIVOS DO MUSEU NACIONAL				455
Coлекция do MUSEU	BRAZIL Marajó.	MEXICO	CHINA	EGYPTO	INDIA	
Nº1 205 476						
Nº2 206 476						
Nº3 476						
Nº4 113. 1100						
Nº5 114. 1100						
Nº6 114 98						
Nº7 P						
Nº8 27C						
Nº9 114 98						
Nº10 114 98*						
Nº11 696DD						
Nº12 150 240						
Nº13 150 240						
Nº14 EL						
Nº15 EL						

CARACTERES SYMBOLICOS COMPARADOS.

Fonte: Netto (1885, p. 455).

Por meio da comparação dos estilos de escrita dessas civilizações, Netto encontrou indícios de símbolos que aparentemente correspondiam uns aos outros, dando a ideia de que possivelmente levas de migrações procedentes do Egito poderiam ter se direcionado para o Oriente, atravessado a Ásia e descido para as Américas. Assim, essas mudanças teriam deixado marcas que não se alteraram ao longo dos séculos. Acreditou que tinha “diante dos olhos testemunhos irrefragáveis em favor da comum origem que enlaça a grande família americana com as nações do Nilo e da Indochina” (NETTO, 1885, p.466). Essas constatações só foram possíveis graças aos exemplares de cerâmica

Marajoara encontrados no *mound* Pacoval. Para os estudos da antiguidade brasileira, essa produção funcionava como uma espécie de pedra de Roseta, que ajudaria a entender o passado da nação. De acordo com Netto,

[...] se a América pré-colombiana recebeu alguma vez do antigo continente os elementos de civilização de que teremos, no artefato em questão, prova moralmente tão significativa quanto é fisicamente insignificante e frágil este artefato, tudo fazer crer que das margens do Nilo emanou parte dessa civilização, na qual, entretanto, não podemos deixar de enxergar a contribuição de sangue malaio (NETTO, 1885, p. 477).

Diferente de Adolfo Varnhagen, Ladislau foi mais audacioso no seu projeto de buscar as raízes da nação. Isso foi facilitado pela diferença profissional existente entre ambos. O primeiro era um assíduo pesquisador de arquivo, enquanto o outro era um botânico que decidiu explorar o mundo da Antropologia, a fim de encontrar evidências consideradas como científicas. Netto elencou autores que também estavam refletindo sobre o povoamento da América a partir dos vestígios das sociedades pré-colombianas, como o antiquarista Augustus Le Plongeon que, em sua obra, *Vestiges of Antiquity* (1878), defende a tese de que a língua dos Maias possuía sua origem no Oriente. Também citou o paleontólogo e antropólogo Florentino Ameghino, que publicou a *La antigüedad del hombre en el Plata* (1880), obra na qual defendeu que a gênese da raça humana se dera nos pampas argentinos. Ou seja, nesses choques de ideias, cada lado defendia que a sua nação era de onde partira o raio irradiador da civilização no Novo Mundo

Homens de versões: Ladislau versus L'Epine

O trabalho comparativo entre as grafias dos Marajoaras e de outras civilizações poderia ter deslanchado a carreira de Ladislau Netto, não fosse o ocorrido logo após sua publicação, em artigo denominado *Investigações sobre a Archeologia brasileira*, veiculado no *VI Archivos do Museu Nacional*. Pouco depois, em 1886, o médico português, Francisco Ferraz de Macedo, em sua *Ethnogenia Brazilica: esboço crítico sobre a pré-história do Brazil*, acusou Netto de plagiar o trabalho do francês Paul L'Epine, que seria o verdadeiro criador da tabela comparativa dos caracteres Marajoaras.

De acordo com Macedo, L'Epine havia trabalhado “por convite do Museu Nacional, a fim de tirar, por ordem do Imperador, cópia de hieróglifos” da coleção egípcia, “que tinham que ser remetidos a (Gaston) Maspero” (MACEDO, 1886, p. 20), importante autoridade no campo da Egiptologia. Ao realizar sua viagem ao Egito em 1876, D. Pedro II encontrou-se com Maspero,

que o acompanhara em sua excursão pela “Terra dos Faraós”. Segundo o médico português, após esse contato, o Imperador se mostrou desejoso de desvendar os “segredos” contidos na coleção egípcia da instituição brasileira¹⁴ e percebeu que esse egiptólogo poderia auxiliar no trabalho de leitura dos símbolos contidos nos objetos guardados no Museu Nacional, no Rio de Janeiro.

Para que Maspero pudesse interpretar os objetos, L’Epine seria o responsável por fazer cópias das inscrições, remetendo-as ao egiptólogo. Porém, de acordo com Macedo, sabendo das qualidades de desenhista de L’Epine, Ladislau Netto pediu que reproduzisse também as urnas marajoaras que estavam expostas na Exposição Antropológica, a fim de acelerar a produção do volume *VI da Archivos do Museu Nacional*. Mas o artista e estudioso deu início a um árduo processo investigativo próprio sobre a coleção de Arqueologia brasileira do Museu Nacional e, além de usar tais acervos como objetos de estudo, aproveitou o acesso às bibliotecas do Museu e do monarca brasileiro para enriquecer suas teorias. Resultou deste trabalho a redação de um texto que comparava os grafismos Marajoara com os hieróglifos egípcios e de outros povos. Mas essa investigação permaneceria inédita, até que Netto usurpou-a.

Francisco Macedo elaborou uma espécie de dossiê para comprovar o plágio de Netto das pesquisas de L’Epine e o inseriu na *Ethnogenia Brazilica*. Para comprovar o trabalho e o pioneirismo do francês, compilou matérias publicadas em jornais sobre o estudo encomendado pelo monarca ao pesquisador, cartas trocadas entre ele e Macedo, comprovantes de moradias na Corte autenticados em cartório, missivas de outros especialistas pedindo a opinião sobre o fato e, por fim, uma cópia da análise dos 82 símbolos descobertos por L’Epine.

Na correspondência direcionada a Macedo, L’Epine respondera uma série de perguntas colocadas pelo primeiro, a fim de dar legitimidade à pesquisa “usurpada” por Ladislau Netto. Sobre a sua formação, o estudioso francês se apresentou como um “bacharel em ciências [formado] em 1866, com assiduidade [n]o curso de línguas orientais no Colégio de França, [e] que no mês de julho de 1867 [tinha ido ao] Cairo” (MACEDO, 1886, p. 20). Com essas informações, buscava provar seu domínio das línguas orientais e sua atuação como orientalista. Para além disso, explicou como teria ido para o Rio de Janeiro e

14 Em 1826, Nicolau Fiengo, um comerciante italiano de antiguidades, impedido de continuar a sua viagem para a Argentina, dispôs de um lote de antiguidades egípcias na alfândega do Rio de Janeiro. Tendo conhecimento da sua existência, a imperatriz Leopoldina acompanhada de seu marido, o imperador D. Pedro I, demonstrou interesse pelos objetos, solicitando-os que fossem enviados para o recém-criado Museu Nacional. A compra só seria oficializada em 1827, despertando a curiosidade do público. Ao longo do século, essa coleção exerceu um papel importante na criação de conexões com a coleção de cultura material pré-cabralina, sendo dispostas, uma ao lado da outra, para que fossem perceptíveis as similaridades entre elas. Para saber mais: CHAVES, André Onofre Limirio. *Do Kemet para o Novo Mundo: o colecionismo de antiguidades egípcias no Brasil Imperial (1822-1889)*. 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2019.

o modo como expôs questões curiosas para a história da coleção egípcia do Museu Nacional. Seu contato com a instituição acontecera “em 1881, no mês de setembro, oito dias antes do encerramento da Exposição Antropológica”:

Entrei para ali como um simples desenhador, para copiar as inscrições egípcias dos sarcófagos do Museu, a fim de que Sua Majestade o Imperador as mandassem ao sr. Maspero, professor de egípcio de Paris, que nesta ocasião, se achava em Mariette Bay, no Egito. Depois deste trabalho, pedi e obtive a faculdade de classificar, fazer o catálogo e descrição de todos os objetos egípcios que possuía o Museu do Rio. Acabado isto, dois meses depois da minha entrada, o que nos leva ao mês de outubro, perdi-me o diretor para eu pesquisar, entre os fragmentos de cerâmica, as particularidades que eu encontrasse, tendo relação com a face humana (MACEDO, 1886, p. 20)¹⁵.

Ao mesmo tempo em que esboçava as peças que foram selecionadas, L’Epine aproveitou para analisar os grafismos nelas presentes. Quando os examinava, constatou que a biblioteca do Museu Nacional era muito pobre para auxiliar os seus estudos. Por essa razão, Netto contatou D. Pedro II solicitando que fosse concedido acesso à sua biblioteca privada. Com a desculpa de que estava sobrecarregado com as tarefas, L’Epine argumentou que melhor desempenharia seu trabalho se levasse o material para sua casa, pois poderia aproveitar o período noturno, o que de fato ocorreu.

Até então, tudo parecia correr na perfeita ordem, mas, ao mostrar suas descobertas para Ladislau Netto, esse teria ficado impressionado, de modo que propôs a L’Epine a ideia de publicar seu trabalho na revista do museu. Ao aceitar o convite, o orientalista entregou para publicação apenas parte de suas pesquisas e não o material mais importante: a análise comparada dos 82 caracteres marajoaras.

L’Epine justificou esse lapso dizendo estar insatisfeito com a forma como era tratado pelo diretor da instituição. Assim, não entregou todos os documentos produzidos em suas pesquisas e reclamou que o seu salário, além de baixo, estava atrasado havia alguns meses. Foi quando soube de um emprego de desenhador em São Paulo, que o atraiu pela expectativa de ter uma melhoria de vida. Esse fato reforçou sua decisão de passar às mãos de Netto apenas os esboços, os desenhos e as anotações que tinha se comprometido a fazer. As conclusões de suas próprias pesquisas, não previstas em contrato, almejava publicar em outra revista acadêmica de maior alcance.

15 A atuação de L’Epine no Museu Nacional, caso verídica, deve ser considerada um marco histórico para os estudos da coleção egípcia da instituição, pois revela-se, pela primeira vez, que, ainda no século XIX, esse acervo foi estudado e catalogado por um egiptólogo em atuação no Brasil, e que o contato dessas peças não teria ficado restrito aos estudiosos brasileiros.

Certo de sua decisão em romper com o Museu Nacional, o francês começou a realizar os preparativos para sua mudança. Nesse processo, solicitou que Netto mandasse alguém buscar, em sua casa, os livros da instituição. Porém, como ainda não tinha certeza de se assentar em São Paulo, deixou a maioria de seus pertences em casa, avisando que, caso seu novo emprego se concretizasse, retornaria para buscá-los. No entanto, logo que chegou na capital paulista, L'Epine foi preso, acusado de ter “desviado livros e notas que pertenciam ao Museu”. Começou, então, o seu pesadelo. Ao retornar para o Rio de Janeiro, foi informado pela locatária do imóvel em que morava, que “o sr. Ladislau Netto tinha, na véspera, aberto a [sua] mala e dela tirado tudo o que continha de manuscritos e desenhos; e que vendo esta formidável quantidade de documentos” (MACEDO, 1886, p. 29-30) os levava para si.

Para dar respaldo ao seu dossiê de investigação sobre o furto de Ladislau Netto, Macedo autenticou, em cartório e no Consulado da França, todas as cartas e documentos comprobatórios dos fatos narrados por L'Epine. Para além disso, o próprio pesquisador que fora lesado com toda essa situação expusera seu método de pesquisa, informando que, durante as análises das cerâmicas Marajoaras, percebera que muitos símbolos pareciam com os hieróglifos egípcios. Assim, “desenhava todos separadamente, e ajudado do dicionário e da gramática de Champollion [fez] a comparação” entre eles (MACEDO, 1886, p. 25). O francês também “procurava analogias que podiam existir com o antigo chinês, com o mexicano, ajudado pela obra de Brasseur de Bourbourg”¹⁶, autores que deram respaldo para sua compreensão tão particular dos grafismos Marajoaras e para propor sua teoria sobre a gênese dessa sociedade.

Outra informação dada por L'Epine, e que reforçava que seu trabalho fora plagiado, é que ele havia sido publicado incompleto, com lacunas de sinais que ainda não tinham correspondentes por se tratar de uma pesquisa em andamento. Assim, questionou: por que Ladislau Netto não conseguiu completar a tabela? Seria isto o indício de que lhe faltava meios para finalizar o trabalho? Seus dados e conhecimentos não eram suficientes? Afinal, por que motivo alguém publicaria algo com lacunas visíveis?

Tanto Francisco Macedo como o estudioso francês expuseram que Netto não tinha capacidade para realizar tal investigação e que estava angariando

16 Charles Étienne Brasseur de Bourbourg (1814–1874) foi um importante pesquisador, historiador, antiquário e etnógrafo francês. Ao longo de sua vida, ele dedicou trabalhos sobre as civilizações Maias e Astecas. Suas obras tornaram-se referências para o estudo dessas sociedades pré-colombianas. No Setor de Obras Raras da Biblioteca do Museu Nacional constam livros de Bourbourg, porém o catálogo online não informa a procedência: se pertenceram à instituição ou se foram incorporadas com a doação da biblioteca de D. Pedro II após o seu exílio. Destacam-se as seguintes obras que possam ter sido usadas por L'Epine e que pertencem ao MN: BOURBOURG, C. E. B. *Histoire des nations civilisées du Mexique et de l'Amérique-Centrale, durant les siècles antérieurs à Christophe Colomb*. Paris: Arthus Bertrand, 1857; BOURBOURG, C. E. B. *Quatre lettres sur le Mexique: exposition absolue du système hiéroglyphique mexicain la fin de l'age de pierre*. Paris: Maisonneuve, 1868.

um mérito que não o pertencia. Ambos alegaram que ele não compreendia a língua antiga dos mexicanos, tampouco o indiano, que apenas um estudioso formado em uma importante instituição como o Colégio da França entenderia como analisar línguas antigas. Tamanho foi o propósito do médico português em expor o plágio de Netto que, além da versão em português da *Ethnogenia Brazilica*, traduziu e publicou a obra em francês, como forma de ampliar a divulgação dos maus feitos do diretor. Incomodava-o o fato de que foi através das *Investigações sobre a Archeologia brasileira* que Netto conseguiu o “título de sócio correspondente da Sociedade Antropológica de Berlim” (MARTIN, 2008, p. 28).

Não satisfeito em ter publicado um livro difamando a autoridade de Ladislau Netto, Macedo também enviou ao *Jornal do Comércio*¹⁷ uma extensa crítica sobre o plágio que L’Epine sofrera. De modo que foram quatro artigos de sua autoria que questionaram o suposto autor da descoberta e reivindicaram que o diretor do Museu Nacional explicitasse o método investigativo que usara para elaborar a tabela comparativa dos símbolos Marajoaras, no intuito de que a sua versão fosse confrontada com a do francês, cabendo ao público decidir qual a mais pertinente.

As respostas às críticas de Macedo só surgiram um ano depois, no *Jornal do Recife*, em texto publicado durante uma viagem de Ladislau Netto à cidade. Nele, escreveu extenso artigo, no qual coloca em dúvida as façanhas de Macedo e de L’Epine, o último denominado como um “aventureiro”, e apresentava a sua versão dos fatos. Segundo o diretor, o francês o teria persuadido para que “o admitisse como desenhador auxiliar na confecção dos trabalhos gráficos com que eu devia ilustrar o sexto volume da *Archivos do Museu Nacional*”. Como “não havia o cargo no museu, mas precisando de um auxiliar de desenho, tomei para esse serviço (a expensas minhas e sem salário fixo) o Sr. Lepine [sic], que desde logo se mostrou pouco escrupuloso nas cópias confiadas ao seu cuidado” (NETTO, 1888, p. 2).

Para Ladislau Netto, o desenhista francês não era tudo o que dizia ser, principalmente no que se referia à produção de ilustrações. Diversas vezes teve que apontar sua falta de atenção aos detalhes, de modo que muitos desenhos ficaram adulterados. A situação viria a piorar após o cientista brasileiro ter comunicado ao Imperador que gostaria de utilizar sua biblioteca pessoal para aperfeiçoar suas pesquisas para a *Archivos*. Concedida a autorização, os dois pesquisadores seguiram para o Paço de São Cristóvão. Como a vida do diretor era muito corrida, principalmente por causa das funções na instituição, deixou que L’Epine separasse os livros que eles precisavam e os levasse para o Museu Nacional, tudo com a devida autorização do monarca e do seu

17 As críticas foram publicadas nas edições dos dias, 18, 21, 25 e 27 de outubro de 1885.

bibliotecário, Ignácio Augusto Cesar Raposo. Porém, nem tudo correria como deveria. Segundo Netto “o sr. Lepine [*sic*] assim o fez (buscou os livros), mas, tentado pela sua natural rapacidade, favorecido pela generosa confiança daquela residência, intrometeu nos diversos pacotes feitos, vários volumes de literatura francesa moderna” (NETTO, 1888, p. 2), tema que não tinha nada a ver com os estudos de ambos.

Desta forma, Netto afirmou que, além de um caluniador, L’Epine era também um ladrão, que se aproveitara de sua ingenuidade e confiança. Mas a situação não parou por aí, pois os livros eram apenas uma parte do que teria sido roubado. Após realizar uma viagem, Ladislau Netto retornou ao seu escritório no Museu Nacional e notou que vários “livros, notas e desenhos” tinham sumido. Também desapareceram obras que pertenciam à instituição e livros da biblioteca do monarca. O furto foi percebido pelo bibliotecário do Paço de São Cristóvão, causando um grande desconforto entre o diretor e a Casa Imperial.

Querendo livrar-se das suspeitas de ser um bandido, Netto criou os meios necessários para apagar as máculas que L’Epine causara em sua imagem. Sabendo de sua viagem a São Paulo, tratou de acionar o chefe de polícia da Corte, que imediatamente expediu o pedido de prisão do francês. Tendo sido autorizada a busca dos itens que foram roubados, Netto teve uma grande surpresa, pois “encontramos dezenas de obras preciosas pertencentes a S.M. o Imperador, e ao meu gabinete particular, além de muitos esboços, gravuras, pequeninos vasos, estatuetas das coleções do museu”. A situação de L’Epine piorou quando foi encontrada “uma placa de ouro das que traziam os Incas por ornato distintivo e que se achava em um pedaço de papel no qual se lê *“feuille d’or brute dans une excavation des environs de Cusco (Perú). L. 7 novembre 1880 dans mon Voyage d’exploration”* (Folha de ouro bruto de uma escavação perto de Cuzco (Peru) L. 7 de novembro de 1880 em minha Viagem de exploração). Para Netto, além de ladrão, o desenhista que contratara era um falso arqueólogo, que aproveitara sua estadia no Museu Nacional para furtar peças das coleções arqueológicas e insinuar que haviam sido descobertas por ele em uma expedição (NETTO, 1888, p. 2).

Os investigadores encontraram entre os pertences de L’Epine uma carta direcionada ao ministro da instrução pública da França, que “comunicava haver percorrido grande parte da América do Sul e particularmente o vale do Amazonas, de onde havia exumado imensa quantidade de antiguidades notáveis” e que ele mandasse “os meios necessários” para publicar um trabalho sobre essas descobertas (NETTO, 1888, p. 2). Portanto, Netto argumentava que o objetivo de L’Epine era furtar as peças que alegava ter supostamente escavado e publicar um trabalho sobre esse grande feito, com base nos manuscritos que pertenciam ao diretor.

O desfecho foi simples. Tendo recuperado “os objetos subtraídos ao Museu, livros preciosos na maior parte, e alguns raríssimos”, Ladislau Netto deixou que a polícia da Corte cuidasse do caso. Porém, L’Epine foi solto no outro dia, não sofrendo nenhuma punição. Conseqüentemente, não satisfeito com o desfecho do caso, o francês “irritado pelo mau êxito de sua trapaça, travou mais tarde íntimas relações com o Dr. Ferraz” (NETTO, 1888, p. 2), que era rival de Netto. Desse modo, os dois conspiraram contra o renomado cientista brasileiro, publicando a *Ethnogenia Brasileira*, acusando-o de algo que não era verídico.

Essa não seria a primeira vez que Ladislau Netto esteve envolvido em situações dessa natureza. Anos antes, após a Exposição Antropológica, ele teve sua imagem abalada pelo fato de que grande parte do material que havia sido emprestado ao museu para a realização desse evento não foi devolvido às instituições e aos colecionadores particulares que as tinham cedido. Tamanho foi o alvoroço que o ministro dos Negócios do Império teve que intervir várias vezes para que fossem feitas as devoluções, principalmente as do Museu Paraense, proprietário de grande parte do acervo emprestado para a exposição (SANJAD, 2011, p. 154). O acontecimento gerou grande desconforto para Netto, que sofreu a oposição de diretores de museus e cientistas.

No mesmo período, ocorreu o caso da Pedra da Paraíba, fato que piorou sua imagem, retratando-o como um falsário. Ademais, seu autoritarismo na instituição desagradava outros funcionários, como o subdiretor da seção de Botânica, Collatino Marques de Souza Filho, que publicou sua carta de demissão no *Jornal do Comércio*, sob o pretexto de “se libertar das pressões” de Ladislau Netto (MARTIN, 2008, p. 30). Sendo assim, criava-se uma áurea em torno dele, que colocava em dúvida sua integridade como profissional, principalmente após as acusações de Francisco Macedo.

Independentemente de quem tinha razão nessa disputa, a *Ethnogenia Brasileira* é uma obra importante para o estudo da busca pela antiguidade da nação, pois comprova que havia um interesse grande, principalmente por Ladislau Netto, em encontrar os elos perdidos entre a história brasileira e a universal. É difícil saber quem falou a verdade, mas é mais provável que fosse o diretor da instituição. Desde os anos 1870, suas pesquisas gravitavam o campo da Antropologia. E, para tanto, recebera formação adequada, pois havia sido aluno na Universidade de Sorbonne, local em que tivera o contato necessário com as línguas orientais e as teorias Difusionistas. Até o momento, não existem trabalhos que aprofundam o processo de construção da *Ethnogenia* e expliquem se as provas apresentadas por Macedo seriam autênticas. Para complicar a situação, não é mais possível consultar os documentos e as anotações de Ladislau Netto, uma vez que o incêndio que atingiu o Museu Nacional, a 2 de setembro de 2018, destruiu seu arquivo histórico, juntamente com as possíveis provas dos seus estudos, esboços e anotações.

Enquanto novas provas não apareçam, as duas versões são possíveis. Dado o histórico de Ladislau Netto, pode-se sustentar que se apropriou da pesquisa de L'Epine, já que também foi acusado de plagiar os trabalhos de Ferreira Penna, mas não se sabe como foi estabelecido o acordo entre os dois para solucionar o problema. Mas a versão que Ladislau Netto apresenta também possui um ar de autenticidade, principalmente quando se atenta que o ilustrador francês errara o ano de realização da Exposição Antropológica, que acontecera em 1882 e não em 1881. Johnni Langer, que procurou documentação sobre a disputa, não encontrou os recibos e os ofícios de contratos do L'Epine. A razão disto seria que o pagamento veio do bolso de Ladislau e não do Estado, como o primeiro argumentara; algo que explicaria a sua ausência em fontes oficiais. Mas, até o momento, não foi possível encontrar os desenhos de L'Epine, nem o material que produziu. Assim, ficará difícil definir quem fez a tabela comparativa em questão¹⁸.

Outro fato relevante é que se Paul L'Epine organizou o primeiro catálogo da coleção egípcia do Museu, dificilmente este documento teria simplesmente sumido, afinal era a primeira vez que alguém organizava os objetos da coleção conforme seus significados. O documento, portanto, teria relevância para a instituição e auxiliaria seus pesquisadores na reorganização desses acervos. No catálogo produzido por Alberto Childe¹⁹, não há nenhuma menção ao francês, nem ao seu contato com a coleção. No corpo de estudantes do Colégio da França não consta o nome de Paul L'Epine. Para além disso, não existem publicações de sua autoria sobre o tema. Caso fosse um assíduo pesquisador, teria enviado seus trabalhos para outras instituições e revistas, até mesmo como forma de aperfeiçoar suas teorias, mostrando por meio da ciência que Netto o havia plagiado. Não fosse pelo relato de Ladislau Netto, em que descreve a sua relação com L'Epine, ele poderia até ser considerado como uma criação de Macedo.

Sendo assim, essas foram as possíveis interpretações sobre o suposto plágio de Netto. De toda forma, é possível constatar que, a partir da década de 1870, houve uma grande euforia pela busca do passado brasileiro. Conectar o Novo Mundo com o Velho era a forma de mostrar que o futuro do Brasil poderia ser mudado se, na antiguidade brasileira, houvesse indícios de civilizações, o que daria mostras de que seria possível “resgatar” os indígenas das “trevas” que os cercavam. Desse modo, havia esperanças de que a jovem nação se tornasse uma grande potência, que trilhasse os caminhos do progresso e da civilidade, esses enviesados por uma ótica racista e ocidental.

18 L'Epine deixou evidente que teria doado os documentos para a Biblioteca Nacional de Lisboa, porém, na busca sistematizada pelo catálogo da instituição, não consta o nome de L'Epine, bem como nada que correspondesse ao tipo de pesquisa dele, como, por exemplo, a cerâmica marajoara.

19 CHILDE, Alberto. *Guia das Coleções de Archeologia Clássica*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1919.

Considerações finais

A busca por cidades perdidas, achados arqueológicos, vestígios linguísticos, produção artística e anatomia comparada foram os recursos que os eruditos brasileiros utilizaram para encontrar as respostas a algumas das perguntas que eles próprios criavam. Haveria o Brasil sido habitado por uma grande civilização? Seriam os nossos indígenas a corrupção de povos “superiores”? Estes questionamentos estiveram presentes nos principais estabelecimentos de produção do conhecimento do Brasil oitocentista.

As coleções arqueológicas do Museu Nacional serviram como um espelho do Velho no Novo Mundo. Vestígios da cultura material do Egito, Grécia, Roma, Nigéria, Escandinávia foram comparados com artefatos do Peru, Bolívia, México, Ilhas Aleutas e do Brasil. Homens como Ladislau Netto abusavam desses acervos para que de algum modo, pudessem solucionar a carência civilizacional da nação. Nesse sentido, a Quarta Seção era um microcosmo dos objetos e dos costumes etnográficos dos povos antigos, funcionando como um leque de opções para o Brasil encontrar o seu “parente” mais distante e, nesse caso, sua antiguidade seria uma mistura com o Egito Antigo.

REFERÊNCIAS

AMÉRICO, Pedro. Relatório do adjunto da 4ª seção. *In: LIVRO dos Ofícios desde o ano de 1869 até 1875 (MN RA 06)*, Seção de Memória e Arquivo do Museu Nacional da UFRJ, 1873. f. 127.

CEZAR, Temístocles. A retórica da nacionalidade de Varnhagen e o Mundo Antigo: o Caso da origem dos Tupis. *In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado (org.). A escrita da história*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006. p. 29-41.

CEZAR, Temístocles. *Ser historiador no século XIX: o caso Varnhagen*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

CHAVES, André Onofre Limírio. *Do Kemet para o Novo Mundo: o colecionismo de antiguidades egípcias no Brasil Imperial (1822-1889)*. 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

FERREIRA, Lúcio Menezes. *Vestígios de Civilização: a arqueologia no Brasil Imperial (1838-1877)*. 2002. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Para reescrever o passado com a História: o IHGB e a sociedade dos Antiquários do Norte. *In: HEIZER, Alda; VIDEIRA, Antonio A. P. Ciência, civilização e Império nos trópicos*. Rio de Janeiro: Access, 2001.

KODAMA, Kaori. *Os índios no Império do Brasil: a etnografia entre as décadas do IHGB entre as décadas de 1840 e 1860*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2009.

LACERDA, J. B. *Fastos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. 1905.

LANGER, Johni. *Ruínas e Mito: a arqueologia no Brasil Império*. 2000. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2000.

LINHARES, Anna Maria Alves. *Um grego agora nu: índios marajoara e identidade nacional brasileira*. Curitiba: Editora CRV, 2017.

LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. Brasília: Editora UNB, 2009.

MACEDO, Francisco Ferraz de. *Ethnogenia Brazilica: esboço crítico sobre a pré-história do Brasil*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1886.

MARTIN, Gabriela. *Pré-história do Nordeste do Brasil*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2008

MUSEU NACIONAL. Inventário dos Objetos existentes no Museu Nacional (Ano de 1844). In: LIVRO dos Ofícios desde o ano de 1842 até 1849 (MN RA 02), Seção de Memória e Arquivo do Museu Nacional da UFRJ, 1844. f. 58 (verso).

MUSEU NACIONAL. Regulamento nº 123, de 3 de fevereiro de 1842. In: LIVRO dos Ofícios desde o ano de 1842 até 1848 (MN RA 02), Seção de Memória e Arquivo do Museu Nacional da UFRJ, 1842. f. 4.

NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora UNB, 2004.

NETTO, Ladislau de Souza Mello. Investigações sobre a Archeologia Brasileira. *Archivos do MNRJ*, Rio de Janeiro, v. 6, 1885.

NETTO, Ladislau. Museu Nacional do Rio de Janeiro. *Jornal do Comércio*, ano 66, n. 18, p. 2, 1888.

SANJAD, Nelson. “Ciência de potes quebrados” Nação e região na arqueologia brasileira do século XIX. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 19, jan./jun. 2011.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo. *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1857.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo. Sobre a necessidade do Estudo e Ensino das Línguas Indígenas do Brasil. *Revista do IHGB*, 1841.

ESSES VALIOSOS OBJETOS DO PASSADO... A FORMAÇÃO DA COLEÇÃO PRIVADA DE VICENTE E ERNESTO QUESADA²⁰

Ana Paula Sampaio Caldeira

Introdução

Ao longo do século XIX, os países da América Latina vivenciaram seus processos de independência, que vieram acompanhados da necessidade de organização de novas instituições culturais, como arquivos, museus e bibliotecas públicas. Estes espaços serviam para a salvaguarda de documentos e objetos e também foram bastante ativos na construção de uma identidade nacional e cultural. Para além dessa tarefa, essas instituições também contribuíram fortemente para a produção de novos conhecimentos. Isso significa pensar a atuação dos museus e bibliotecas nacionais no debate científico, literário e historiográfico das sociedades latino-americanas no Oitocentos²¹, afinal esses espaços também serviram de espelhos para as “jovens” nações que buscavam se apresentar em sintonia com aquilo que havia de mais moderno em sua época do ponto de vista do conhecimento. Dessa forma, certo projeto de nação moderna não poderia prescindir dessas instituições públicas e, por conseguinte, de um patrimônio documental e material acessível às suas camadas letradas.

Em pesquisa anterior (CALDEIRA, 2017), tivemos a oportunidade de nos dedicar ao estudo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro em um momento definidor da sua constituição como uma biblioteca *nacional*. À época, chamou nossa atenção o trabalho minucioso, desenvolvido pelos

20 Uma versão preliminar deste texto foi apresentada no seminário do grupo de investigação “Leitura e Formas de Escrita”, coordenado por Patrícia Santos Hansen e Daniel Melo junto ao CHAM — Centro de Humanidades da Universidade Nova de Lisboa. Agradeço aos organizadores do seminário e aos colegas que assistiram à conferência, contribuindo para o aprimoramento de algumas questões tratadas aqui e trazendo novas interrogações que poderão ser abordadas futuramente.

21 Alguns trabalhos que exemplificam esta abordagem têm sido produzidos por Irina Podgorny e Maria Margaret Lopes (2000, 2001) em seus estudos sobre o Museu Nacional brasileiro e o Museu Público de Buenos Aires. Em nossa tese de doutorado (CALDEIRA, 2017), a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro também foi compreendida como um espaço em forte diálogo com uma concepção moderna de história. O entendimento dos museus como espaços de “inovação”, e não só de “tradição”, é trabalhado por Sílvia Figueiroa (2011, p. 9-12). Esses trabalhos são apenas alguns exemplos pontuais dentro de uma bibliografia mais vasta.

diretores e funcionários daquela casa, no sentido de ressignificar os materiais que compunham a antiga biblioteca real e de ampliar o acervo da instituição, especialmente a partir da aproximação com congêneres estrangeiras, ou pelo contato com intermediários e colecionadores particulares. Observando esse movimento que, a rigor, aponta para a compreensão de que objetos e documentos são materiais que permitem conhecer a história de um país (e, portanto, compõem um *patrimônio* nacional que deve ser salvaguardado em suas bibliotecas e museus), foi possível nos interrogar acerca dos intercâmbios de materiais entre instituições e também sobre um personagem nem sempre muito considerado quando falamos dos acervos desses espaços públicos: os colecionadores privados. Quem eram essas pessoas? Em que circuito elas operavam para conseguir angariar documentos e objetos às vezes raros e cobiçados? Que gosto é esse que muitas vezes se direciona para objetos do passado e documentos históricos? Por que, em um dado momento das suas trajetórias, muitos desses colecionadores privados doavam ou vendiam esses materiais, coletados ao longo de toda uma vida, às instituições públicas? Por fim, e talvez como uma síntese das perguntas anteriores, que relações existem entre o colecionismo privado e as bibliotecas, arquivos e museus nacionais?

As questões acima direcionaram nossos interesses para a compreensão dessas instituições de saber a partir do prisma do consumo cultural, que envolvia o comércio de documentos e objetos do passado, bem como de livros e de impressos. Como nos lembra Paulo Knauss (2001), considerar esse trânsito como um comércio e esses impressos e objetos que remetem a determinadas sociedades e passados como mercadorias não significa diminuir a experiência sensível que implica a montagem de uma coleção. Pelo contrário, parece-nos que esse olhar aponta para as relações específicas que uma sociedade mantém com o passado. A compreensão das práticas que constituíam esse comércio cultural ajuda a explicar o incremento do acervo dessas instituições e mesmo o lugar simbólico que elas passaram a ocupar a partir da segunda metade do século XIX. Vale pontuar que muitos desses lugares foram dirigidos por letrados e intelectuais que ocuparam esses cargos às vezes por um longo período de suas vidas, e que, no exercício das suas funções, envolviam-se na empreitada de conseguir materiais para as “suas” instituições a partir de compras, trocas, cópias e permutas, enquanto, paralelamente, constituíam seus próprios acervos pessoais. Vale lembrar que estamos falando de homens que, como nos lembra Pablo Buchbinder (2012, p. 80):

[...] participaron activamente de este mundo privado dominado por coleccionadores de libros y documento. Se movían con fluidez en estos espacios

donde aún no estaban delimitadas las fronteras entre los consagrados a las actividades históricas y literarias, por un lado, y los anticuarios y coleccionistas, por outro.

O consumo deste tipo específico de bens culturais fazia desses letrados uma espécie de “mercadores” (PODGORNY, 2011) interessados na compra e na troca de documentos, impressos, livros, objetos históricos e artísticos para enriquecer as instituições que dirigiam e também suas coleções privadas. Agentes, portanto, que contribuíam para fazer do passado (em especial o passado das culturas latino-americanas) um valioso bem no que poderíamos considerar como um “comércio cultural entre nações”²².

As possibilidades de entender quem são esses agentes mediadores responsáveis pela circulação transnacional de impressos, documentos e objetos históricos é interesse da pesquisa mais ampla na qual se insere este trabalho²³. O recorte que fazemos para este artigo é devedor da estadia de pesquisa obtida junto ao Instituto Ibero-Americano (IAI)²⁴, que nos possibilitou o contato com a Coleção Vicente Quesada, Ernesto Quesada e Leonore Niessen Deiters, muito importante para a história e formação deste instituto, e de expressivo valor para todos os interessados no intercâmbio cultural entre os ambientes letrados latino-americano e europeu.

Vicente Quesada foi um político e diplomata argentino que também exerceu a função de administrador da Biblioteca Pública de Buenos Aires, instituição que, no que se refere à sua história, guarda semelhanças interessantes em relação à congênera brasileira. Para ambas, as décadas de 1870 e 1880 foram fundamentais na constituição desses espaços como propriamente “nacionais”, o que significava a conformação de um estatuto, de uma rotina de trabalho para a instituição, além da definição de suas atribuições, de um público desejado e de um patrimônio documental. No caso argentino, a nomeação de Vicente Quesada ocorreu justamente quando o país investia profundamente na construção de sua história nacional e na implementação de reformas em favor da educação popular (FRANCO, 2003). Assim, consideramos que a reelaboração da Biblioteca Pública de Buenos Aires deve ser

22 Andrew Zimmerman (2001) utiliza o termo *commodity* ao se referir às coleções de objetos antropológicos montadas e expostas no Museu de Antropologia de Berlim e à relação desta prática colecionista com uma cultura de consumo popular na era do imperialismo. A noção de comércio cultural das nações foi tomada de Werner (1994).

23 Refiro-me ao projeto de pós-doutorado intitulado “Intelectuais, instituições e práticas letradas. Intercâmbios e consumo cultural entre Europa e América Latina nas últimas décadas do século XIX”, em desenvolvimento no momento da escrita deste texto.

24 A estadia de pesquisa ocorreu no âmbito do programa de bolsas do Instituto Ibero-Americano (IAI), sediado em Berlim, e se efetivou entre os meses de fevereiro de março de 2020, permitindo nosso contato com o acervo legado pela família Quesada. Agradeço ao IAI pela estadia de pesquisa e pela disponibilização da documentação utilizada neste trabalho.

entendida num contexto em que as elites letradas do país buscavam não só construir sua história, como também inseri-la no “concerto das nações civilizadas”, algo que guarda paralelos com o que acontecia no Brasil nesse mesmo período. Mas essa modernização institucional também buscava conferir à Argentina um lugar intelectual de destaque, o que nos permite compreender, por exemplo, o esforço de Vicente Quesada de criar uma Biblioteca Americana no interior da Biblioteca Pública. Ou seja, estamos nos referindo a um projeto de fazer da Biblioteca Pública de Buenos Aires uma referência nos estudos americanos (RAMOS, 2018).

Ernesto, filho único de Vicente, acompanhou os passos do pai em diversas ocasiões: esteve com ele quando de seu trabalho na Biblioteca Pública e em viagens ao exterior, como aquela realizada na década de 1870 para estudar a organização das bibliotecas europeias. Além do trabalho de conhecimento dos modelos das instituições estrangeiras, um interesse absolutamente pessoal movia o então diretor da Biblioteca Pública de Buenos Aires a empreender este deslocamento: o de levar seu filho para a Europa, a fim de educá-lo em escolas alemãs.²⁵ Desde então, Ernesto sempre manteve diálogos com a cultura germânica, que se estreitaram ainda mais quando conheceu e se casou em segundas núpcias com a alemã Leonore Deiters.

Coube a Ernesto a gestão da memória de Vicente ainda em vida, sobretudo por meio da organização de seu arquivo e de sua biblioteca. A morte de Vicente acentuou o cuidado de Ernesto com a memória do pai e todo o trabalho de negociação de sua biblioteca e arquivo pessoal, que acabou sendo adquirida pelo governo alemão, dando início ao acervo do Instituto Ibero-Americano, hoje uma das maiores bibliotecas europeias especializada no espaço cultural ibero-americano. O acervo que a família Quesada legou ao Instituto é bastante amplo. Trata-se de um expressivo conjunto de materiais, composto pela biblioteca da família, além de periódicos, rascunhos e manuscritos das memórias de Vicente, cópias de documentos, escritos de Vicente e Ernesto, correspondência com letrados de diversos países da América Latina (inclusive brasileiros) e da Europa e por parte da correspondência trocada entre pai e filho em alguns momentos da vida dos dois²⁶. Essa correspondência é particularmente interessante, pois nos ajuda a mapear os contatos pessoais e

25 Cf. diversas missivas trocadas entre pai e filho. INSTITUTO IBERO-AMERICANO. Briefe un Vicente G. Quesada von Ernesto Quesada (1872-1889). Mss.

26 De acordo com Pablo Buchbinder, parte da correspondência entre Vicente e Ernesto foi perdida. Isso se deve, em alguma medida, à trajetória da coleção após a sua venda para o governo alemão: os materiais ficaram encaixotados durante muito tempo e sofreram também os efeitos dos bombardeios que se abateram sobre Berlim durante a 2ª Guerra Mundial. Tudo isso e as mudanças nas sedes do Instituto serviram para a perda de parte desse acervo (BUCHBINDER, 1995; CANTER, 1936).

institucionais cultivados por ambos, bem como nos permite entrar no cotidiano das práticas desses letrados, representativas do consumo cultural das elites portenhas e latino-americanas.

Neste artigo, pretendemos nos debruçar justamente sobre parte dos materiais desta coleção: notadamente cartas e notícias sobre este conjunto veiculadas em revistas culturais da época, além de um livro de memória escrito por Vicente Quesada aos seus netos, chamado “La casa del abuelo en Madrid”²⁷. Esses documentos nos permitem mapear como este acervo se constituiu a partir da circulação de objetos e documentos históricos e artísticos que dependia do contato mantido pela família com outros letrados, livreiros, antiquários e editores. Esperamos, a partir do trabalho com esta coleção específica, contribuir com alguns estudos que têm buscado mostrar as relações porosas e tensas existentes entre a aquisição, por parte das elites letradas latino-americanas, de livros e documentos históricos para uso “privado” e de materiais destinados a aprimorar e fortalecer as instituições públicas²⁸.

“Objetos forçosamente distribuídos em anacrônica discordância”

O verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (e não nos representar no espaço delas) [...]. Também a contemplação de grandes coisas do passado consiste, na verdade, em acolhê-las em nosso espaço. Não somos nós que nos transportamos para dentro delas, elas é que adentram a nossa vida. (BENJAMIN, 2018, p. 350).

No importante estudo que realizou sobre o colecionismo de arte em Buenos Aires da virada do século XIX para o XX, María Isabel Baldasarre atenta para o lugar que as chamadas revistas ilustradas reservavam em suas páginas à exibição de valiosas coleções pertencentes a letrados argentinos.

27 QUESADA, Vicente. *La casa del abuelo en Madrid*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1926. Disponível em: <http://resolver.iai.spk-berlin.de/IAI00004A8A00000000>. Acesso em: 13 jan. 2021.

28 Um estudo que buscou se deter sobre a relação entre colecionismo privado e o esforço empreendido pelos Estados Nacionais para adquirir materiais que passariam a compor os acervos das instituições públicas foi feito por Deise Schell. Em sua tese de doutorado, a autora acompanhou a trajetória da coleção Pedro de Angelis, acervo composto por manuscritos, mapas e obras relativas ao passado platino. Constituinte um importante arquivo pessoal, a coleção acabou sendo comprada pelo governo brasileiro e incorporada à Biblioteca Nacional, onde foi recebida e organizada pelo seu diretor, frei Camilo de Monserrate, nos anos 1850 (SCHELL, 2018). Também sobre a Coleção De Angelis, ver Podgorny (2001). María Isabel Baldasarre (2006) analisa o colecionismo de arte em Buenos Aires em fins do século XIX e início do XX e ressalta a importância das coleções privadas na conformação do acervo de alguns museus argentinos, como o Museu Nacional de Buenos Aires. Quanto à questão do comércio de antiguidades na América Latina e como esse tipo de material passou a fazer parte de coleções privadas e públicas, ver, além de outros trabalhos de Podgorny listados na bibliografia, o estudo realizado por André Onofre Limírio Chaves em sua dissertação de mestrado (2019) e no artigo do autor que compõe este livro.

Valendo-se de ilustrações, fruto do incremento das técnicas de reprodução de imagens próprias do período, essas revistas reproduziam desenhos e fotografias dos acervos e das casas que os abrigavam, além de retratos de seus proprietários, afinal era importante mostrar não só a coleção, como também dar os créditos ao seu artífice. Mobilizando muitos adjetivos, as reportagens fixavam uma imagem altamente positiva dessas elites ilustradas portenhas que, conhecedoras de seus “deveres patrióticos”, direcionavam a sua riqueza àqueles objetos tão valiosos, trazendo-os para dentro do país, provavelmente já com a intenção de, ao fim, vê-los expostos nos museus argentinos (BALDASARRE, 2006, p. 98, 245-249). Um pequeno trecho do artigo de Juan Soutomayor, publicado em um desses periódicos, a *Revue Illustrée du Rio de la Plata*, consegue construir de maneira muito bem acabada esse compromisso que ultrapassa o pessoal e que parece ser reivindicado para a figura do colecionador: “Precisamente esa *manía* [a ação de colecionar], ese amor por cualquier cosa, mezcla de ambición y de perseverancia, innato de la humanidad, mérmase en el mismo sentimiento que lleva al guerrero, al político, al poeta”.²⁹

Assim como outras de sua época, a coleção da família Quesada não passou sem ser notada por algumas revistas ilustradas, sendo, ela também, objeto de interessantes matérias, ricas em imagens, promovidas por esses periódicos. Tais reportagens nos permitem, por um lado, estabelecer uma relação entre a coleção e a construção de uma autoimagem desses letrados e, por outro – na ausência de um catálogo sistemático ou de um levantamento sobre os impressos, manuscritos, livros e objetos que foram adquiridos ao longo de décadas e compunham esse acervo –, mapear, ainda que de forma bastante lacunar, para que materiais se direcionava o gosto de Vicente e Ernesto Quesada. Com uma matéria intitulada “Una notable colección de obras de arte”, a edição de outubro de 1913 da revista *Fray Mocho* destaca, por exemplo, que, àquela coleção, pertencia uma cavalgadura de seda trazida de Pequim quando da expedição europeia de 1900, doada a Vicente por um amigo embaixador como recordação do saque pelo qual passou a capital da China.³⁰ Curioso é perceber que a exaltação da riqueza desse objeto, sobre o qual é expressamente informado que foi *roubado* do território chinês no contexto do imperialismo europeu, não impediu que Juan Ambrosetti, autor da matéria, fizesse uma crítica à perda de materiais por uma sociedade: “La colección del doctor Quesada en nuestro ambiente es una especie de reparación de lo que los años nuestra incuria y

29 SOUTOMAYOR, Juan. Coleccionistas y colecciones. *Revue Illustrée du Rio de la Plata*, ano 5, n. 51, mar. 1894. Cf. BALDASARRE, 2006, p. 98.

30 AMBROSETTI, Juan. Una notable colección de obras de arte. *Fray Mocho*, 3 out. 1913.

el afán de modernismo há hecho desaparecer del suelo de América donde de todo eso hubo y en no poca cantidad”³¹.

A reportagem da Fray Mocho foi publicada em função da morte de Vicente Quesada, ocorrida naquele mesmo ano de 1913, e servia não só para exaltar suas qualidades como homem devotado às artes e ao saber, como também para destacar suas características como alguém que trabalhou como diplomata para a República Argentina. Cinco anos mais tarde, é a vez de outra revista ilustrada, a Plus Ultra, tomar a coleção Quesada como objeto. Mas o foco na ocasião era menos Vicente e mais seu filho, o que ficava explícito no próprio título da matéria: “Colecciones artísticas del Dr. Ernesto Quesada”. Novamente, a descrição do acervo e as fotografias direcionadas a objetos específicos permitem-nos, hoje, conhecer um pouco mais do que abrigava aquela coleção: esculturas de madeira dos séculos XVI e XVII, tapetes da renomada manufatura dos Gobelins,³² sofás da época de Fernando VI e ainda uma imagem gótica de Santa Catarina semelhante àquela existente no Museu de Cluny. Mas, de acordo com autor da matéria, Antonio Perez Valiente, “as três grandes jóias” da coleção eram outras: o trio de tapetes procedentes da catedral de Burgo de Osma, doados pelo Imperador Carlos V em 1515, adquiridos por Vicente Quesada e legados a Ernesto. Os objetos valiosos dariam à casa da família “ares de museu”, afinal, como lembra Walter Benjamin em seu famoso texto que nos serve de epígrafe, o colecionador não se transporta para dentro das coisas. Antes, transporta os objetos para dentro de sua vida. Pela descrição de Perez Valiente, tal assertiva cai como uma luva para a coleção Quesada, pois os materiais eram expostos em todos os cômodos da grande casa mantida pela família, “forçosamente distribuídos em anacrônica discordância de valores, estilos e épocas” – curiosa impressão que parece ser confirmada pelas imagens que ilustram a reportagem. Certo destaque é dado, ainda, à biblioteca de Ernesto: um impressionante espaço de 35m por 10m que abrigava cerca de 50 mil volumes, sem contar o arquivo histórico, que reunia de 8 a 10 mil documentos referentes ao passado do continente americano do descobrimento à independência: “sin duda es la biblioteca particular más valiosa y extensa del país”, dizia o autor da reportagem³³.

31 AMBROSETTI, Juan. Una notable colección de obras de arte. *Fray Mocho*, 3 out. 1913.

32 De acordo com Maria Isabel de Souza Gradim (2018, p. 26): “Durante os séculos XVII e XVIII há uma proliferação de criações de manufaturas reais na França. No caso da tapeçaria podemos exemplificar o apoio de Henrique IV na criação de uma manufatura em 1607, e a fundação da Manufatura Real dos Gobelins em 1664, dirigida por Colbert”.

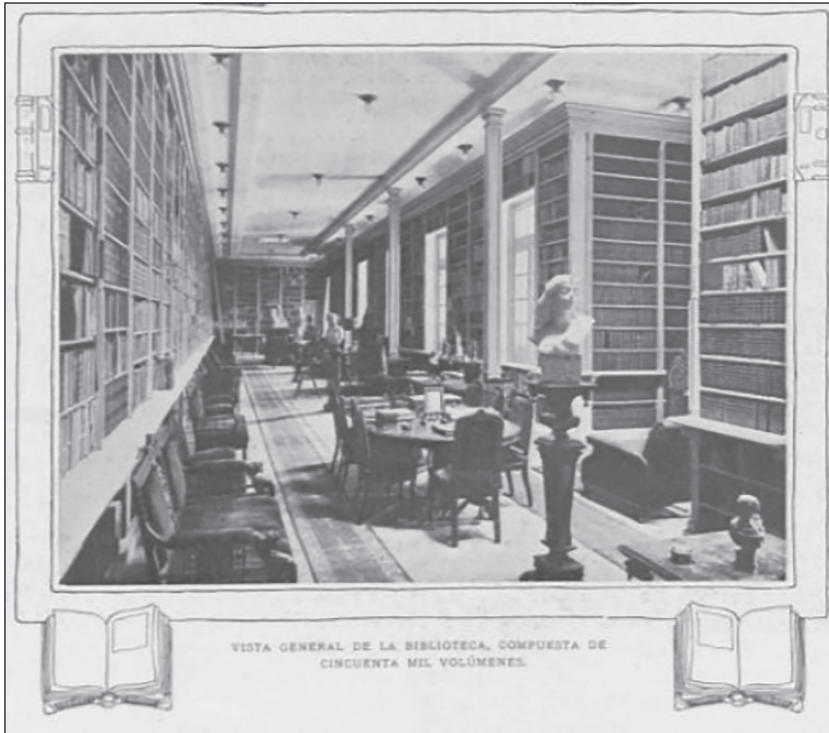
33 VALIENTE. Antonio Perez. Colecciones artísticas del Dr. Ernesto Quesada. *Plus Ultra*, n. 23, mar. 1918. p. 20.

Figura 1 – Reportagem da Revista Plus Ultra sobre a coleção de arte de Ernesto Quesada³⁴



Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

34 A última imagem é um detalhe da reportagem: uma fotografia de parte da biblioteca.



Fonte: Valiente (1918, p. 19-21).

Em seu conhecido livro *A Distinção* (2007), Pierre Bourdieu lança sob os bens culturais uma perspectiva que visa entender a economia que os rege. Dentro da lógica adotada por este autor para analisar, por exemplo, o consumo de bens culturais como os que constituíam a coleção Quesada, a atenção se voltaria para os “rendimentos simbólicos” de uma prática como o colecionismo, o que significaria considerar esses objetos “distintos e distintivos, selecionados e seletivos” e sua parte na constituição de “atributos identitários” de um grupo social, neste caso, a elite portenha (BOURDIEU, 2007, p. 260). Não é nosso propósito aqui discutir as possibilidades e os limites da teoria de Bourdieu para pensar a coleção Quesada. Antes, queríamos ressaltar e nos apropriar livremente (isto é, sem maiores compromissos com o sistema do autor) de uma passagem específica deste trabalho de Bourdieu na qual ele considera a dimensão do tempo para o entendimento da formação de uma coleção. Isso porque, na prática colecionista, além dos objetos remeterem, em muitos casos, a um tempo passado, o próprio ato de se dedicar às coisas antigas envolve um conhecimento que só se constrói e se adquire *no tempo* e muitas vezes com a ajuda dos mais velhos. Considerando, como nos lembra Elizabeth Outka (2009, p. 7), o quanto o colecionismo foi uma prática presente

na Modernidade, acreditamos ser possível entender o ato de colecionar como uma forma de, ao mesmo tempo, inserir-se e apropriar-se de uma tradição e mostrar-se novo, atualizado e moderno. Isso é especialmente válido para uma coleção como esta que estamos analisando, justamente pelo seu caráter familiar: ela foi passada de pai para filho, constituindo-se como uma herança, portanto. A coleção, tal como ela aparece nas páginas da Fray Mocho e da Plus Ultra é, poderíamos dizer, o formato acabado de um acervo que foi construído ao longo de décadas e que se valeu enormemente dos cargos políticos e diplomáticos do patriarca dos Quesada para a sua constituição. Nesse sentido, a correspondência da família Quesada e as memórias que Vicente escreveu sobre o processo de constituição da sua coleção quando atuava como diplomata em Madri são especialmente interessantes para entendermos como e com que interesses esse acervo foi paulatinamente tomando forma.

Construir coleções: entre dever patriótico e antídoto para a solidão

A trajetória de Vicente Quesada aponta para a importância de considerarmos o papel dos diplomatas na constituição das coleções privadas e daquelas que formaram os museus históricos e naturais, assim como as bibliotecas nacionais de diferentes países.³⁵ Além de diretor da Biblioteca Pública, este letrado ocupou cargos diplomáticos em países como Brasil (1883), Estados Unidos (1885) e Espanha (1892) e foi justamente a partir desses deslocamentos que ele contribuiu, por dever de ofício, para o crescimento da coleção de livros e documentos históricos da Biblioteca Pública e, por outro lado, para o incremento de sua coleção particular. Como lembra Irina Podgorny, a partir do trabalho de Marie-Noëlle Bourguet, “Viajar también significaba visitar las colecciones locales, los museos y los archivos para comprar, copiar, encargar copias, hacer extractos o, aún más fácil, robar los manuscritos que allí se localizaran” (BOURGUET, 2010 *apud* PODGORNÝ, 2011, p. 49).

Como mencionado anteriormente, na década de 1870, já atuando como diretor da Biblioteca Pública, Vicente empreendeu uma viagem à Europa, acompanhado de seu filho. A carta enviada a ele pelo Ministério do Governo em 1872 acusa a aprovação do seu deslocamento e explica que o objetivo era, em princípio, o estudo de modelos para a modernização da instituição argentina. Mas as intenções não se resumiam a isso. A missiva esclarece que, além de pretender “melhorar as condições da Biblioteca Pública” a partir de um estudo das bibliotecas europeias, promovendo uma “memoria comparativa

35 Em seu livro *Objects of Culture* (2002), H. Glenn Penny também chama a atenção para a importância dos diplomatas nas redes internacionais de comunicação e de troca de objetos. O estudo analisa o caso dos museus alemães. Ver, particularmente, o capítulo 2: *The international market in material culture*.

de su mecanismo y organización, proponiendo al mismo tiempo el sistema que deba adoptarse para la de Buenos Aires”, a viagem deveria possibilitar também: 1) “el canje directo de publicaciones entre la Biblioteca Pública de Buenos Aires y aquellos establecimientos de la misma naturaleza”; e 2) “obtener, en cuanto sea posible, copia de aquellos documentos que se relacionen con la historia de estos países en la época colonial, con el objeto de aumentar la colección de manuscritos que existe en nuestra biblioteca”. Vale ressaltar que, pelo que consta no documento, a comissão encarregada da cópia de documentos envolvia não só Vicente Quesada, como também outros membros da elite político-intelectual, como Bartolomeu Mitre, Vicente Fidel Lopez, Juan Gutierrez e Andrés Lama³⁶.

Na correspondência de Vicente Quesada guardada pelo Instituto Ibero-Americano são expressivas as cartas que indicam o envio de livros e documentos da Europa para Buenos Aires, assim como a permuta entre bibliotecas. Interessante destacar que as missivas apontam para o fato de que, nos anos em que esteve fora da Argentina, Vicente Quesada se valeu de intermediários e amigos que cumpriam o papel de estabelecer pontes com instituições e colecionadores estrangeiros. Um dos mais ativos é o Sr. Balcarce³⁷, que recorrentemente enviava livros, estampas, catálogos de livrarias e de bibliotecas, além de cópias de documentos a Vicente. Referindo-se a ele sempre em tom de proximidade, Balcarce comumente mencionava pessoas que poderiam interessar aos propósitos de Vicente e informava sobre cópia de documentos, sobretudo papéis que tinham como temática as fronteiras. Em carta de 22 de maio de 1874, por exemplo, o intermediário afirmava que, no Museu Britânico, tinha feito cópia de um mapa de 1793, elaborado por ordem do Vice-Rei do Peru, no qual se via a cordilheira perfeitamente traçada como divisa entre regiões³⁸. Vale notar que o Sr. Balcarce mirava documentos que pudessem interessar ao governo argentino e a seu amigo Vicente em diferentes instituições europeias. A carta citada trata do Museu Britânico, mas outras deste mesmo destinatário referem-se a estampas da Biblioteca Nacional de Paris e da Biblioteca de Munique, por exemplo – materiais que, juntamente com livros, eram enviados a Vicente Quesada ou diretamente à Biblioteca Pública de Buenos Aires. É necessário ainda investigar por meio desta correspondência o que era destinado às instituições argentinas e o que, dentre esses materiais, passou a compor a coleção privada da família. Outra tarefa a ser feita é um

36 Carta do Ministério do Governo a Vicente Quesada. 29 de janeiro de 1872. INSTITUTO IBERO-AMERICANO. Briefe an Vicente Quesada: allgemein, A-B.

37 Entendemos que se refere a Mariano Balcarce, que atuou como ministro plenipotenciário da Argentina na França.

38 Carta do Sr. Balcarce a Vicente Quesada. 22 de maio de 1874. INSTITUTO IBERO-AMERICANO. Briefe an Vicente Quesada: allgemein, A-B.

levantamento sistemático que permitisse identificar que livros, documentos e estampas compunham esse trânsito de impressos. Mas o fato é que, se nos momentos em que esteve na Europa Quesada atuou para o aumento do acervo da biblioteca argentina, ele também não se furtou a constituir a sua própria coleção, que mais tarde esteve estampada em revistas ilustradas e que fez da residência da família um verdadeiro museu. Neste caso, a correspondência familiar, mantida nos períodos em que Vicente atuou em outros países, é uma porta de entrada para sua prática colecionista.

Em carta datada de 19 de setembro de 1888, a então nora de Vicente, Eleonora Pacheco, primeira mulher de Ernesto, escreveu para o sogro noticiando a visita de Ernesto Bosch, uma espécie de intermediário, que lhe trouxe algumas estampas a mando de Vicente. Reclamava, ainda, que os móveis prometidos não haviam chegado e aproveitava para descrever a beleza da casa da família com todos os materiais enviados periodicamente pelo sogro: quadros italianos, cortinas, biombos de Washington e um San-Giovanino que trouxeram de Florença³⁹. Em outra missiva, em que acusa o recebimento dos tão esperados móveis, Ernesto comentou, ressaltando a seleção do material: “son muebles que salen de lo comun, que no se encuentran aqui”, e noticiou também a chegada de livros enviados pelo pai⁴⁰. Outras cartas poderiam ser mobilizadas aqui, todas elas sobre envio de móveis, tapetes, livros e cortinas dos países em que Vicente estava naquele momento, para a casa da família em Buenos Aires. Assim, a coleção privada crescia paulatinamente e o ímpeto colecionista de Vicente tornava-se conhecido e reconhecido, a ponto de recair sobre ele algumas demandas, como a que se vê na carta que a Sociedade Científica Argentina, na pessoa de Eduardo Aguirre, enviou para ele em 1879, solicitando obras da sua “rica biblioteca” que pudessem ser destinadas à biblioteca americana que a instituição procurava criar naquele momento.⁴¹

A cada transferência de país, a coleção de Vicente tinha a oportunidade de crescer, incorporando novos materiais que eram encontrados em visitas a antiquários, assim como a partir da prática, própria à atividade diplomática, de dar e de receber presentes. Vale a pena lembrar que o matrimônio de Ernesto foi importante também para a constituição do arquivo documental. Isso porque Eleonora era neta do general rosista Angel Pacheco, e estava em poder de seu círculo familiar um importante repositório de documentos da história argentina (BUCHBINDER, 2012, p. 142). De todo modo, para

39 Carta de Eleonora Pacheco para Vicente Quesada. Buenos Aires, 18 de setembro de 1888. INSTITUTO IBERO-AMERICANO. Briefe an Vicente Quesada von Eleonora Pacheco (1888-1889)

40 Carta de Ernesto Quesada para Vicente Quesada. Buenos Aires, 20 de dezembro de 1888. INSTITUTO IBERO-AMERICANO. Briefe an Vicente Quesada von Ernesto Quesada (1872-1889).

41 Carta de Eduardo Aguirre (Sociedade Científica Argentina) para Vicente Quesada. 11 de outubro de 1879. INSTITUTO IBERO-AMERICANO. Briefe an Vicente Quesada: allgemein, A-B.

entendermos como esta coleção foi se constituindo, o livro *La casa del abuelo en Madrid*, produzido por Vicente e publicado postumamente sob edição de Ernesto Quesada, revela-se uma pequena preciosidade. Trata-se de um texto que Vicente dedicou e direcionou a seus netos, como indica o próprio título, mas que visivelmente almejava ser lido por um público mais amplo. Foi escrito a pedido de Ernesto, quando seu pai ainda atuava como diplomata na Europa.⁴² Nestas memórias, Vicente faz um relato minucioso da sua chegada a Madri, da instalação na cidade, da decoração da residência e, sobretudo, da sua coleção, fornecendo detalhadas descrições de como ela foi montada e organizada e do universo colecionista que conheceu em Espanha, particularmente, e na Europa, como um todo.

Por estas memórias, sabe-se, por exemplo, de objetos que Vicente levou dos EUA para Madri quando de sua mudança, como vasos de porcelana antiga do Japão, telas coloniais mexicanas, mesas oriundas da China, manuscritos, dentre outros materiais, indicando a existência de uma coleção que foi ampliada quando da missão que desempenhou na Espanha. Neste país, o gosto foi direcionado a objetos específicos, notadamente esculturas em madeira:

Es peligrosa la ambición o el deseo que se va despertando en el coleccionista, por ser inagotable el número de objetos que va encontrando, guiado generalmente por la casualidad. No quise salir en mis compras de tallas; renuncié a los cuadros, marfiles y plata repujada, y, sin embargo, la colección ha crecido sin darme cuenta, porque han sido sucesivas y en épocas diversas las adquisiciones que la han aumentado. [...] En mis gustos por el arte antiguo español he debido concretarme a las tallas, porque no tenía ni casa ni dinero para abarcar todo lo que comprende el arte decorativo.⁴³

Ao que parece, a coleção constituída por Vicente Quesada serviu a diversos fins e um deles era bastante prático: mobiliar o lugar em que vivia. No caso da coleção de livros e do arquivo histórico montado pela família, eles também foram mobilizados em trabalhos e textos de memórias escritos por Vicente e por Ernesto ao longo da vida e que buscavam ligar as suas trajetórias ao contexto argentino e latino-americano. Este último, como herdeiro dos bens e do lugar simbólico conquistado pelo pai, prosseguiu com as aquisições, a ponto de constituir, como dito, uma biblioteca de 50 mil livros: “un monstruo”, como certa vez se referiu a ela. Um monstro que continuava a crescer e a ser alimentado pelo seu criador. Também por meio da correspondência de Ernesto é possível acompanhar as trocas que ele estabelecia com amigos de diversos países, buscando sempre “completar” algum assunto ainda não

42 QUESADA, Vicente. *La casa del abuelo en Madrid*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1926. p. 27-28.

43 QUESADA, Vicente. *La casa del abuelo en Madrid*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1926. p. 34 e 54

suficientemente contemplado em sua biblioteca. Ou seja, parece que, como todo bom colecionador, ele também foi tomado pela “ambição” e pelo “desejo” anteriormente mencionados pelo pai:

Pero recuerde que aquí nada sabemos de Colombia y que cualquier cosa que V. de allí se sirva mandarme, será recibida con especial agradecimiento. Mi biblioteca – que se ha convertido en un monstruo de más de 50.000 vols. – tiene una buena sección Colombiana, pero es pobre en lo contemporáneo”.⁴⁴

A carta acima foi enviada por Ernesto ao diplomata colombiano António Gomez Restrepo, que, além de prometer atender ao pedido do amigo, não hesita em elogiar sua biblioteca: “Mucho me complacerá contribuir a aumentar la sección colombiana de su grandiosa biblioteca. Es Ud. poseedor de una de las más grandes colecciones que ningún particular puede mostrar en toda la América española! Lo admiro y lo envidio”⁴⁵.

A fama que a coleção da família alcançou acabou fazendo de Vicente e de Ernesto referências. Há de se notar que se o gosto de Vicente foi dirigido a objetos de arte (em especial, esculturas de madeira dos séculos XVI e XVII, como vimos, consideradas por ele como representativas dos “mejores tiempos del renacimiento español”)⁴⁶, ao que tudo indica, Ernesto concentrou-se na biblioteca e na coleção de documentos históricos. Mas desenvolveu também especial interesse por materiais referentes às culturas indígenas. Não nos parece, pelos documentos que consultamos até o momento, que ele próprio tenha constituído uma coleção de objetos deste tipo. Mas nem por isso deixaria de ser um conhecedor do tema, chegando mesmo a ser requisitado pelos seus pares. Quanto a este assunto, gostaríamos de destacar dois conjuntos de missivas bastante elucidativas, por um lado, desse lugar que Ernesto passou a ocupar e, por outro, desse comércio de bens culturais do qual a cultura colecionista e o interesse pelo passado fazem parte – nos casos em questão, pelos passados das sociedades americanas.

O primeiro deles foi enviado de Santiago por um correspondente de sobrenome Astete em fevereiro de 1926. Ele relata o interesse do Museu Nacional peruano em adquirir a sua coleção *Los Pinawas*. Ernesto e sua segunda mulher, Leonor Deiters, conheciam o acervo, pois o tinham visto quando fizeram uma visita a Cuzco para conhecer as ruínas de Tiauanaco e o lago Titicaca, tendo como companhia dois “especialistas” das culturas aimará

44 Carta de Ernesto Quesada a Antonio Gómez Restrepo. 15 de maio de 1917. INSTITUTO IBERO-AMERICANO. Bestand Ernesto Quesada. Nashlass Quesada 21 Ernesto Quesada briefe Allgemein.

45 Carta de Antonio Gómez Restrepo a Ernesto Quesada. 20 de setembro de 1917. INSTITUTO IBERO-AMERICANO. Bestand Ernesto Quesada. Nashlass Quesada 21 Ernesto Quesada briefe Allgemein.

46 QUESADA, Vicente. *La casa del abuelo en Madrid*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1926. p. 37.

e quíchua: Posnansky e Valcárcel, respectivamente.⁴⁷ Tal viagem parece ter surpreendido o casal, já que Ernesto a relatou em outras cartas enviadas a amigos. No contato em questão, Astete interrogava o colega argentino sobre qual o valor da coleção que possuía. Ernesto foi categórico ao afirmar o valor arqueológico e artístico das peças, indicando também que não viu nada parecido do gênero em museus públicos e coleções privadas. Sugeriu ainda uma perícia *in situ* para determinar o preço que deveria ser pago pelo governo do Peru. Acompanhando a troca de correspondência entre os dois, sabemos que a transação não foi efetuada, mas Astete, que confessava estar vivendo problemas financeiros, continuava interessado na venda das peças e pede, então, a mediação do amigo argentino junto às instituições de seu país⁴⁸.

Outro conjunto de cartas, desta vez trocadas entre Ernesto e o joalheiro e colecionador Fritz Buck, também trata da compra de objetos indígenas colecionados por particulares interessados em vendê-los para instituições. Neste caso, trata-se da transação em torno das Coleções Rada e Posnansky. Ernesto aconselha o amigo sobre a venda, apontando a possibilidade desses materiais se destinarem a instituições europeias:

Si el destino de su colección ha de ser salir de Bolivia, por no hallar allí quien la aprecie y adquiera, deberá o dispersarse en venta publica o incorporarse a alguno o algunos museos en Europa. En cualquiera de esos casos salve V. su obra de casi un cuarto de siglo publicando previamente un catálogo en debida forma, que sirva para los estudiosos y conserve el recuerdo del coleccionista⁴⁹.

A ajuda de Ernesto recebe os agradecimentos de Buck, que acaba por indicar também as suas atividades simultâneas – o colecionismo e os negócios:

Cuanto entusiasmo me inspira su interés por mi actividad de coleccionista y por mi colección reunida con tanto cariño, paciencia y hasta sacrificios. Es un verdadero estímulo los consejos contenidos en su carta de hacer un Catálogo en debida forma y le diré que estoy compenetrado de la necesidad absolutamente. – Sin embargo de mi intensiva labor como hombre

47 Possivelmente, Ernesto se referia a Arthur Posnansky e Luís Valcárcel. O primeiro, foi autor de *Tihuanacu, the Cradle of American Man*. O segundo, foi um renomado indigenista peruano, dedicado à história do Peru pré-colombiano. Carta de Ernesto Quesada a Antonio Gómez Restrepo. 26 de março de 1926. INSTITUTO IBERO-AMERICANO. Bestand Ernesto Quesada. Nashlass Quesada 21 Ernesto Quesada briefe Allgemein.

48 Carta de (?) Astete a Ernesto Quesada. 19 de fevereiro de 1926. INSTITUTO IBERO-AMERICANO. Bestand Ernesto Quesada. Nashlass Quesada 21 Ernesto Quesada briefe Allgemein; Carta de (?) Astete a Ernesto Quesada. 27 de maio de 1926. INSTITUTO IBERO-AMERICANO. Bestand Ernesto Quesada. Nashlass Quesada 21 Ernesto Quesada briefe Allgemein; Carta de (?) Astete a Ernesto Quesada. 23 de setembro de 1926. INSTITUTO IBERO-AMERICANO. Bestand Ernesto Quesada. Nashlass Quesada 21 Ernesto Quesada briefe Allgemein.

49 Carta de Ernesto Quesada a Fritz Buck. 14 de junho de 1926. INSTITUTO IBERO-AMERICANO. Bestand Ernesto Quesada. Nashlass Quesada 21 Ernesto Quesada briefe Allgemein.

de negocios y la casi imposibilidad de conseguir tiempo libre, puedo comunicar que la descripción sistemática de las piezas de mi colección ha principiado y sigue metódicamente y sin interrupción.⁵⁰

Ernesto não se furta a dar conselhos ao amigo sobre como elaborar um bom catálogo, enquanto Eleonor Deiters, que também se correspondia com Buck, solicita a ele algumas fotos dos objetos, num claro indício dos usos da fotografia como maneira de fazer circular e dar a ver a coleção entre colecionadores, aguçando a curiosidade, ao mesmo tempo em que permitia uma avaliação e, quem sabe, a realização de um bom negócio.

Aqui, vale chamar a atenção para dois aspectos desse comércio letrado. O primeiro deles diz respeito a certa diferenciação que intelectuais como os Quesada buscavam fazer entre colecionistas como eles e aquelas pessoas interessadas somente em ganhos materiais. Ao falar sobre suas atividades como colecionador, Vicente procurava tirar delas qualquer vantagem ou pragmatismo, apostando, antes, na construção da imagem de alguém que possuía um olhar e um gosto para os objetos artísticos e do passado restrito a poucos. Ao fim e ao cabo, dizia ele, seu prazer era estar envolto naquela atmosfera de outros tempos trazida pelos objetos de sua coleção:

Confieso que, en mis horas solitarias, la contemplación de tantas obras de arte reunidas me producía un efecto sedante, despejaba la más tenaces preocupaciones y rejuvenecía mi espíritu: ese baño vigorizante de arte me infundía nuevas fuerzas, llenándome de sana alegría. Forzábame entonces a leer y releer obras sobre dicho arte, a empaparme en las condiciones de vida de siglos pasados y mi imaginación me transportaba a otras épocas, olvidando momentáneamente lo presente y haciéndome revivir la existencia esplendorosa de otros tiempos. [...] Por lo demás, debo confesar que, al gastar en ello [na coleção] más quizás de lo prudente, jamás pensé en una posible valorización con el correr de los años sino que ingenuamente cedí al placer de hermoearme la vida, decorando mi soledad con aquellos objetos de arte y proporcionándome así una nobilísima satisfacción⁵¹.

Consideramos o trecho acima especialmente interessante, pois, no esforço de construção de um estatuto “superior” para este colecionismo desinteressado, esboçava-se ali uma justificativa para o ato colecionista que expressava um olhar sobre o passado, afinal, os objetos selecionados de outros tempos, além de uma forma de driblar a solidão, serviam ao embelezamento da vida. Mas o esforço de constituição de uma coleção não poderia se resumir a este fim

50 Carta de Fritz Buck a Ernesto Quesada. 6 de agosto de 1926. INSTITUTO IBERO-AMERICANO. Bestand Ernesto Quesada. Nashlass Quesada 21 Ernesto Quesada briefe Allgemein.

51 QUESADA, Vicente. *La casa del abuelo en Madrid*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1926. p. 44, 53.

tão pessoal, e Vicente sabia disso. Assim, ele também construiu uma leitura da prática colecionista como uma espécie de sacrifício patriótico que justificava todo o seu interesse em que, um dia, como um ato de reconhecimento, o conjunto de seus materiais fossem incorporados a algum museu de seu país:

Cuantoas veces he tenido remordimientos por haber adquirido las colecciones que poseo, cuando lo práctico en la vida diplomática es vivir como bohemio, sin radicarse en el hogar para constituir en él templo honesto del vivir artístico! Si fuera posible borrar los hechos, mis colecciones no se habrían formado, porque hoy me preocupan al pensar en la manera de transportarlas y colocarlas en mi país! Y luego, comienza a esfumarse mi ensueño de que sirvan de base a algún museo nacional de belas artes [...]⁵².

O segundo elemento para o qual gostaríamos de chamar a atenção refere-se ao duplo movimento de circulação dessas coleções: da Europa para a América e da América para a Europa. Se, no conjunto de cartas que trocou com seus amigos colecionadores em meados da década de 1920, Ernesto apontava para o interesse do mercado europeu em relação a objetos referentes às culturas indígenas americanas, duas décadas antes, Vicente apontava para a necessidade dos museus do Novo Mundo adquirirem a produção artística europeia, acionando para isso o argumento do desenvolvimento e do melhoramento do gosto pela população das novas nações:

Admirando esas obras de arte se despierta el gusto artístico [...]. Ese gusto artístico no es ni puede ser americano, por el medio ambiente en que allí se vive, dada la falta de objetos que afinen el gusto y que eleven las ideas estéticas. [...] Mientras tanto, las naciones nuevas, como la nuestra, carecen de esos medios de enseñanza, porque los museos que se están formando no encuentran aún preparado el gusto popular para admirarlos⁵³.

Meios de ensino e de formação de um público. Este parece ser o sentido que Vicente Quesada dava a coleções como a sua a partir do momento em que migrariam da sua residência para o espaço aberto de um museu. Há aí não só uma clara função pedagógica desses espaços de saber e de suas coleções, como também um olhar marcado por aquilo que faltava às nações americanas – faltava gosto, faltavam grandes obras. Esse gosto não é, *nem poderia ser* americano, pois faltaria aos povos desse espaço um *certo* passado, o mesmo que foi capaz de fazer dos italianos e dos espanhóis povos tão artísticos⁵⁴. Sob o olhar do exotismo, o passado das culturas americanas interessaria muito mais ao mercado europeu.

52 QUESADA, Vicente. *La casa del abuelo en Madrid*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1926. p. 78.

53 QUESADA, Vicente. *La casa del abuelo en Madrid*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1926. p. 76-77.

54 QUESADA, Vicente. *La casa del abuelo en Madrid*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1926. p. 49.

Um desvio de percurso? Algumas palavras finais

Como vimos, o desejo de Vicente Quesada, como de muitos outros colecionistas, era o de que a coleção que alimentou durante toda a sua vida não só se mantivesse completa após a sua morte, como também terminasse em uma instituição pública. Estava em jogo nesse plano, claro, o cuidado com um trabalho de anos e a percepção do valor histórico e artístico dos materiais, assim como a preocupação com a memória pessoal e familiar. Mas os planos não se concretizaram dessa forma. Até o momento, não temos informações sobre o que aconteceu com seus móveis e objetos de arte, mas a história da biblioteca Quesada já foi parcialmente mencionada neste texto: como herdeiro cioso da memória do pai (e de sua própria), Ernesto, sabedor do desinteresse do governo argentino pela coleção, procurou compradores no exterior. Os materiais despertaram a atenção de Oliveira Lima, que, tendo visitado a biblioteca quando de sua viagem à Argentina, ficou maravilhado com o que viu, caracterizando-a como “suntuosa”, propondo, ao que parece, articular o envio dela para a *Catholic University of America*, em Washington (SILVEIRA, 2018, p. 304). Entretanto, a negociação não foi à frente⁵⁵ e, fazendo jus à vinculação que Ernesto estabeleceu com a cultura germânica ao longo da vida, a coleção acabou sendo adquirida pelo Estado Prussiano, dando início a uma instituição cujo foco são os estudos sobre o mundo ibérico e latino-americano. A biblioteca com seus livros e o arquivo histórico da família permaneceu guardada por alguns anos e já estava na Alemanha durante o período da II Guerra Mundial, sofrendo também com os bombardeios que acometeu a cidade de Berlim durante o conflito. De acordo com informações do site do Instituto Ibero-Americano, cerca de 40 mil volumes se perderam em função dos ataques aéreos e combates⁵⁶.

Ao abordar, ainda que de forma lacunar, a constituição da Coleção Quesada, estamos lidando com intelectuais que circularam para além das fronteiras nacionais, estabelecendo não apenas contatos entre si, como também uma efetiva troca de informações, modelos institucionais, objetos, livros e documentos que, em parte, foram destinados a abastecer as bibliotecas e museus, ou mesmo outras coleções particulares, em outros países. Vale ressaltar ainda o papel dos Estados Nacionais nesse movimento de transferências culturais, na medida em que estamos lidando com letrados que ocupavam postos públicos,

55 Em sua tese de doutorado, Mariana Silveira trabalhou com a correspondência passiva de Oliveira Lima. A autora cita uma carta que Ernesto remeteu ao intelectual brasileiro em 1925, comentando sobre a possibilidade de envio da sua biblioteca para Washington. Entretanto, uma circunstância de caráter pessoal preocupava Ernesto, que era o fato de ser casado em segundas núpcias sem ter oficializado a separação em relação à sua 1ª esposa. Tal situação “lhe causava temor em aceitar um convite de uma universidade confessional”, de acordo com Silveira (2018, p. 305).

56 Disponível em: <https://www.iai.spk-berlin.de/es/el-iai/historia-del-iai.html>. Acesso em: jul. 2020.

seja como diretores de museus e bibliotecas, diplomatas ou professores (como era o caso de Ernesto) – às vezes, inclusive, acumulando essas funções. Em outras palavras, essas transferências culturais entre regiões nos permitem repensar o papel do Estado e sua atuação (na figura de seus funcionários) como organizador da memória, subsidiando coleções, assim como a compra e venda de documentos e viagens em busca de materiais e modelos institucionais. Algo muito próximo àquilo que Paulo Knauss (2001) denominou “coleccionismo de estado”, que não só coexistia com o coleccionismo privado, como também estabelecia com ele uma ligação por vezes tensa, por vezes de profunda correlação.

Por fim, gostaríamos de apontar que coleções como essa nos permitem voltar o nosso olhar às múltiplas formas a partir das quais uma sociedade se relaciona com seu passado. Quanto a isto, e como forma de concluir este texto, tomamos de empréstimo uma reflexão desenvolvida por Alba Patrícia Cardona Zaluaga (2013, p. 128-129). De acordo com esta autora, nós historiadores nos acostumamos a um estudo do passado “despojado de toda matéria e de toda forma”; como se sobre nosso saber não incidissem “formas materiais, demandas de mercado e condicionantes políticos e culturais”. A prática colecionista pressupõe uma espécie de montagem desse passado, e esta característica é, a nosso ver, um de seus aspectos mais interessantes.

REFERÊNCIAS

BALDASARRE, Maria Isabel. *Los dueños del arte: Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2006.

BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2018. p. 345-360.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo; Porto Alegre: Edusp; Zouk, 2007.

BUCHBINDER, Pablo. *Los Quesada: Letras, ciências y política en la Argentina, 1850-1934*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

CALDEIRA, Ana Paula Sampaio. *O bibliotecário perfeito: O historiador Ramiz Galvão na Biblioteca Nacional (1870-1882)*. Porto Alegre; Rio de Janeiro: Edipucrs; Fundação Biblioteca Nacional, 2017.

CANTER, Juan. Bio-bibliografia de Ernesto Quesada. *Boletín del Instituto de Investigaciones Historicas*, Buenos Aires, año 14, t. 20, n. 67/68, p. 343-722, jan./jun. 1936.

CARDONA ZALUAGA, Alba Patricia. La Colección Pineda: acopiar gacetas, conservar el pasado y divulgar sus glorias. *Historia Caribe*, v. 8, n. 22, p. 105-132, en./jun. 2013.

CARRERAS, Sandra. ¿Cómo circulan los saberes? La relación intelectual entre Leonore Deiters, Ernesto Quesada y Oswald Spengler. Políticas de la Memoria, *Anuario del CeDInCI*, v. 8/9, p. 221-228, 2008.

CHAVES, André Onofre Limírio. *Do Kemet para o Novo Mundo: O colecionismo de antiguidades egípcias no Brasil Imperial (1822-1889)*. 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

FIGUEIROA, Silvia. Prefácio. In: BORGES, Maria Eliza Linhares (org.). *Inovações, Coleções, Museus*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 9-12.

FRANCO, Stella Mari Scatena. Luzes e sombras na construção da nação argentina: *Os manuais de História Nacional (1868-1912)*. Bragança Paulista: Edusf, 2003.

GRADIM, Maria Isabel de Souza. *Tapeçaria no Brasil nas décadas de 1960 e 1980*. 2018. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

KNAUSS, Paulo. O cavalete e a paleta. Arte e prática de colecionar no Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 33, p. 23-44, 2001.

LOPES, Maria Margaret. A mesma fé e o mesmo empenho em suas missões científicas e civilizadoras: os museus brasileiros e argentinos do século XIX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 21, n. 41, 2001.

LOPES, Maria Margaret; PODGORNÝ, Irina. The Shaping of Latin American Museums of Natural History, 1850-1990. *Osiris*, v. 15, p. 108-118, 2000.

OUTKA, Elizabeth. *Consuming Traditions: Modernity, Modernism and the Commodified Authentic*. Oxford: The Oxford University Press, 2009.

PENNY, H. Glenn. *Objects of Culture: Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2002.

PODGORNÝ, Irina. Fronteras de papel: archivos, colecciones y la cuestión de límites em las naciones americanas. *Historia Critica*, Bogotá, n. 44, mayo/ago. 2011.

PODGORNÝ, Irina. Las rutas del saber. El tráfico de manuscritos ibero-americanos en la primera mitad del siglo XIX. In: LOPES, Maria Margaret; HEIZER, Alda (org.). *Coleccionismo, práticas de campo e representações* [on-line]. Campina Grande: Eduebp, 2011. p. 47-60.

PODGORNÝ, Irina. Mercaderes del pasado: Teodoro Vilardebó, Pedro de Angelis y el comercio de huesos y documentos en el Río de la Plata, 1830-1850. *Circumscribere*, n. 9, p. 29-77, 2011.

PODGORNÝ, Irina. Travelling Museums and Itinerant Collections in Nineteenth-Century Latin America. *Museum History Journal*, v. 6, n. 2, p. 127-146, 2013.

RAMOS, Paula da Silva. *Uma revista americana para os americanos: Identidade e mediações culturais na Nueva Revista de Buenos Aires (1881-1885)*. 2018. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2018.

SCHELL, Deise. *Entre coleções e arquivos: Pedro de Angelis e a produção de conjuntos documentais* (Buenos Aires, 1835-1852). 2018. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

SILVEIRA, Mariana de Moraes. *Desloca(liza)r o direito: intercâmbios, projetos partilhados e ações públicas de juristas* (Argentina e Brasil, 1917-1943). 2018. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

VALIENTE, Antonio Perez. Colecciones artísticas del Dr. Ernesto Quesada. *Plus Ultra*, n. 23, p. 19-21, mar. 1918. Disponibilizado por “Revistas Culturales 2.0” (licença CC-BY-3.0). Disponível em: https://www.revistas-culturales.de/es/digitale_sammlungen/seite/42872?page=0%2C19. Acesso em: 9 jan. 2021.

WERNER, Michaël. “Histoire littéraire” contre litteraturgeschichte. La genèse d’une vision historique de la littérature en France et en Allemagne pendant la première moitié du XIXe siècle. *Genèses*, v. 14, p. 4-26, 1994. France-Allemagne transferts, voyages, transactions.

ZIMMERMAN, Andrew. *Anthropology and Antihumanism in Imperial Germany*. Chicago: University Chicago Press, 2001.

NO MEIO DO CAMINHO TINHA UMA VITRINE: a escrita de Gustavo Barroso no Museu Histórico Nacional

*Aline Montenegro Magalhães
Francisco Régis Lopes Ramos*

Introdução

O que se dizia, o que se escrevia no Museu Histórico Nacional em seus primeiros anos de existência? Que narrativas se produzia ali com objetos dentro de vitrines ou dispostos em diferentes espaços das galerias e com palavras escritas em etiquetas ou gravadas em placas? O que Gustavo Barroso procurava contar sobre a história nacional, entre as paredes espessas e as grandes arcadas do complexo arquitetônico da Ponta do Calabouço? E que concepção de história estava em jogo nesse exercício de dizer sobre o Brasil em sua “própria casa”? – sim, porque na década de 1930 Gustavo Barroso reivindicou o título de “Casa do Brasil” para o museu que dirigia. O que cabia e o que não encontrava lugar nessa escrita? Essas perguntas mobilizam o exercício de análise que aqui realizamos com base em duas fotografias de diferentes espaços, registradas em suportes de informação distintos e em diferentes momentos da instituição. Nos interessa identificar o jogo entre dar-se a ver e ocultar-se dos objetos, em contraponto à palavra que se expõe para dizer sobre o artefato e àquela que nem chega a ser escrita, num jogo de evidenciamentos e silenciamentos (TROUILLOT, 2016) que marca a violência da linguagem e a linguagem da violência (CERTEAU, 2012) impressas no processo de construção do passado entre memórias e esquecimentos.

Nessa perspectiva, procuramos compreender os pilares epistemológicos de uma produção situada na encruzilhada de saberes e tradições, nas fronteiras disciplinares que, à primeira vista podem parecer fragmentadas e desconexas, mas que dão todo sentido ao e constituem o discurso de autoridade barroseano.

Vitrines para (não) ver, palavras para (não) ler

A fotografia é em preto e branco, mas nem tanto. Há o sépia, exatamente na cor que só o tempo pode fabricar, com sua indecisão cartográfica. Imprecisa por natureza, essa cor por acréscimo ora se expande mais ou menos por igual,

em camada imperiosa e irreversível, ora cria pontos e manchas ao sabor da humidade e de outras condições. Preto, branco e sépia. Eis a primeira descrição, abstrata por natureza, pois nada diz a não ser que se trata de uma imagem marcada pelo tempo. Mas, sem essa generalidade, não seria correto começar. De início, é logo preciso indicar que se trata de uma “fotografia antiga”. Dito isso, podemos dizer que, mesmo levando em conta os limites técnicos desse “antigo”, a fotografia é impotente para revelar aquilo que mais importa: a grande quantidade de objetos dados a ver.

Os objetos são dados a ver, isso não se pode negar, mas apenas alguns não são vistos, não apenas por um “limite técnico”, mas em função dos lugares onde foram depositados: as vitrines de um museu. Trata-se de fotografia publicada em 1924, que já há algum tempo vem nos chamando a atenção exatamente por conta dessa impotência de seu intuito original. O registro, que é seu intuito explícito, quase não chega a registrar. O registro falha.

Imagem 1 – “Sala dos Tropheus” do Museu Histórico Nacional



Fonte: Barroso (1924).

A fotografia falha. Mas como dizer isso hoje? Não seria exigir demais? Talvez. Mas quando essa imagem é vista como parte de uma série, não será inadequado concluir que a falha, de alguma maneira, foi percebida e, de alguma maneira houve a busca de uma solução. Qual solução? A solução de dar a ver.

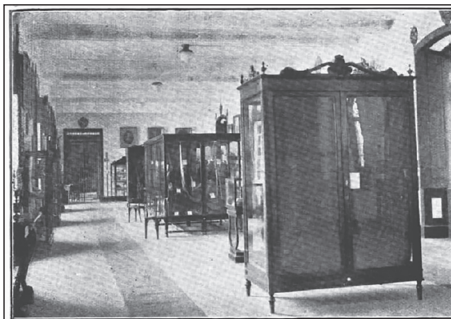
Imagens 1, 2, 3 e 4 – “Sala dos Tropheus”, “Sala Osório” e duas tomadas da Sala dos Thronos” do Museu Histórico Nacional



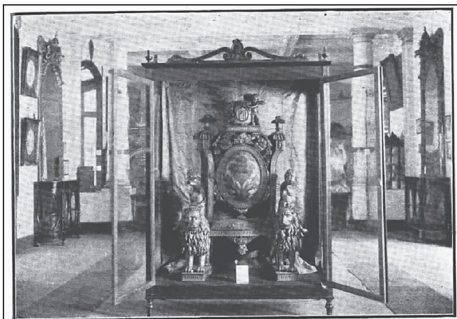
Sala dos Tropheus



Sala Osório



Sala dos Thronos



Uma parte da Sala dos Thronos

Fonte: Barroso (1924).

A fotografia falha. Mas, como não poderia falhar? Nas vitrines, os objetos desaparecem, ou pelo menos tendem a desaparecer. A vitrine que protege e sacraliza os objetos acaba jogando-os na quase invisibilidade. O reflexo do vidro, obviamente causado pelo desequilíbrio entre a luz de dentro e a de fora, parece dizer mais sobre o fora do que o dentro. As janelas aparecem refletidas no vidro. O vidro assume a condição de espelho. O visitante, a depender da hora do dia, poderá se ver refletido. Mas o visitante poderá mudar o ângulo de visão e buscar o que está para além da sua imagem, algo que não seria possível para o fotógrafo. A solução foi abrir a vitrine, como se nota na última fotografia, que exhibe um trono.

O relicário teve que ser aberto. Abertura, em nome do catálogo e do sagrado. Sagrado que, logo depois, seria novamente resguardado no seu continente de vidro e madeira (fazia parte do jogo). O trono, para vê-lo mais nitidamente, só no catálogo. Catálogo que dava a ver o sagrado livre do vidro. Vidro que ajudava a compor no trono a sacralidade que se desejava. Desejo que, por sua vez, poderia ser grande ou pequeno, a depender da sede de passado que se tinha ou se deixava de ter. Afinal, o desejo de passado

do diretor do museu, que organizou o museu e o catálogo, não pode ser uma medida para se imaginar o desejo dos visitantes. O desejo dele, além de ter sido registrado no catálogo, ou exatamente por isso, pretendia ser maior e melhor. Sendo “dele”, o passado que ele viveu pessoalmente, ou tinha ao alcance das mãos através do acervo, não poderia ser nada menos do que o maior e o melhor. Maior ou melhor do que o seu, ele jamais admitiu (também fazia parte do jogo, no caso o jogo dos letrados envolvidos com algum tipo de defesa pátria, seja na história, na literatura, nas artes, ou em tudo isso ao mesmo tempo). É o que se pode depreender pelos catálogos que ele organizou, pelos livros que ele publicou, e pelo museu que ele fundou e estruturou.

Além disso, ou também por isso, o que me chama a atenção na primeira fotografia é algo que, em menor intensidade se nota em todas as outras: figuras brancas, como se fossem fantasmas mais ou menos geométricos. Não dá para ver, mas são as legendas de identificação, ressaltadas pelo jogo de claro e escuro, o mesmo jogo que esconde os objetos atrás do vidro. O que estava escrito nelas? Não se sabe muito bem, a não ser por analogias com o inventário que existe no catálogo de 1924, onde as fotos se encontram. Mas, por meio de outros registros do Museu Histórico Nacional, é possível imaginar como essas legendas funcionavam.

A fotografia, nesse sentido, parece assumir duas funções no catálogo: ilustrar a longa lista dos objetos ali expostos, o inventário, que acompanha a imagem, e convidar o leitor para visualizar o que estava listado, mas invisíveis na foto por estarem dentro de vitrines. O papel da foto, portanto, é de exposição e ocultação ao mesmo tempo. Como exemplo desse jogo para (não) ser visto, vale a pena citar o caso de uma legenda riscada.

No início de 1942, uma informação do Museu Histórico Nacional foi questionada. Não era uma informação propriamente administrativa. Não era, por exemplo, prestação de contas, relatório de atividades, nem documento de aquisição ou perda de acervo. O que foi questionado estava numa placa de exposição: “Oratório, estilo barroco, com imagens de pedra-sabão. Trabalho de santeiros de Minas no século XVIII”. Alguém riscou de lápis “pedra-sabão” e em cima escreveu “pedra-jaspe”. Flagrado, o visitante teve que se justificar. E explicou, para um funcionário do museu, que duas etiquetas estavam erradas, e que ele apenas havia corrigido o erro. Ou, para ser mais preciso, dois erros. “Aquele material em que o artista esculpira as figuras”, ele argumentou, “não era *pedra-sabão*, mas *pedra-jaspe*”. “Demais”, ele garantiu, “o trabalho era português e não mineiro”.

Isso seria um caso sem relevo, solto entre muitos outros que fazem o cotidiano de um museu. Mas o que seria apenas mais um fato se tornou parte

de um acontecimento maior. Tudo por obra e graça de Gustavo Barroso. Ofendido e ressentido, ele decidiu publicar o artigo “Oratórios coloniais”, no volume dois dos *Anais do Museu Histórico Nacional* (1941, p. 341-344). Exatamente para se contrapor à ousadia do visitante.

“Ao entrar na Sala D. João VI, no Museu Histórico Nacional, o visitante depara dois oratórios de madeira, em estilo barroco, prateados e coloridos, com imagens esculpidas em pedra, de cor ligeiramente amarelada” — assim Gustavo Barroso inicia seu artigo. “Um dos oratórios”, ele explica, “é bastante grande e contém todas as cenas da vida de Cristo em suas várias divisões, representadas por grupos de estatuetas, desde a Natividade até a Paixão”. O outro, de tamanho menor, “mostra o Presépio e o Calvário”. Detalhe: “Ambos se abrem pela parte de trás e permitem a retirada das imagens. Nos dois presépios há o peixe simbólico do Cristianismo primitivo oculto em pequeno desvão” (BARROSO, 1941, p. 341). Desta rápida e rigorosa descrição dos santos, Gustavo Barroso parte para o principal: a etiqueta violada.

“As corrigendas do censor improvisado, que não trepidou em estragar com seu lápis o material do Museu Histórico, são erros de palmatória” — conclui o diretor, avisando que seu museu não faz legendas à toa: “Quando a Diretoria do Museu classifica um objeto fá-lo com estudo e cuidado tais que está sempre armada para esmagar os críticos de última hora”. A arma, nesse caso, é a palavra. A estratégia da luta segue o modelo da retórica que nutria os querelantes do mundo letrado: citar outros autores. Parte da legitimidade vinha da referência. Nunca apenas uma, mas sempre uma série. Um autor atrás do outro, como se cada um confirmasse o precedente e criasse uma sequência inatingível. Por exemplo: “O eminente Charles Barbot, no seu livro técnico *Traité des Pierres Précieuses*”, ou “Rui de Lima e Silva, autoridade em mineralogia, e o professor Valdemiro Potsch, no seu livro *Elementos de Mineralogia e Geologia*” (BARROSO, 1941, p. 341-342).

Adiante, a arma continuará sendo o texto, mas não de origem bibliográfica, e sim oficial: “Para esmagar de vez o riscador de etiquetas do Museu, pedi à Diretoria do Museu Nacional de História Natural, pela sua Divisão de Geologia e Mineralogia, o exame do material dos dois oratórios”. O parecer saiu pelas mãos de R. O. Freitas: “A escultura de arte religiosa, [...] trazida a exame na Divisão de Geologia e Mineralogia, é talhada sobre o esteatito vulgarmente conhecido por *pedra-sabão*, rocha cujo mineral essencial é o talco (42 Mg 4 (Si 3) (5H 20)” (BARROSO, 1941, p. 343). E assim continua o autor, detalhando e esmiuçando. Aprofundando e esticando a escrita.

Letra *versus* letra, em nome do objeto. E seria interessante saber em que sentido tal maneira de conduzir a escrita produziria — ou não — o enfado que hoje produz, mesmo naqueles que estão interessados no assunto (como é o

nosso caso e certamente será o caso de boa parte dos leitores atuais). A questão assim posta não é um despropósito, pois não há dúvida sobre o conhecimento que Gustavo Barroso tinha a respeito da necessidade de certos artifícios para atrair o leitor e fazê-lo continuar na leitura. Isso nos faz imaginar que o texto tinha destinatários mais específicos: os visitantes que, de alguma forma, queriam saber mais do que o diretor do museu.

Resolvida a primeira parte, vem a segunda, quer dizer, a procedência das imagens, que segundo o visitante eram de Portugal. Vem, então, mais um rosário de informações, tudo a partir de um pormenor: a existência, nos dois oratórios, de imagens de São José de Botas. Daí é que Gustavo Barroso vai dar o golpe final da luta.

Primeiro, ele deixa claro que conhece Portugal. Depois, ele também deixa claro que conhece as cidades de Portugal, como Évora, Alcobaça, Coimbra, Guimarães. E, para encerrar, ele deixa ainda mais claro que conhece detalhes e recantos de Portugal, como: a “sacristia do imenso mosteiro de Alcobaça”; o Museu Machado de Castro e a “Capela da Universidade”, em Coimbra; o Museu Alberto Sampaio, em Guimarães: a Igreja de São Francisco de Assis, em Évora. Em todos esses lugares, ele destaca que viu um São José de Botas.

Depois, ele deixa ainda mais claro que conhece o Brasil. Minas Gerais, por exemplo. Lá, “S. José aparece quase sempre botas”. Explicação: “Naturalmente, os velhos santeiros de Minas Gerais copiaram suas imagens dos modelos portugueses, em que as botas de viagem do santo apareciam, e a tradição se perpetuou. Nada mais simples e mais claro”. Conclusão: “O estudo e a classificação dos dois oratórios coloniais do Museu Histórico estão conscienciosamente e trabalhosamente realizados de maneira a desafiar qualquer crítico apressado de obra feita” (BARROSO, 1941, p. 344).

Pelo artigo, não se sabe quem é o tal “crítico apressado”. Talvez por melindres no jogo político, Gustavo Barroso mostrou o pecado, mas omitiu o pecador. Isso não quer dizer que a omissão tenha sido completa. Na documentação interna do Museu Histórico Nacional, foi arquivada a cópia de uma carta que, além de documentar o crime e o criminoso, evidencia como Gustavo Barroso assumia o papel de autor do museu, pronto para vigiar e punir aqueles que questionassem a autoria através da qual ele se fazia um participante das disputas pelo uso do passado.

Primeiro e ao centro, o Brasão da República encimando a identificação “Ministério da Educação e Saúde”. Abaixo, em letra maior: “Museu Histórico Nacional”. Abaixo e ao lado esquerdo: “Rio de Janeiro, D.F. / Em 26 de maio de 1942”. Mais abaixo e ao lado direito, o destinatário: “Sr. Dr. Vicente de Andrade Racioppi”.

No dia 8 de maio do ano corrente, o servente deste Museu, Walter Gonçalves Ribeiro, surpreendeu o sr. riscando com um lápis duas etiquetas de objetos expostos na Sala D. João VI. Comunicado o fato ao Dr. Joaquim Menezes de Oliva, chefe da 1^a. Seção, fez este vir o sr. à sua presença e estranhou o seu procedimento, em verdade indigno dum visitante bem-educado. Como explicação do ato praticado, o sr. declarou ao chefe da referida seção que riscara as etiquetas por estarem erradas. Analisemos, pois, os fundamentos da sua alegação. (BARROSO, 1942, p. 1).

A análise que aí se segue é uma espécie de um resumo (ou uma versão preliminar) do já mencionado artigo de Gustavo Barroso. Dados, pareceres técnicos, citações bibliográficas, debate com certos autores, erudição pessoal do diretor, tudo isso, portanto, se repete. A diferença está na reprimenda. Na carta, a reprimenda é oficial, mas se torna mais pessoal. Por exemplo:

Esta diretoria não reconhece no sr. nenhuma autoridade e nenhuma competência para emendar as etiquetas dos objetos por ela catalogados e expostos ao público. Nem no sr. nem em nenhum visitante do Museu Histórico. Se por acaso o sr. tivesse dúvidas sobre uma etiqueta, devia dirigir-se a um funcionário, ao próprio diretor, expondo-se, que seria atendido com urbanidade e escutado com toda a atenção. Entretanto, ao advertir-lhe o vigia que não podia riscar as etiquetas a lápis, o sr. retrucou-lhe que nos dísticos da entrada estava escrito que não se podia tocar nos objetos, mas não que não se pudessem cancelar dizeres errados... Erros cometeu o sr. metendo-se a criticar o de que não entende. A classificação do Museu Histórico, feita pelo seu Diretor, está certa. As imagens são na verdade de pedra-sabão e não de pedra-jaspe (BARROSO, 1942, p.1-2).

No decorrer desta carta e do artigo há pouco citado, a escrita de Gustavo Barroso é belicosa e criteriosa. Não difere daquilo que ele vinha escrevendo em livros e jornais. Isso, numa perspectiva geral. Mas é preciso observar que a escrita tem especificidades e dinâmicas próprias. Nos Anais, o jogo é mais público — sem deixar, é claro, de ter motivações pessoais. Na carta, o caráter é mais pessoal — sem deixar, é claro, de ter motivações institucionais.

Em outros termos, a carta é oficial e magistral: abaixo do Brasão da República, Gustavo Barroso exerce seu ministério, com autoridade professoral e pessoal para dizer algo como um *não faça mais isso*. Ele é didático e terapêutico, literalmente e ao mesmo tempo: "... espero que a lição lhe seja proveitosa para o futuro, de modo a evitar que o sr. pretensiosamente gatafunhe as etiquetas dos museus que visite".

Apesar de oficial e magistral, ou talvez exatamente por isso, a escrita assinada e endereçada é também uma escrita autoral e, portanto, pessoal. Aos

olhos de hoje, essa tensão entre público e privado parece aumentar quando se percebe que Vicente Racioppi não era um desconhecido, nem no meio dos intelectuais que passaram a defender o “patrimônio nacional” e muito menos no campo de amigos (e inimigos) de Gustavo Barroso.

Vicente Racioppi era advogado e diretor/fundador do Instituto Histórico de Ouro Preto. Criado em 1931, o Instituto passou a funcionar num edifício do poder público federal, a casa onde residira o poeta Tomás Antônio Gonzaga (detalhe: o escritório de advocacia de Racioppi também começou a funcionar no mesmo lugar). Em 1935, Racioppi solicitou à Inspetoria de Monumentos Nacionais mais verba do que o previsto para a conservação do espaço. Gustavo Barroso, que era o diretor da Inspetoria, negou o pedido (MAGALHÃES, 2004, p. 107).

No centro da cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente na loja de antiguidades de Francisco Marques dos Santos, reuniam-se, como era de se esperar, colecionadores de algum tipo de raridade, como livros, fotografias, moedas, móveis, medalhas ou qualquer objeto de valor memorável. O grupo existiu entre 1929 até meados da década de 1950. E não se sabe quem passou a chamá-lo de “Arca dos Jacarandás”. O que se sabe é que o nome pegou, até porque os participantes — na medida em que exibiam raridades de coleção e de erudição — gostaram de se sentir constituídos por uma madeira nobre e venerável. Gustavo Barroso e Vicente Racioppi faziam parte do grupo (LENZI, 2013, p. 23).

Embora não tenha sido corriqueiro na administração de Gustavo Barroso, embora talvez possa até aparecer como exceção da regra que ditava a revelância que o museu queria despertar, a escrita de Vicente Racioppi cortando e corrigindo a escrita de Gustavo Barroso é uma escrita exemplar. É um exemplo do conjunto escriturário com o qual o Museu Histórico Nacional se dava a ver. Não bastava o acervo exibido. Sem a palavra, o objeto ficava mudo. Era preciso fazê-lo falar. Ele, o objeto, era obrigado a falar.

Aparentemente, Sade é censurado duas vezes: quando se proíbe, de uma ou da outra forma, a venda dos seus livros, quando se declara que ele é aborrecido, ilegível. Todavia, a verdadeira censura, a censura profunda, não consiste em proibir (em cortar, suprimir, difamar), mas em alimentar abusivamente, em manter, em reter, em abafar, em iludir com estereótipos (intelectuais, romanescos, eróticos), em oferecer apenas a consagrada palavra dos outros, a matéria repetida da opinião corrente. O verdadeiro instrumento da censura não é a polícia, é a *endoxa*. Assim como uma língua se define melhor por aquilo que obriga a dizer (as suas rubricas obrigatórias) que por aquilo que proíbe (as suas regras retóricas), também a censura social não consiste em impedir, mas em obrigar a falar (BAR-THES, 1979, p. 126).

Entre o dentro e o fora

**Imagem 5 – Sala Antônio Prado Júnior, depois nomeada
Luís Gama. Museu Histórico Nacional**



Fonte: Barroso (1930).

A fotografia da “Sala Antônio Prado Júnior” ocupa metade de uma das páginas da revista *Selecta*, de 28 de maio de 1930, ilustrando uma reportagem de Gustavo Barroso chamada “Lembranças da escravidão”, da série “Relíquias Brasileiras”, que passou a ocupar o periódico entre 1929 e 1930. Esta série tinha por principal característica a divulgação do Museu Histórico Nacional, seu acervo e suas galerias. Fomentava, assim, o que Gustavo Barroso denominou de “Culto da Saudade”⁵⁷, em tempos de perda e de apagamento de referenciais do passado, numa adequação dos centros urbanos aos padrões de beleza e modernidade ditados pelas metrópoles europeias.

Revistas ilustradas, como a *Selecta*, não apenas divulgavam entusiasticamente essas transformações, construindo a imagem de um Brasil no rumo do progresso, estampada em inúmeras fotografias (OLIVEIRA, 2003), mas também expunham um tom de nostalgia e ressentimento pela sensação de perda do passado, em artigos e crônicas de intelectuais como Gustavo Barroso.

57 Título de artigo escrito por Gustavo Barroso, sob o pseudônimo de João do Norte, publicado no *Jornal do Comércio*, em 22 de dezembro de 1912. Republicado em *Anais do Museu Histórico Nacional*, 1997, p. 32-34.

A série “Relíquias Brasileiras” consistia em um espaço de diálogo com o passado na revista, como uma possibilidade de contato com seus vestígios preservados no MHN. Com essa “propaganda”, Barroso procurava construir junto aos seus leitores o hábito de visitar museus, em especial aquele que ele chamava de *Casa do Brasil*, como parte dos “comportamentos tidos como necessários para se tornar um bom cidadão [...] modelos a serem copiados e exemplos a serem seguidos” (MAUAD, 2005, p.152-153).

A “Sala Antônio Prado Júnior” foi assim denominada não apenas em homenagem ao então prefeito da cidade do Rio de Janeiro, Distrito Federal (1926-1930), mas também a seu pai, o Conselheiro Antônio da Silva Prado que integrou o Gabinete de João Alfredo, autor do projeto da Lei Áurea, falecido em 1929. Não era propriamente uma sala, mas sim um pequeno hall, área de passagem, constituída com o aproveitamento de uma parede à direita e um espaço embaixo da escada que dá acesso ao primeiro andar, à esquerda e à frente.

Voltando à fotografia... foi registrada de uma porta que liga o hall ao Pátio Eptácio Pessoa, mais conhecido como “dos Canhões”. Os poucos objetos que se dão a ver aos leitores da revista são os que aparecem fora das vitrines, como os quadros na parede, com destaque para a placa em alusão à Abolição da escravidão no Ceará em 1884, localizada à frente de quem entra, acima da vitrine, motivo de orgulho do então diretor cearense.

Também fora das vitrines e pousados: à direita, uma escultura que não conseguimos identificar, ocupando o espaço entre uma vitrine e outra, chegando quase ao teto da sala, que são os lances da escada de madeira que leva ao primeiro andar do prédio. À frente dessa escultura, uma menor, no chão, com um metro e dez de altura, que hoje sabemos tratar-se de “Maria Cambinda”, uma máscara, uma boneca à qual foi colocado um suporte de madeira para que pudesse ficar de pé, uma vez que seu uso original era junto ao corpo de algum brincante ligado à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Ouro Preto (MAGALHAES; PALAZZI, 2019). À esquerda, mais ao fundo e também no chão, se avista um grande tambor, o Caxambu, e sobre ele um tambor menor. Tanto o Caxambu quanto a Maria Cambinda foram doados na mesma ocasião, em 1928, pelo então juiz da Irmandade ouropretana, Odorico Neves, quando Barroso inspecionava obras de restauração da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, a serviço do governo do estado de Minas Gerais, sob a gestão do Presidente Antônio Carlos. Pelo que é possível ver na fotografia, os objetos não mereceram proteção alguma de vitrines, nem ao menos um suporte para elevá-los à altura do olhar. Foram expostos ao alcance de mãos e pés dos visitantes, e sem uma etiqueta de identificação. Estariam ali provisoriamente? Não duvido que alguma pessoa distraída, tentando olhar os objetos dentro da vitrine, tenha tropeçado na boneca de madeira.

No texto que acompanha a imagem é perceptível o desconforto de Barroso ao abordar o tema da escravidão, por não corresponder ao passado que se apresentava glorioso e civilizado nas páginas da seção e nas galerias do museu. Talvez a presença de uma sala com objetos relativos a esse passado obrigasse o autor a dizer a respeito.

A escravidão foi um fato de tal relevância na vida brasileira que não pode ser esquecido nem apagado. No estudo do nosso passado temos de contar com ele e se sua duração fez com que nos acoimassem de escravocratas, a culpa não foi propriamente da nação em si, mas das circunstâncias que envolveram o seu nascimento, o seu crescimento e a sua libertação. **Enfim, a mancha foi de todo lavada pela lei de 13 de maio e a ausência de preconceitos de cor e raça fundiu já na mesma comunhão de pensamento e ideal os brasileiros de todos os matizes** (BARROSO, 1930, grifo nosso).

Aliado ao desconforto da obrigação de “não esquecer e nem apagar” o passado escravista, portanto de dizer sobre ele, percebe-se o esforço em desresponsabilizar a “nação”, desculpando-a em nome das “circunstâncias” que criaram e perpetuaram a escravidão no Brasil. A linguagem torna-se ainda mais violenta (CERTEAU, 2012, p. 93) quando sua intenção é pacificar, negando as tensões do preconceito racial e afirmando uma harmonia social entre **“os brasileiros de todos os matizes”**. Essa ideia de harmonia estaria fundamentada em dois pilares. O primeiro, seria o violento processo de “miscigenação contra o pluralismo” sobre o qual escreve o antropólogo Kabengele Munanga (2019, p. 85). Trata-se de um processo de homogeneização racial e cultural de caráter pacificador, no qual os diferentes grupos étnicos que compõem essa “comunidade imaginada” perdem suas cores e suas especificidades culturais, passando a formar um único corpo social de supremacia branca e europeia.

O segundo estaria na perpetuação da domesticação das relações estabelecidas no tempo da escravidão, a exemplo da lembrança do ex-escravizado Leão Domingos da Costa, sobre o 13 de maio, conhecido por ele como “o dia da liberdade”:

[...] meu ‘sinhô’, dr. Domingos Figueira de Andrade. Era um bom homem [...] quando foram avisá-lo de que havia rompido a liberdade. Chamou-nos todos ao pátio e disse: –Meus filhos, de hoje em diante nós todos somos irmãos com irmãos. Vocês querem ficar comigo? Dou ‘doutor’ para tratar de vocês quando ficarem doentes, dou casa, comida. Querem’ – Quero! Respon demos todos. E eu também fiquei. (REVISTA DA SEMANA, 1947, p. 19).

O que mudou efetivamente na vida de seu Leão após a assinatura da Lei Áurea? Afinal de contas além de ter permanecido a serviço de seu antigo

senhor, não foi, por isso, digno de receber um salário, numa clara reprodução das relações de trabalho definidas pela colonialidade e pela hierarquização social pautada na ideia de raça, segundo a qual ao negro caberia a servidão não remunerada (QUIJANO, 2005. p. 109-110). Liberto pela lei, aprisionado à dependência pela sobrevivência. Deveria, inclusive, ser grato pela benevolência de seu ex-senhor que, domesticando as relações, passa à condição de “irmão” para perpetuar a submissão do “outro”.

Em outra parte do texto da reportagem, dedicada à descrição da sala e seu acervo, nos deparamos com a revelação do que está oculto na fotografia, porque dentro das vitrines, e com o silenciamento em relação ao que estava fora. O que afinal para Barroso era digno da palavra?

A Sala Antônio Prado Júnior no Museu Histórico foi destinada às relíquias da escravidão: ídolos africanos, caxambus, cerâmicas documentos alusivos à Abolição, retratos de abolicionistas, e envolta com pequenos objetos de arte colonial, as algemas, os viramundos, as grilhetas e os troncos das senzalas. São documentos dum longo período de nossa existência, característicos, embora dolorosos alguns, recordando as fazendas e os senhores feudais do ciclo do açúcar e do ciclo do café, no desenvolvimento de nossa existência econômica (BARROSO, 1930).

Na citação de Barroso, enquanto os instrumentos com os quais se violentavam os escravizados merecem identificação como “algemas, viramundos e troncos”, os objetos produzidos e usados pelos negros, livres, escravizados ou libertos, são generalizados como ídolos africanos e caxambus. Seria a Maria Cambinda vista como um ídolo africano, mesmo produzida no Brasil e tendo sua origem num templo católico de Minas Gerais?

O que a imagem expõe está silenciado no texto. Já o que está explicitado no texto, encontra-se escondido dentro das vitrines. E essa relação entre o que está dentro e o que está fora, o que é esquecido e reiteradamente lembrado, vai marcar lugares e não lugares da Diáspora Africana na história produzida no Museu Histórico Nacional. Nesse sentido, as feridas da escravidão serão sempre expostas, com a ênfase e a valorização dos instrumentos de tortura, num esforço de exaltação das ações beneméritas do Estado e seus agentes na erradicação da escravidão.

Como Barroso bem enfatizou em trecho da reportagem: “E um pensamento domina esse relicário da escravidão: o de perpetuar o papel que o negro pelo **trabalho e pela dor representou na constituição da nacionalidade**” (BARROSO, 1930). E foi assim, reduzido à mão-de-obra, que os negros foram representados na instituição ao longo dos anos, tendo reiteradamente mostrada toda a dor da violência sofrida e apagadas suas identidades, pluralidades e

especificidades de experiências; suas ações, reações e atuações na sociedade escravista e pós-abolição.

É o que se percebe no tratamento museológico de descrição e classificação, assim como na superexposição dos instrumentos usados na violência física contra os corpos dos escravizados. Além de citados na reportagem em questão, ganharam as páginas de outra revista ilustrada, “O Cruzeiro” (BARROSO, 1949, p. 22-24, 88), dos próprios *Anais* do MHN (VIANNA, 1947; CARVALHO, 1974) e, também, um capítulo específico no segundo volume do livro *Introdução à técnica de museus* (parte especializada) (BARROSO, 1953, p. 449-460). Inclusive, foi a única coleção relacionada com o passado escravista que cresceu ao longo dos anos, somando-se atualmente 46 itens, sendo a última aquisição datada de 2004⁵⁸. Esteve nos dois últimos catálogos da instituição, o primeiro publicado em 1989, no âmbito do projeto de “Revitalização do MHN” desenvolvido no processo de abertura política do Brasil (MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, 1989, p. 232-233), e o último em 2013, divulgando coleções e o circuito de exposição elaborado no projeto “Modernização do MHN”, após implementação da Política Nacional de Museus e da criação do Instituto Brasileiro de Museus, IBRAM (NAZARETH; TOSTES, 2013, p. 198-209).

Em todas essas formas de exposição e divulgação, os “ferros da escravidão” representam o passado escravista e a “contribuição dos negros na formação da sociedade brasileira” restrita à escravidão. A vitimização e a passividade da submissão são ideias presentes em diversos escritos, como no catálogo de 2013, onde a parte dedicada à escravidão, na qual a fotografia dos instrumentos de agressão aos corpos toma duas páginas inteiras da publicação, é precedida do seguinte texto: “A presença massiva de escravos africanos foi determinante no processo de formação da cultura brasileira. Nas coleções do MHN, são revisitadas as cicatrizes deixadas pela submissão forçada e pelos instrumentos opressivos do regime de escravidão” (NAZARETH; TOSTES, 2013, p. 198). Seriam cicatrizes ou feridas abertas?

Por que uma ênfase tão grande nos ferros do sofrimento? Saulo Moreno (2018, p. 7-8), na trilha de Angela Alonso (ALONSO, 2015), identifica o sentimento de compaixão do movimento abolicionista no colecionamento e exposição desse tipo de objeto que também foi comum a outras instituições como o Museu do Negro, no Rio de Janeiro e o Museu da Abolição, em Recife. Denunciar a violência apresentando provas, como os instrumentos de tortura e as imagens de escravizados presos a troncos ou pelourinhos, recebendo chibatadas, era uma forma de sensibilizar as pessoas contra a escravidão que vitimava seres humanos.

58 Trata-se de um vira-mundo comprado por Luiz Pereira de Azevedo Filho em Pati do Alferes e doado ao Museu Histórico Nacional. Cf. processo 86/2004. Núcleo de Controle do Acervo do Museu Histórico Nacional.

Outra pista, mas na mesma direção do olhar piedoso para os escravizados, nos dá Noah Charles Elkin, citando um comentário sobre a exposição do MHN publicado na *Gazeta de Notícias* do dia 02 de agosto de 1923, que enfatiza os instrumentos de tortura: “[...] para que se tenha uma ideia, perfeita dos suplícios praticados contra os escravos, antes de 13 de maio, o Museu expõe vários aparelhos de tortura usados nas fazendas do sul e engenhos espalhados pelo norte, os quais servem para mostrar o quanto moralmente nos aperfeiçoamos” (*Apud*, ELKIN, 1997, p. 132). Segundo Elkin, “somente mostrando a evolução, até o ponto mais alto (sugerido, na exposição, pela preservação e exibição da caneta usada pela Princesa Isabel para assinar a Lei Áurea), poderia o Museu Histórico Nacional lidar com o ‘problema’ representado pela escravidão na história brasileira” (ELKIN, 1997, p. 132).

O caráter de denúncia na prática colecionista e expositiva desse tipo de acervo parece perpetuado na instituição. Tanto a ideia de um sistema bárbaro que teria sido abolido pela caneta da princesa regente, numa perspectiva evolucionista da história vigente no MHN na década de 1920 – e por muitas décadas seguintes –, quanto a de “revisitar as cicatrizes” desse sistema por meio dos instrumentos de opressão, não apenas restringem a representação dos negros à condição de escravizados, invisibilizando outras formas de presença e atuação negras na sociedade, mas, sobretudo coadunam com uma percepção do passado escravista como muito distante e diferente do presente. Como se “o 13 de maio” tivesse efetivamente instaurado um regime de liberdade e de igualdade de condições, o que não corresponde à realidade marcada pelo racismo estrutural⁵⁹ e pela necropolítica⁶⁰ que continuam a oprimir, subalternizar, violentar e matar a população negra nas sociedades contemporâneas. É o passado escravista a se fazer presente no nosso cotidiano, com a reprodução de barbáries, muitas vezes, sob a alegação de fazer a justiça, como bem nos mostra Jaime Lauriano em sua obra sobre o linchamento público de um homem negro, em 2017.⁶¹ Assim como escravizados eram presos a pelourinhos em praças públicas para receberem chibatadas, chicotadas e outras formas de golpes, um negro é amarrado ao poste com uma corda e linchado pela população sob a alegação de que teria cometido um delito. Sem condições de se

59 Segundo Silvío Luiz de Almeida, trata-se do racismo que estrutura uma sociedade na qual são vistas com naturalidade as desigualdades que favorecem e reproduzem privilégios dos brancos em detrimento da população negra. Esse racismo é reproduzido na esfera individual e institucional. (ALMEIDA, 2019).

60 Baseado na definição foucaultiana de *biopoder*, Mbembe constrói a noção de necropolítica e necropoder em sua análise a respeito da soberania do Estado sobre a vida e a morte de sua população. Necropolítica, nesse sentido, refere-se ao poder do Estado de matar ou deixar morrer aqueles considerados “inimigos” ou “excedentes”, geralmente negros e pobres. (MBEMBE, 2019)

61 LAURIANO, Jaime. Justiça e barbárie. *Jaime Laureano*, [s. l.], 2017. Disponível em: <https://pt.jaimelauriano.com/justica-e-barbarie>. Acesso em: 8 nov. 2020.

defender, o homem apanha até perder suas forças e ainda é obrigado a ouvir os comentários racistas das pessoas a sua volta.

Tratamento muito diferente teve Maria Cambinda. Fora da ordem do discurso (FOUCAULT, 1996) histórico ali representado, acabou sumindo dentro do próprio museu. Afinal, não tinha a cara das esculturas de santos católicos para juntar-se à coleção de arte sacra e nem remetia ao cativo, única forma de representação dos negros “no verdadeiro” (LAURIANO, 2017, p. 34-35) das narrativas expostas.

Maria Cambinda é indício das formas de sociabilidade e solidariedade, mas também de tensões e disputas presentes nas irmandades leigas de homens pretos; de momentos festivos onde se vivia uma experiência de liberdade em pleno sistema escravista; do protagonismo de negras e negros na confecção e uso de sua arte. Temas que têm sido analisados mais recentemente na historiografia.⁶² Mas, à época de Barroso, é provável que tenha sido vista como um objeto de “arte primitiva” ou de cultura popular, de interesse restrito ao folclore, sem lugar na História (BITTENCOURT, 2001). Essa hipótese nos ajuda a compreender o silenciamento na produção de fontes sobre a boneca, lembrando-nos o silenciamento sobre a Revolução de Saint-Domingue produzido pela historiografia ocidental, a respeito do qual escreve Michel Trouillot. O autor haitiano nos mostra como as especificidades da revolução haitiana foram silenciadas por uma produção científica eurocêntrica, que dominava a escrita e suas regras. Uma revolução liderada por escravizados, que põe fim ao domínio colonial e à escravidão, estava no campo do impensável, não encontrando sentido e nem lugar nas narrativas que exaltavam as nações europeias, em especial a França, por sua “missão civilizadora” nos domínios coloniais (TROUILLOT, 2016, p. 94-117).

Maria Cambinda, assim como as negras e os negros da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, não cabia na história produzida pelo MHN. Por isso, desapareceu ao ser identificada apenas como “Deusa da fertilidade” do século XIX, ficando anos a fio fora de exposição, interdita no discurso histórico, museográfico.

Considerações Finais

Ironicamente, no circuito expositivo atual, Maria Cambinda está em vitrine. Já os tronos de d. Pedro II e os “ferros da escravidão” estão fora, ao alcance das mãos, mas protegidos pelos olhos dos vigilantes que guardam as

62 Para citar apenas alguns trabalhos sobre o tema: Abreu (1999), Mello e Souza (2002); Borges (2005), MacCord (2005).

salas e pelas câmeras de segurança. Dão-se a ver de maneira distinta de outros tempos, de outras produções do passado nacional. Entretanto, a assimetria em relação ao tratamento expositivo desses objetos permanece. Ou seja, a alternância de lugares, entre o dentro e o fora, não significou uma mudança nas formas de representação. Enquanto o trono e os ferros têm muitas palavras para explicá-los, valorá-los e inseri-los na narrativa sobre a história do Brasil, Maria Cambinda, mesmo com legenda nova identificando-a corretamente, segue deslocada, minimizada e subordinada como uma alegoria do continente africano ao protagonismo português nas grandes navegações que a vitrine apresenta. Sua história ainda espera outras histórias, em sintonia com os questionamentos do presente. Outras histórias não apenas para que ela, Maria Cambinda, possa habitar outros contextos de identificação, mas, também para que ela faça parte de questões sobre a censura que funciona nas atividades da linguagem que se vê na obrigação de contextualizar e identificar. Será preciso não apenas valorizar acervos antes desprezados. Será preciso saber em que medida a valorização não está repetindo, em outro formato, padrões identitários forjados pelo saber colonial. Será preciso se livrar da “censura” a qual Roland Barthes se refere, que não é somente o corte no dizer, mas também a obrigação de falar.

Em pauta, portanto, a violência. Desde a violência da vitrine, que enquadra com legendas, até a violência da classificação, que deixa acervos sem direito à palavra. E o que dizer da classificação “instrumentos de tortura”? Por que, no Brasil, são característicos da escravidão? Gustavo Barroso, como era de se esperar, não se refere à cultura material usada nas delegacias e prisões na prática da tortura depois da escravidão, por exemplo. Esse acervo, até hoje, está à espera de vitrines. Embora conhecido, está longe de ser reconhecido como patrimônio nacional ou de qualquer outra identidade. O que dizer sobre a continuidade da tortura ainda hoje? Qualquer resposta não poderá ignorar a força de alastramento das tramas de destruição que Achille Mbembe vem chamando de “necropolítica”.

Da identidade nacional a outras identidades, em que sentido as vitrines continuam dependentes de delimitações da identidade? Seria possível questionar a identidade nacional sem apelar para a construção de outras identidades? Só é possível um museu com a epistemologia da identidade? Como se livrar da identidade? Como se livrar desse instrumento moderno e capitalista que a burguesia inventou?

REFERÊNCIAS

ABREU, Martha. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro; São Paulo: Nova Fronteira; Fapesp, 1999.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Sueli Carneiro: Pólen, 2019.

ALONSO, Angela. *Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-1888)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BARROSO, Gustavo. *Catálogo Geral – Primeira Secção: Archeologia e História*. Rio de Janeiro: [s. n.], 1924.

BARROSO, Gustavo. Culto da saudade. *Jornal do Comércio*, 22 dez. 1912. Publicado nos *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 29, p. 32-34, 1997.

BARROSO, Gustavo. Lembranças da escravidão. *Selecta*, [s. l.], 28 maio 1930. Cadernos de recortes Gustavo Barroso, n. 19. Biblioteca do MHN. Disponível em: <http://www.docpro.com.br/mhn/bibliotecadigital.html>.

BARROSO, Gustavo. Noções sobre instrumentos de suplício. In: BARROSO, Gustavo. *Introdução à técnica de museu*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1953. v. 2, p. 449-460. (Parte especializada).

BARROSO, Gustavo. Os ferros da escravidão. Seção “Segredos e revelações da História do Brasil”. *Revista O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 20 abr. 1949. p. 22-24, 88. Cadernos de recortes Gustavo Barroso, Biblioteca do MHN, v. 1, n. 60. Disponível em: <http://www.docpro.com.br/mhn/bibliotecadigital.html>.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. Lisboa: Edições 70, 1979.

BITTENCOURT, José Neves. “Cada coisa em seu lugar: ensaio de interpretação do discurso de um museu de história. *Anais do Museu Paulista: História e cultura material*, São Paulo: Museu Paulista, v. 8, n. 1, 2001.

BORGES, Célia Maia. *Escravos e libertos nas irmandades do Rosário: Devoção e solidariedade em Minas Gerais – séculos XVIII e XIX*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005

CARVALHO, Affonso Celso Villela de. Caminhos do sofrimento. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 25, p. 113-125, 1974

CERTEAU, Michel. *A cultura no plural*. Campinas: Papyrus, 2012.

ELKIN, Noah Charles. O encontro do efêmero com a permanência. As exposições (inter)nacionais, os museus e as origens do Museu Histórico Nacional. *Anais do MHN*, Rio de Janeiro, v. 29 p. 121-140, 1997.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

LENZI, Maria Isabel Ribeiro. “Para aprendermos história sem nos fatigar”: a tradição do antiquariado e a historiografia de Gilberto Ferrez. 2013. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

MAC CORD, Marcelo. *O rosário de D. Antônio: irmandades negras, alianças e conflitos na história social do Recife, 1848-1872*. Recife: UFPE, 2005.

MAGALHÃES, Aline; PALAZZI, Solange. Maria Cambinda: uma máscara, uma boneca, uma escultura. *Exporvisões*, [s. l.], [20--?]. Disponível em: <https://exporvisoes.com/2019/12/01/maria-cambinda-uma-mascara-uma-boneca-uma-escultura/>. Acesso em: 8 nov. 2020.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. *Colecionando relíquias... Um estudo sobre a Inspeção de Monumentos Nacionais (1934-1937)*. 2004. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 133-174, jun. 2005.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2019.

MELLO E SOUZA, Marina. *Reis negros no Brasil escravista: história da festa de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

MORENO ROCHA, Saulo. *Esboços de uma biografia de musealização: o caso da Jangada Libertadora*. 2018; Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. Documentário Iconográfico de cidades e monumentos do Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, v. 7, 1953.

NAZARETH, Otavio; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel (coord.). *Museu Histórico Nacional*. São Paulo: Olhares, 2013.

O MUSEU Histórico Nacional. São Paulo: Banco Safra, 1989.

OLIVEIRA, Cláudia de. *A arqueologia da modernidade: fotografia, cidade e indivíduo em Fon-Fon!, Selecta e Para Todos..., 1907-1930*. 2003. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142. (Colección Sur Sur).

RECORDANDO o Cativoiro. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro: Cia. Editora Americana S.A, 17 maio 1941. p. 19.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o passado: poder e a produção da história*. Curitiba: Huya, 2016.

VIANA, Marfa Barbosa. O Negro no Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, v. 8, p. 82-99, 1947.

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

DESEJOS DE ETERNIDADE: o guia histórico do Museu Mariano Procópio (MG)

Carina Martins Costa

Os museus históricos são narrativos por excelência e procuram, como espaços de poder, conformar, enquadrar e difundir conceitos sobre o passado, nação, território e sujeitos. Tal reflexão leva a perceber a dinâmica da memória e do esquecimento e as múltiplas formas de escrita da História produzidas por essas instituições ao longo de sua história institucional, ela também sujeita a rupturas, rearranjos e negociações. Em um momento no qual as principais instituições nacionais comemoraram seu centenário⁶³, um olhar sobre a trajetória de produção de estratégias de comunicação e educação é crucial para a percepção dos projetos de memória engendrados.

Em pesquisas anteriores, por meio de análise dos guias de visitantes, foi possível escutar as vozes dos diretores, colecionadores e doadores e, entremeados a elas, muitos silêncios e silenciamentos (COSTA, 2011). No enfrentamento da tarefa de escrever a partir e com os objetos, eles procuraram preencher as páginas dos guias com uma ilusão de completude da linguagem e da significação, seja por “dizer algo de tudo”, na erudição do *Guia do Visitante* (MHN, 1955) e do *Guia do Museu Paulista* (1937), seja por “dizer tudo de algo”, como no guia do Museu Imperial (1950). Os diretores Affonso Taunay, Alcindo Sodré e Gustavo Barroso foram os autores assumidos ou reconhecidos destes guias, o que denota sua importância e também o exercício de uma intelectualidade polígrafa marcante na primeira metade do século XX (MICELI, 2001).

Em relação a essa nova forma de escrever e ensinar a História do Brasil, qual seria a estratégia adotada pelo Museu Mariano Procópio (MMP), alocado no interior de Minas Gerais, para, ao mesmo tempo, escrever sua versão e se inscrever no circuito museal mais amplo?

O Museu Mariano Procópio, ao contrário dos demais museus históricos da Primeira República, nasce de uma iniciativa particular, sem apoio do Estado, em 1915. A partir do colecionismo de Alfredo Ferreira Lage, constrói-se uma instituição cultural que, posteriormente, seria doada ao município, sem antes limitar as possibilidades de transformação do seu projeto de memória, por meio do termo de doação que constava cláusulas perpétuas e ainda um mecanismo de transição administrativa fortemente controlada pelo Conselho

63 O Museu Mariano Procópio celebra seu centenário em junho de 1921. O Museu Histórico Nacional em 1922, da mesma forma que a remodelação da identidade do Museu Paulista,

de Amigos. Portanto, não é de se admirar que, após a morte do fundador e primeiro gestor, sua prima, Geralda Armond Ferreira, tenha assumido o comando da instituição por quase quatro décadas.

Situado em Juiz de Fora, Minas Gerais, cidade que valorizava a construção da imagem moderna no plano imagético, com destaque para as transformações urbanas, os meios de transporte e os símbolos do progresso, o Museu Mariano Procópio se projetava, ao contrário, como uma arca da tradição (COSTA, 2011).

Yu Fu-Tuan (1983), em original estudo sobre as formas pelas quais as sociedades atribuem significado ao espaço, propõe uma diferenciação entre espaço e lugar, a partir da perspectiva da experiência. De acordo com o pesquisador, “[...] se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa” (TUAN, 1983, p. 6). Ao entrecruzar a variável do tempo ao espaço, o autor sugere que é a experiência dos sujeitos que define o lugar como pausa e como condição de pertencimento, ou seja, como um mundo organizado de significados. No lugar, a metáfora para a compreensão do tempo é o pêndulo, que permite o aprofundamento das vivências em espaços circunscritos. Nessa perspectiva, “os objetos seguram o tempo” diante do cenário de mudanças (TUAN, 1983, p. 207). É possível aventar que o MMP procurou atuar como um refúgio da memória, quer dizer, uma autêntica representação do pêndulo, capaz de “segurar o tempo”.

Ao longo de sua história institucional, o Museu foi alocado em diferentes enquadramentos na memória oficial da cidade, mas tornou-se, sobretudo, um lugar experiencial, com a aura de uma residência de uma família e de uma coleção de objetos de um tempo passado, impregnado com a presença de D. Pedro II e Princesa Isabel.

É interessante notar que, atualmente, Juiz de Fora não é mais a “Manchester mineira”, tendo-se tornado uma cidade de serviços e de passagem para viajantes e estudantes. Um espaço urbano no qual a sociedade vivencia a destruição de boa parte dos símbolos da modernidade, como as fábricas, os palacetes ecléticos, os cinemas e os teatros, que desaparecem paulatinamente (SOUZA, 2005). O Museu, de portas total ou parcialmente fechadas há quase uma década, não exerce o poder educativo e cultural de outrora, transformando-se muitas vezes somente em espaço para fruição e lazer no amplo parque.

O objetivo deste artigo é, pois, compreender a escrita proposta por Geralda Armond no guia institucional ao longo de sua gestão (1944-1980), tendo como pano de fundo uma cidade que se via e dava a ver pelas lentes do projeto imagético moderno. É na prosa que sua visão sobre o tempo, a identidade da nação e os museus, com destaque ao Mariano Procópio, torna-se mais acessível⁶⁴. Temas envolvendo patriotismo, catolicismo, autoritarismo

64 Geralda Armond inscreveu seu projeto pedagógico, tal como outros diretores, em seus artigos na imprensa local, em suas poesias e nos materiais de divulgação do MMP. Em suas colunas no jornal *Diário Mercantil*,

e nostalgia em relação ao passado são os mais comuns em suas colunas jornalísticas. Seu estilo é perfeitamente identificável, mesmo em matérias não assinadas, pois é possível perceber sua grafia pelos rebuscamentos utilizados, pelo uso de metáforas recorrentes, além da capacidade de buscar convencer os leitores com seus argumentos.

A gestão de Geralda Armond no MMP foi marcada pela forte inflexão de uma vocação pedagógica. Em um contexto no qual o colecionismo deveria se relacionar a uma pedagogia da nacionalidade, imprimir esta nova feição em um museu era estratégico para a sua manutenção e fortalecimento institucional. Tal como os demais diretores dos museus históricos no Brasil, Armond se empenhou pessoalmente na redação, no preparo e na viabilização política de seu projeto de eternizar o discurso do museu por meio dos impressos. A despeito de todos os esforços, o *Guia* da instituição, preparado cuidadosamente por décadas, não foi publicado, ainda que uma versão definitiva tenha sido apresentada em 1978.

É curioso observar que, apesar do malogro do projeto, o *Guia* foi gestado por um longo período, o que permitiu o aprimoramento, a ampliação e a revisão do material, em um constante processo de reavaliação. É possível, pela trajetória do *Guia*, apontá-lo como um acesso privilegiado às “erratas” do projeto de memória do MMP. Para tanto, os relatórios administrativos, a imprensa local, os folhetos e a versão final do Guia serão fontes privilegiadas de análise.

Os atos de produção: desejos de memória

Em seu primeiro relatório, em 1944, a diretora relata que cumpriu o decreto do prefeito, Sr. José Celso Valladares Pinto, que determinava a realização do inventário do acervo, tarefa apoiada pelo SPHAN por meio da cessão do conservador Mário Barata. A ideia do catálogo é aludida por Armond, animada com os resultados: “Como se vê, um grande passo para o catálogo, que constitui um dos pontos de nosso programa administrativo”⁶⁵. Nesse primeiro momento, a concepção do material reforça a ideia de difundir os dados técnicos gerados no processo de inventariar o acervo, sem maior exploração pedagógica.

Quase uma década depois, o projeto de catálogo torna-se um item permanente do relatório, intitulado *Catálogo – mobiliário – relógio de rondantes e armas*. A sua permanência nos relatórios administrativos, ao menos até os anos 1960, aponta para as dificuldades da nova gestão na negociação com a

vários de seus textos podem ser compreendidos como tendo um caráter autobiográfico, fossem poesias, cartas abertas ou crônicas. Mas, em grande parte, eram reflexões sobre a vida, o amor e a natureza, numa tônica comum à escrita feminina da época, trazendo observações curiosas sobre a cidade e seus habitantes. Elas perfazem centenas de textos, material farto que enseja a possibilidade de múltiplas leituras e recortes.

65 ARMOND, Geralda Ferreira. *Relatório Administrativo*. [S. l.]: AH/Museu Mariano Procópio, 1944.

política municipal. No ano seguinte, a diretora informa sobre a continuidade dos trabalhos e alerta o prefeito Olavo Costa sobre a “[...] necessidade de abertura de crédito especial para a publicação do catálogo”⁶⁶. Após quase uma década de gestão do pedido de reserva orçamentária, o projeto aparentemente caminhava para a consecução. Todavia, no ano seguinte, o tópico permanece com a mesma redação, sinal de que as solicitações continuavam a ser preteridas pelo prefeito.

A retomada da menção ao projeto ocorre na proximidade do centenário de nascimento de Alfredo Ferreira Lage, em 1965, já no período do regime militar. O primeiro ponto do programa comemorativo era exatamente a edição do catálogo, seguido pelas propostas de cunhagem de medalhas e placas; construção de um busto de Alfredo Lage no parque; inauguração de novas salas; realização de conferências e celebração de missa campal.

Após exatos vinte anos de gestão, Armond informa que o “sr. Prefeito acaba de destinar ao museu verba para sua ampliação, conservação e confecção do catálogo”.⁶⁷ Assim, presume-se que este se encontrava pronto para a publicação no centenário de nascimento do colecionador. Todavia, no ano seguinte, informa que “a obra que já foi entregue ao sr. Prefeito no mês de agosto de 1965, apesar da boa vontade de sua excelência até a presente data, não foi publicada por falta de verba”⁶⁸. Assim, o catálogo não foi impresso, embora os outros pontos do programa tenham sido cumpridos.

A solução encontrada, embora não problematizada nos relatórios, foi a publicação de materiais de divulgação menos ambiciosos. Em 1961, houve a publicação de um pequeno folheto sobre o Museu Mariano Procópio. A autora destaca a riqueza da arquitetura do Museu como uma de suas especificidades, aliada à distância do movimento urbano. De acordo com ela, o Museu era de “caráter geral” e os destaques de seu acervo eram os fardões imperiais, o manto de Princesa Isabel e móveis e louças brasonadas.

A escrita da diretora permite compreender o Museu como projeto estético e de “resgate” do passado ameaçado pelas transformações urbanas e, no caso de Juiz de Fora, industriais. De acordo com ela, “e enquanto o Museu gera Beleza, lá fora as fábricas estridulam, no afã de produzir riquezas” (MARCQUES, 1961, n. p.). Em suas especificidades, é possível aproximar essa percepção temporal com o culto da saudade de Gustavo Barroso, uma maneira de viver e pensar a História. De acordo com Francisco Régis Ramos, “se a escrita da memória articula-se com o culto da saudade, é o sentimento da perda que alimenta a narrativa” (RAMOS, 2014, p. 119). Para a autora, a industrialização produz perdas em relação a um tempo de beleza, de arte e de tradição, a quem caberia perpetuar em uma cidade em transformação.

66 ARMOND, GERALDA FERREIRA. *Relatório Administrativo*. [S. l.]: AH/MMP, 1953.

67 ARMOND, GERALDA FERREIRA. *Relatório Administrativo*. [S. l.]: AH/MMP, 1964.

68 ARMOND, GERALDA FERREIRA. *Relatório Administrativo*. [S. l.]: AH/MMP, 1966.

No mesmo folheto, ela também escreveu um poema em homenagem à *Villa*:

Solar Mariano Procópio
Este velho Solar, onde mourejo,
Sendo um marco vetusto de outra idade,
Abriga o migratório rumorejo
Das ágeis andorinhas da Saudade.
[...]
E, em passos leves de inauditos tons,
Silentes, passam pelos corredores
Os fantasmas de Lages e de Armonds.
Juiz de Fora, 23 de junho de 1961

Interessa reter a recorrência à noção da simultaneidade entre os tempos passado e presente, aqui evocada pela imagem de fantasmas e assombrações. A *Villa* é concebida como um espaço capaz de reter a transformação e, portanto, o tempo, sendo possível ouvir as “andorinhas da saudade”. Com imaginação, a poetisa idealiza um passado de luxo e riqueza, que deveria ser preservado, mais ainda que os objetos da família Lage e mesmo Armond. O Museu, para ela, é a *Villa*, impregnada de historicidade e propícia ao culto da saudade. “Saudade não é qualquer memória, mas aquela que faz o memorioso sentir falta da coisa lembrada, mesmo sem nunca tê-la visto” (RAMOS, 2014, p.103): tal percepção, construída na análise da literatura de Gustavo Barroso, parece apropriada aqui, pois certamente Geralda não vivenciou o tempo pretérito idealizado, mas sente sua falta e compreende o patrimônio como meio de estancá-lo, de reparar a perda (GONÇALVES, 1996).

Em 1970, publicou-se o *Guia Ilustrado do Museu Mariano Procópio*, impresso em cores vivas e disponibilizado para a venda na portaria do Museu. O *Guia Ilustrado* era um material de divulgação, no formato de um folder, que continha muitas fotografias e sucintas legendas sobre o acervo. Pode ser dividido em três partes: a primeira retrata a arquitetura da *Villa* e os elementos paisagísticos do Parque; a segunda, o acervo, com foco na Pinacoteca e nos objetos imperiais e a terceira, nas salas dedicadas ao Império na exposição histórica. Curiosamente, o Prédio Mariano Procópio foi ocultado⁶⁹, bem como as salas dedicadas ao Exército e à história municipal. É válido pressupor que, àquela época, o apoio incondicional da diretora ao golpe de 1964 e as ações de musealização de sua memória vinham enfrentando resistências por conta do recrudescimento das resistências ao regime militar.

69 O Museu Mariano Procópio é composto por dois prédios, a saber, a *Villa*, residência em estilo neoclássico de 1861 e o Prédio Mariano Procópio, construído para abrigar a coleção de arte, em 1921.

O desejo de publicar o catálogo, no entanto, não foi arrefecido. Em 1973, a diretora defende novamente a necessidade de publicação do mesmo, “já atualizado pela direção da casa”, e aponta para a possibilidade de outras edições de breves guias informativos das coleções, talvez no mesmo formato do guia ilustrado. A viabilização da impressão passa, portanto, pela estratégia de fragmentação e/ou resumo do projeto.

Em 1976, momento em que os quarenta anos da doação do Museu ao município eram comemorados, Armond informa que “já está concluído o catálogo do museu, parte referente ao castelo, também o guia da pinacoteca. Necessitamos com urgência fazer publicar esses pequenos guias”.⁷⁰ A mesma demanda foi repetida no ano seguinte, com o acréscimo da informação de que todas as publicações sobre o Museu haviam sido esgotadas. Em 1978, ano de datação da versão mimeografada do *Guia*, a diretora informa que “concluiu e fez entrega do catálogo e também do guia da pinacoteca. Suas publicações é uma das grandes aspirações [...]”⁷¹.

Aproximava-se, porém, o final da longa gestão de Geralda Armond. Laconicamente, o relatório de 1979 informa sobre o fechamento do “prédio grande”, ou seja, do Prédio Mariano Procópio, com o encaixotamento das obras e a depredação de vândalos por ausência de segurança. A diretora faleceria no ano seguinte, no dia 10 de agosto, sem conseguir, a despeito de intensas negociações e demandas, a publicação do guia do Museu Mariano Procópio. Ele, aparentemente, não esteve sujeito à atenção das demais administrações, que priorizaram a publicação de materiais informativos efêmeros⁷². É possível supor, por outro lado, que o fato de Geralda ter sido a única mulher dirigente de um museu histórico à época possa ter impactado negativamente a difusão de seu projeto de memória. Ou seja, suas poesias, crônicas e colunas, escritas consideradas femininas, eram aceitas e publicadas. O guia, não.

A “obra de toda uma existência”, o guia de Geralda Armond, sem dúvida, permitiu o exercício de errata com ajustamentos, revisões e inserções de conteúdos. Apesar disso, o *Guia* não encontrou o mesmo êxito que os congêneres de outros museus nacionais, mesmo com características muito semelhantes. Por longos anos, permaneceu arquivado no Setor de Museologia e, ainda hoje, continua inédito.

70 ARMOND, Geralda Ferreira. *Relatório Administrativo*. [S. l.]: AH/MMP, 1976.

71 ARMOND, Geralda Ferreira. *Relatório Administrativo*. [S. l.]: AH/MMP, 1978.

72 O relatório de 1983 informa que “foi elaborado um estudo para o folheto instrutivo destinado aos visitantes o qual não foi impresso por falta de recursos”. Os subsequentes relatam a permanência da dificuldade, resolvida somente no final dos anos 1980, com o patrocínio de empresas da cidade. O formato escolhido foi o de folheto informativo, a saber, “Folder sobre o museu”, “Animais em cativeiro no Parque Mariano Procópio” e “Cinco séculos de documentação histórica”. Até o relatório de 2008, não houve nenhuma menção à retomada da publicação do guia. Todavia, o relatório de 1991 assume que o Museu tem problemas que devem ser resolvidos a curto e longo prazos, dentre os quais a falta de um guia para visitantes.

Desse modo, o *Guia Histórico*⁷³, finalizado em 1978, é uma preciosa fonte por evidenciar alguns pressupostos do discurso museográfico do MMP⁷⁴. Em pleno regime militar, Armond apresenta uma versão definitiva para um guia que, certamente, dialoga com os anteriores, mas também com uma produção museológica mais recente, que chega ao Brasil por meio dos Anais dos museus, revistas especializadas e intercâmbios institucionais.

Nele, nota-se a preocupação de organizar as informações do acervo para o público leigo, objetivando a consolidação de um projeto educativo do Museu. Nas palavras dela, “[...] há nos Museus, como no de Mariano Procópio, um patrimônio coletivo, que é o substrato dos espíritos de uma civilização. São eles fontes eternas de ensinamento e cultura, de devoção à História da Pátria [...]” (ARMOND, 1978, p. 3-4).

Percebe-se o desejo de sublinhar que o passado pode ser evocado pelos objetos, constituindo um referencial moral para o presente. A influência do pensamento de Gustavo Barroso é explicitada, assim como o culto à tradição. A “história pátria” é narrada para despertar o amor; o conceito de cultura parece estar atrelado à erudição e ensinar é transmitir legados.

Em outras partes do documento, Armond torna a citar o pensamento barroseano como referencial para a estruturação de seu trabalho. Tal fato se deve à importância de Gustavo Barroso para o pensamento museológico brasileiro, visto que foi responsável pela direção do Museu Histórico Nacional, além de ser autor de vasta bibliografia. Barroso defendia que a função pedagógica do museu seria ensinar o povo a amar o passado, isto é, a pátria, uma lição, sem dúvida, para ser apreendida pelos olhos. O acesso ao passado seria feito por fragmentos autênticos, pois era preciso preservar a objetividade científica. A tradição seria como uma ponte entre presente e futuro, fonte de iluminação para a humanidade.

Contudo, nos anos 1970, torna-se necessário legitimar a instituição a partir não mais de suas relíquias ou tradições, mas, principalmente, por seu uso público e potencial pedagógico. Em consequência, um diferencial do guia do MMP é a preocupação em explicar seus pressupostos pedagógicos, sua filiação teórica e o diálogo que trava com uma moderna museologia. Importa apresentá-lo como instituição viva e dinâmica e, portanto, necessária.

73 O *Guia Histórico* foi disponibilizado para acesso em 2005 pelas museólogas Maria das Graças Almeida e Maria Angela Camargo Cavalcante, a quem agradecemos. Àquela época, o *Guia* foi fichado. Posteriormente, uma cópia foi digitada pelo Departamento de Difusão Cultural, no qual exercia o papel da chefia, para a divulgação, mas o acesso restringiu-se à primeira parte.

74 Há uma versão datilografada, sem fotografias, depositada no Setor de Museologia, atual Departamento de Acervo Técnico (DAT/MAPRO). Presume-se, pelos relatórios administrativos, que as imagens seriam acrescentadas na edição. Contudo, nessa versão, as fotografias previstas não eram as do Padre Leopoldo Krieger e sim as produzidas por Roberto Dornellas, conforme apontado no prólogo do material. O texto datilografado não insere ou demarca espaços para as fotografias, o que impede a compreensão do projeto visual, que será, portanto, desconsiderado para a presente análise.

O título original, *Guia-Histórico*, reforça a ação de Armond no intuito de transformar e consolidar o MMP como histórico, embora mais da metade do texto seja destinado à coleção de arte, principalmente, à pintura internacional. Logo, as pinturas, afora sua importância estética, são utilizadas como testemunhas de um tempo, que prioriza a considerada “civilização” europeia.

Importa destacar que, tal como o Museu Paulista, era necessário encontrar um lugar para a História Natural, que igualmente foi desconsiderada no guia, apesar do forte interesse dos visitantes. A saída proposta por ambos os diretores foi semelhante, qual seja, prometer uma edição específica para a Seção, o que, igualmente, não ocorreu. Tais fatos sinalizam o enfraquecimento do modelo museal predominante no século XIX no Brasil, centrado nas ciências naturais e focado na perspectiva de catalogar a natureza e promover pesquisas (MENESES, 1994). Ainda assim, as seções de História Natural dos museus não puderam ser ignoradas por seus diretores, seja pela atração que provocavam nos visitantes, seja pela demanda dos pesquisadores.

A versão datilografada do guia possui 144 páginas e está organizada da seguinte forma: capa e contracapa; apresentação; horário e dados de visitação; tópicos sobre a instituição, a saber, “Fundação do Museu”, “Museu: local e arquitetura”, “O museu como atração turística”; breve síntese do acervo de acordo com tipologia, “Telas”, “Mobiliário”, “Porcelana e Cristais”, “Jóias antigas e outras atrações”; descrição de cada sala, acompanhada de planta baixa da *Villa*; e, por fim, breve informativo sobre atrativos do Parque, como “Mausoléu e Estátuas” e “Pavilhão Agassiz”.

O *Guia* apresenta, na contracapa, as informações administrativas⁷⁵ e, após essas referências, segue-se uma apresentação, intitulada *Nosso Guia-Histórico*, com a definição das diretrizes e das perspectivas para o MMP. Explicita o pensamento museológico da diretora, claramente vinculado ao modelo barroseano. Há informações sobre a visitação, um breve histórico do museu, a sua arquitetura e o seu papel turístico, o que acompanhava a estrutura de guias de museus históricos até então publicados.

Em sua estrutura, o *Guia* diferencia-se por abordar, em primeiro lugar, as tipologias do acervo, a saber, telas, mobiliário, porcelanas e cristais, “jóias antigas e outras atrações”, para somente depois descrever as salas e apresentar a planta do museu. Assim, a intenção parece ser alertar o visitante, em primeira mão, sobre a importância dos objetos ali depositados, destacados em meio a uma profusão de adjetivos que os qualificam como raros, importantes, caros, célebres, mas, sobretudo, ressaltam seu caráter biográfico. Ou seja, estão ali, expostos em relevo, por terem sido propriedade de alguém, principalmente da família imperial. Nesse sentido, possuir esses objetos auráticos, no sentido

75 O prefeito era Francisco Antônio de Mello Reis; o secretário da cultura, Mauro Marsicano Ribeiro, e a diretora, Geralda Ferreira Armond Marques.

expresso por Pomian (1994), é evidenciado logo de início para que o visitante ateste a importância do Museu, muito mais desconhecido do grande público que os demais museus nacionais.

Outro elemento de especificidade do *Guia* é o compartilhamento com o leitor sobre as transformações do museu e seus pressupostos. Era necessário, nesse momento, referendar as escolhas, justificar a opção teórica, legitimar-se no campo museológico, cada vez mais profissionalizado sem, contudo, desfazer os laços de continuidade com o projeto do fundador. Assim, a apresentação é uma peça-chave para a leitura do *Guia* e merece um olhar cuidadoso. Nela, Armond destaca, já no primeiro parágrafo, o reconhecimento da Museologia como ciência nova, o que explica, de acordo com ela, a complexidade de sua elaboração. O uso dos termos técnicos indica a defesa do reconhecimento da Museologia como ciência, conforme muitos apontavam à época. E não é apenas uma ciência, ela ressalta, mas uma “ciência nova”.

Todavia, é preciso cuidado para não vincular o uso do adjetivo à chamada Nova Museologia que, a partir da Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972, promoveu debates no campo museológico. Não é possível perceber, nos escritos e nas práticas da diretora, aproximação teórica com os pressupostos da Nova Museologia, que defende, entre outros, a prioridade da função social do museu, o seu vínculo com a comunidade e o fomento de ações educativas transformadoras (BALERDÍ, 2002).

O conhecimento de Armond sobre museologia foi oriundo, em sua análise, do aprendizado cotidiano com Alfredo Ferreira Lage, “um dos maiores museólogos brasileiros” (ARMOND, 1978, p. 4), bem como do estudo das antigas etiquetas elaboradas por ele. Pela primeira vez, Lage é reconhecido como museólogo, embora não tenha tido qualquer formação específica na área, o que indica que o campo ainda não havia se profissionalizado. Por outro lado, observa-se a valorização das práticas do colecionismo e do antiquariato como possibilidades científicas de acesso ao passado.

A etiqueta, mais uma vez, assume papel preponderante, tanto na escrita do *Guia* como na própria reelaboração da instituição. Como não há referência sobre textos, resoluções ou cartas que explicitem o projeto museológico do fundador, afora o testamento, são as etiquetas, escritas em primeira pessoa do singular, ou seja, as descrições e denominações escritas por Lage, que serão o norte para as ações de Armond.

É importante destacar, ainda, a especificidade do colecionismo de Lage, que não se preocupou com a construção de uma documentação que legitimasse ou biografasse os objetos. Assim, o que escreve nas etiquetas, ainda que sem fontes, transforma-se em “verdades”, em função de sua autoridade como colecionador. Isto é, tornam-se informações inquestionáveis que atestam seu saber e erudição.

Na sequência da apresentação, há um esforço em demonstrar o valor das ações realizadas por Armond, em tom auto-elogioso. Seu argumento inicia-se com a reprodução, entre aspas, de uma suposta frase de Alfredo Lage, proferida antes de seu falecimento, de que o museu não estava devidamente organizado. É a própria narradora que atesta a arbitrariedade na organização das coleções e descreve as transformações promovidas por ela, bem como a luta contra os chamados óbices testamentários, que impediam qualquer radicalidade na reorganização expográfica.

Armond assume, assim, o papel de modernizadora do MMP, defensora de seu ajuste ao novo papel social, eminentemente pedagógico. Por outro lado, destaca o apoio dos funcionários da família Costa, descendentes do administrador, que outrora trabalhara para a mãe de Alfredo, Maria Amália. Da mesma forma, realça os vínculos com o Conselho de Amigos, criado pelo fundador para perpetuar seu projeto de memória. Dessa forma, legitima-se pela continuidade que representa com o passado, mas valoriza-se pela capacidade de dinamizar e organizar a instituição.

A a autora alia a continuidade e o respeito integral ao projeto do fundador ao profissionalismo e à busca de adequação frente ao pensamento museológico moderno e aos desafios de seu tempo. Em suas palavras, “nossa preocupação [...] tem sido aquela de dar ao Mariano Procópio uma apresentação dentro da tecnologia moderna de museu, valorizando suas peças, dando-lhes sentido pedagógico-dinâmico” (ARMOND, 1978, p. 5). A proposta de intervenção da exposição é descrita e justificada. Ao afirmar que pretende valorizar as peças, ela procura afastar-se de um modelo decinômico de museu, que priorizava a quantidade das peças em detrimento do olhar individual e contextualizado sobre elas.

A “arbitrariedade” da exposição seria rompida com o auxílio precioso de museólogos de destaque no cenário nacional, como Edson Motta, então diretor do Museu Nacional de Belas Artes, e Lygia Martins Costa, técnica do IPHAN, considerada o braço direito do diretor Rodrigo de Mello Franco. Ambos se formaram no Museu Histórico Nacional e possuíam maior vínculo com a produção artística, sendo Edson Motta um pioneiro restaurador. Assim, a diretora procura legitimar sua ação pela interlocução com profissionais reconhecidos nacionalmente na Museologia.

Em sua narrativa sobre a reestruturação do Museu, afirma:

No Castelo residencial de Mariano Procópio, por exemplo, apresentamos o acervo dentro de um ciclo histórico: salas D. Pedro IV, D. Pedro I, D. Pedro II e Princesa Isabel, onde reunimos peças relativas a cada época. Também a Pinacoteca (Galeria Maria Amália) e outras Salas mereceram estudos especiais [...]. (ARMOND, 1978, p. 6, grifo do autor).

Apesar do fato de que a própria diretora discutiu, em outros momentos, o erro conceitual da denominação da *Villa* como castelo, ela assume, no *Guia*, a abordagem romântica, que valoriza e confere aura à casa de veraneio. Percebe-se a divisão da coleção nos dois prédios: a *Villa* abrigaria os objetos históricos, com uma organização temporal pautada no Estado monárquico. A exposição de objetos não visaria a ornamentação arbitrária, mas a (re)construção de uma temporalidade específica. A Galeria permaneceria como vetor para exposição da pinacoteca, o que cumpria as cláusulas do termo de doação. Quanto às outras salas, os critérios para remodelação não são mencionados.

Na apresentação de referenciais teóricos para pensar a educação no MMP, Armond recorre à citação de dois autores. O trecho é um pouco longo, mas vale a pena reproduzi-lo pela centralidade que assume na argumentação:

Escreve o museólogo Arthur C. Parker: “O Museu, no sentido moderno, é uma instituição ativamente dedicada à tarefa de interpretar material selecionado, com o fim de atrair a inteligência por intermédio dos sentidos (*Manual for History Museums*). Dentro desse critério, que é de precisão absoluta – e sem contestarmos Lee Simonson, quando afirma que um museu de arte, bem planejado e devidamente arrumado, dispensaria perfeitamente a existência de um departamento de educação, porque as coleções falariam por si mesmas – temos no Mariano Procópio procurado imprimir uma feição dinâmica às coleções, de sorte que os objetos não se quedem silenciosos, mas, ao contrário, sejam avivados sempre pelo esforço dos funcionários. (ARMOND, 1978, p. 7-8).

As citações permitem acessar as leituras de Geralda Armond no campo de Museologia e, também, compreender o que está sendo designado como Museologia moderna. Isso porque Arthur Caswell Parker (1881-1955) foi diretor do *Rochester Museum of Arts and Science*, entre 1924 a 1945, nos Estados Unidos. Publicou inúmeros trabalhos, a maior parte deles relacionados a pesquisas indigenistas.

Dentre suas publicações, não foi possível localizar a referência indicada por Armond. Contudo, há dois outros trabalhos sobre museus de história,⁷⁶ mas não há menção sobre traduções de seus trabalhos para português. Os *Anais do Museu Histórico Nacional*, importante local de divulgação da museologia, não mencionam o autor, tampouco Lee Simonson, cujas informações são bem menos precisas. Apenas encontra-se a referência de que foi um arquiteto americano, que viveu entre 1888 a 1967.

76 O primeiro foi publicado em 1928, com o título *The Museum of History vs the historical society exhibit*. O segundo, intitulado *The Small History Museum*, data de 1935. Não foi possível acessar os textos, que estão arquivados no Museu Rochester.

Seja qual for o acesso, verifica-se a relação com a museologia norte-americana, que defendia, em linhas gerais, o caráter pedagógico das instituições. Para Parker, o conhecimento no museu seria construído a partir dos sentidos, o que demonstra a percepção e/ou defesa da especificidade do mesmo. O seu papel seria o de interpretar, o que contradiz a proposta de Simonson, ou seja, no limite, a arte fala por si mesma e cabe ao museu organizar de forma adequada a sua exposição.

Armond parece não ligar para essa tensão fundamental entre os dois pensadores, mas está atenta a uma característica do espaço museal, que é o potencial de representar o passado, evocá-lo por meio dos sentidos. Para ela, os objetos devem ser mobilizados para a ruptura do silêncio, destacando-se a mediação dos funcionários. Avivá-los, colocá-los novamente em vida, despertá-los do silêncio: seria este o papel da educação em museus? Pela escrita e ação pedagógica de Armond, parece que sim. A narrativa do *Guia* apresenta uma linguagem que dialoga com referenciais científicos de sua época. A autora legitima seu conhecimento e, assim, se legitima como diretora.

Nota-se que a diretora procura alinhar o sentido educativo do museu tanto a uma tradição da educação dos sentidos como a uma pedagogia que preconiza um papel ativo dos visitantes, que poderia dispensar, no limite, o setor educativo, no caso do Museu de Artes (ARMOND, 1978, p. 8). Mas, no caso do museu histórico, sublinha, é necessária a mediação e a orientação dos funcionários, pois são eles que falam *por*, ou falam *sobre*, os objetos.

A autora explicita, ainda na apresentação, as características do *Guia*, a saber, a funcionalidade e o caráter topográfico e descritivo. Para ela, a linguagem deveria ser simplificada, sem recorrer ao abuso da terminologia técnica, justamente para atingir o grande público. Mais do que atrair, “facilitar” a consulta, este é o termo utilizado. De acordo com ela, “cada peça é apresentada no local onde se acha exposta, com a sua descrição própria, material, artista, época e procedência, com algumas ilustrações, além de se ocupar da biografia de cada Patrono de suas Galerias” (ARMOND, 1978, p. 10). Assim, Armond traduz o esquema utilizado para abordar as salas e as peças que a compunham. Como referência para a elaboração, cita o livro *Introdução à Técnica de Museus*, de Gustavo Barroso (1951). O público projetado é, portanto, o grande público, ou seja, visitantes espontâneos, escolares, grupos culturais, instituições e, claro, turistas.

Nessa época, os índices de visitação do Museu eram grandes, mesmo se comparados ao panorama nacional. Geralda Armond não negligencia, todavia, os pesquisadores e mantém a divisão barroseana: para eles, seriam publicados catálogos especializados “dando cumprimento a uma sistemática de divulgação essencialmente técnica” (1978, p. 10), ou ainda, alguns outros referentes às coleções da reserva técnica.

Após a apresentação, seguem os tópicos sobre a história institucional. A abordagem da história do museu é, na verdade, a história da família Lage, com

destaque para o pioneirismo de Mariano Procópio e a grandeza de Alfredo, seu filho. O momento fundador da coleção é, para ela, sua infância na Europa. Na história institucional, curiosamente, não são mencionadas as datas de 1915 e 1922, consagradas, posteriormente, como as de abertura do Museu ao público e de inauguração do Prédio Mariano Procópio. Armond afirma que Alfredo “[...] transformou o solar paterno em Museu, fundando a instituição em 23 de Junho de 1921 [...]” (1978, p. 12). A outra efeméride evocada é a data de doação ao município. Por fim, afirma-se que “sua obra – o Museu Mariano Procópio, aí está – ela falará do grande Mecenas juiz-forano através dos séculos” (1978, p. 12). A diretora parece ter compreendido o tom autobiográfico de qualquer exposição ou coleção.

A autora destaca autores que indicam que os museus, sempre que possível, devem ser instalados em prédios antigos, capazes de exercerem atração no público. Para ela, o MMP é ideal, pois funcionava em um “castelo” de meados do século XIX, de inspiração italiana e execução alemã, dentro de um parque projetado por ninguém menos que Glaziou, arquiteto da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro. Aleida Assmann chama atenção para o fato de que, com o romantismo, uma reação à modernidade, “os locais voltaram a ter sua aura como cenários em que, de modo surpreendente, ressurgiu um tempo pregresso já desaparecido” (ASSMANN, 2001, p.341). Esse parece ser o sentido evocado no Guia, com destaque a um suposto castelo que, na verdade, foi uma casa de veraneio da família Lage.

Além dos elementos arquitetônicos, destaca a aura do espaço, reforçada por seus visitantes ilustres, como D. Pedro II e “toda a família imperial”. Contudo, Armond não aborda o Prédio Mariano Procópio, construído e supervisionado por Alfredo, e já com função originalmente museológica, pioneirismo ignorado. A valoração do MMP não decorre apenas de sua arquitetura impregnada pela aura imperial, mas também pelo fato de ser considerado o principal ponto turístico da cidade.

O *Guia Histórico* atenta para o crescimento do turismo interno, motivado pelas intensas transformações urbanas nas décadas de 1960/70, marcadas por forte êxodo rural. De acordo com dados apresentados, em 1977, 280.000 pessoas haviam visitado o MMP, o que, mesmo sem precisão, indica um novo papel para os museus históricos, qual seja, atrair e receber turistas.

Sentidos do passado: linhas que alinhavam objetos e memórias

Mikhail Bakhtin (1929, p.113) afirma que “[...] a palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros”, o que pressupõe uma projeção de auditório social intrínseca ao processo de enunciação de qualquer discurso. O enunciado oferece, assim, indícios sobre como um autor percebe seu ouvinte/

leitor/expectador. Sob esse ponto de vista, os guias também são fontes importantes para se acessar as concepções pedagógicas que embasam sua produção, na medida em que há sempre um público imaginado, ou seja, uma antecipação de um tipo de padrão de comportamento modelar do visitante, seja ele presencial ou não. Nos guias, mais do que em outras fontes, há possibilidade de se compreender melhor quem são os sujeitos da exposição – autores, visitantes, leitores –, ainda que camuflados em descrições e imagens dos objetos. Pretende-se acompanhar, portanto, os traçados narrativos (enunciações) de Geralda Armond na tentativa de se aproximar de seu projeto de memória, a partir de uma narrativa tridimensional ancorada em objetos.

Jesus-Martin Barbero (1999), ao propor o museu como espaço que projeta um passado com futuros, analisa seu papel estratégico na disputa de memórias. Porém, segundo ele, para tanto seria necessário repensar a história do nacional a partir da densidade de conflitos e das discontinuidades que envolvem sua construção. Trata-se de redefinir radicalmente a concepção antiquária de museus, centrada na busca de essências culturais e na ritualização do passado.

No caso do Guia do Museu Mariano Procópio, o que se pretende é justo reforçar a ritualização do passado e construir uma relação de admiração e mesmo devoção em relação ao que é apresentado. Esse museu, ao longo de sua história institucional, tem ocupado um lugar difícil e problemático, tendo em vista a formação do campo patrimonial no Brasil. Doado ao município de Juiz de Fora, em 1936, o Museu teve como projeto narrar a história nacional, em particular a do Império, estando sediado no interior mineiro, um estado da federação que, durante a primeira metade do século XX, será crescentemente vinculado ao patrimônio colonial do país. O MMP não se enquadrava nesta “vocação” mineira ou, em outros termos, nessa divisão de trabalho e/ou organização das diretrizes das políticas patrimoniais do Estado adotadas pelo SPHAN, órgão criado no governo Vargas. A princípio, o tombamento do acervo, ocorrido em 1939, sinalizou para o reconhecimento de sua importância. Contudo, os prédios não foram tombados, mesmo sendo a *Villa* uma residência de meados do século XIX. Da mesma forma, o MMP não participou do projeto museal construído pela ampla rede de intelectuais, mobilizados por Rodrigo Mello Franco de Andrade, em Minas Gerais, a partir dos denominados museus regionais, que enfatizaram a estética dos objetos e sua capacidade de representar a especificidade mineira colonial. De acordo com Letícia Julião (2008), o projeto dos museus regionais pretendia estetizar o passado colonial mineiro como uma verdadeira metáfora do nacional, algo em relação ao qual o MMP pouco tinha a colaborar.

O *Guia Histórico* não possui a preocupação em articular os saberes profissionais do museu com a historiografia. Os vínculos são construídos com a Museologia, principalmente norte-americana, o que se deve, provavelmente,

à participação de Armond no comitê do ICOM e à convergência com uma proposta de educação dinâmica nos museus.

O Museu é definido como “de caráter geral e tem seu acervo distribuído em 41 salas e galerias. É considerado um dos principais museus do Brasil” (ARMOND, 1978, p. 15). Em relação à estrutura narrativa, aborda-se, em primeiro lugar, a coleção em divisão tipológica, para, posteriormente, apresentar as salas. Funciona como uma exposição inicial sobre os objetos de destaque do Museu, que motiva o leitor a acompanhar a descrição subsequente pelo estímulo à curiosidade, pela raridade e pela importância atribuída às peças.

Inicia-se pela arte, o que demonstra o forte vínculo do MMP com a coleção originalmente adquirida por Alfredo Lage. As telas referenciadas são de cunho histórico, como “Tiradentes Supliciado”, de Pedro Américo, e “Jornada dos Mártires”, de Antônio Parreiras. Os demais pintores, nacionais ou estrangeiros, são apenas citados.

Em relação ao mobiliário, ressalta-se a diversidade e a abrangência temporal do acervo e valoriza-se a coleção de camas, “entre as melhores do país”, e os móveis imperiais. É curioso notar que não há menção à suposta Cadeira Beija-Mão de D. João VI, que será transformada, posteriormente, no item mais valorizado pela abordagem educativa. Cita-se apenas uma “móvelia em couro pertencente a D. João VI”, cuja descrição não remete à célebre cadeira.

As porcelanas, cristais e jóias antigas são valorizadas na medida em que pertenceram ao Paço São Cristóvão, à família imperial, à nobreza ou ao Duque de Caxias. São objetos biográficos, por excelência. A exceção é a estatueta “Tanagra”, que teria 2.000 anos, produzida na Grécia. Apresentam-se ainda a biblioteca e os autógrafos de personalidades.

Ao pensar a biografia dos objetos, Kopytoff reflete

[...] quais são, sociologicamente, as possibilidades biográficas inerentes a esse “status”, e à época e à cultura, e como se concretizam essas possibilidades? De onde vem a coisa, e quem a fabricou? Qual foi sua carreira até aqui, e qual é a carreira que as pessoas consideram ideal para esse tipo de coisa? Quais são as “idades” ou as fases da “vida” reconhecidas de uma coisa, e quais são os mercados culturais pra elas? Como mudam os usos da coisa conforme ela fica mais velha, e o que lhe acontece quando a sua utilidade chega ao fim?” (KOPYTOFF, 2008, p. 92).

É interessante, igualmente, perceber a ênfase nas características dos objetos que atestam seu pertencimento à família imperial e/ou ao Paço de São Cristóvão, pela inserção, nas descrições, dos símbolos como coroa, esfera armilar, escudo Imperial, ramos de café e fumo, siglas (PI, PII, TC), dragões de Bragança (serpe), dentre outros. O caráter biográfico dos objetos é pensado a partir de seu suposto pertencimento, como essência de um tempo.

A narrativa das salas, maior parte do *Guia*, é realmente descritiva, como enunciado pela autora, o que reforça a característica principal dos guias de museus históricos, pautados no modelo barroseano. Os objetos são comumente apresentados em tópicos, sem um texto que os articule. Quando a sala se refere a uma pessoa, uma pequena biografia é apresentada no primeiro parágrafo.

A exceção a esse padrão é a *Sala da Cidade*, a primeira descrita, criada por Armond, em 1950, que é apresentada em texto ufanista sobre a cidade e sobre a própria realização da diretora, pois é considerada um “atestado vivo” das realizações de nomes e figuras que fizeram “maior e melhor a terra juiz-forana”, aqui reconhecida como Princesa de Minas. A autora rechaça o termo “Manchester Mineira”, como também a marca industrial da cidade, pois explícita, em diversas oportunidades, o Museu como refúgio bucólico.

No Prédio Mariano Procópio, os artistas são homenageados em três salas, a saber, *Batista da Costa*; *Maria Pardos e Bernardelli*. Em relação à nobreza, há as salas *Conde de Prados* e *Duque de Caxias*. A família do colecionador é referenciada pela sala *Mariano José Ferreira Armond* e galeria *Maria Amália*, além de políticos que mantiveram relações com a família, como Antônio Carlos de Andrada. Há, ainda, a mencionada sala *Juiz de Fora*, que cultuava os personagens considerados principais, dentre eles, obviamente, Mariano Procópio e Alfredo Lage. Na Villa, há predomínio absoluto da família imperial, com salas *D. João VI*; *D. Pedro I (a e b)*; *D. Pedro II (a e b)* e *Princesa Isabel*, que ocupavam o segundo pavimento. Há ainda as Salas *Maria Amália* e *Alfredo Ferreira Lage*, criadas por Geralda Armond, que ocupam espaço simbólico junto à família imperial, fortalecendo, assim, seus laços de amizade e políticos.

No primeiro pavimento, as salas mantêm as funções originais, como escritório, sala de música, de jantar, copa, mas os nomes homenageiam membros da família e funcionários do Museu. Há, portanto, uma espécie de inversão simbólica, com o primeiro andar da residência destinado ao uso social, representando a família, com destaque para as mulheres, enquanto o segundo é ocupado por quartos, homenageando a família imperial.

Há uma mescla, portanto, entre a família Lage, pintores e heróis da história brasileira, além da família imperial. A organização que predomina, portanto, não é a cronológica, e sim a temática, à exceção do segundo pavimento da *Villa*, que ordena os governos monárquicos brasileiros projetando uma continuidade com Princesa Isabel.

Há preocupação episódica em articular as personalidades a objetos de seu tempo, como na sala *Mariano José Ferreira Armond*, que ocupava o vestíbulo e possuía somente peças do século XIX, período de sua vida. Outras reúnem objetos apresentados sem datação ou não exploram a diferença da

temporalidade entre a representação e o retratado, como a sala *Tiradentes*, que é exemplar. O único objeto datado é a tela “Tiradentes Supliciado”, de 1893. Além da célebre tela, há quadros de Décio Villares e peças religiosas, como estandarte de procissão e oratório.

Os objetos são valorizados, sobretudo, pelo caráter biográfico. Observa-se a submissão dos objetos frente às imagens, elas sim portadoras de valores estéticos, simbólicos e patrióticos. Muitas vezes, não foram colecionados por Alfredo Lage e sim doados por inúmeras pessoas relacionadas à nobreza ou aos familiares dos homenageados no Museu.

Assim, é sintomático que a primeira parte da apresentação do Museu seja dedicada à descrição de alguns objetos com maior valor, mas que, na descrição das salas, eles sejam valorizados, sobretudo, pela quantidade e mesmo pelo fato de terem sido elaborados com metais e pedras valiosas. O valor econômico no *Guia* com adjetivos superlativos como “raríssimos”, “valiosíssimos” e “disputadíssimos”.

Mesmo objetos do cotidiano, como aqueles relativos à vida de Maria Pardos, são especificados pelo material de confecção – ouro, prata e tartaruga –, o que os coloca no patamar de jóias. O mesmo efeito é produzido com objetos como um coletor “primitivo” do Paraguai, destinado a receber moedas. Geralda Armond não descreve o objeto, que possui uma rica ornamentação, mas aponta a inscrição e reforça: é “de prata”.

Rafael Zamorano, ao analisar a relação dos conservadores com o sistema de valoração e reconhecimento de autenticidade dos objetos, afirma

[...] a autoridade do especialista, exercida inicialmente pelos conservadores do museu, baseia-se na experiência e nos saberes técnicos e eruditos daqueles que declaram ou atestam autenticidade histórica a um determinado artefato. O conhecimento das chamadas disciplinas auxiliares da história, comuns ao antiquarianismo e à erudição, o domínio de um vocabulário específico, necessário a “correta” descrição do artefato, e o “olhar treinado”, que implica na “cultura visual” do especialista, capaz de reconhecer uma pincelada ou a sutil diferença entre uma porcelana legítima e outra falsificada, foram as principais características identificadas no método de trabalho dos conservadores do MHN (BEZERRA, 2018, p.20).

Nesse caso, é possível perceber que a biografia do objeto é legitimada pelas memórias dos doadores e do próprio colecionador, a quem Geralda considera um museólogo. O olhar treinado, no caso do MMP, vinha das etiquetas produzidas por Alfredo Lage. Uma vez mais, a despreocupação do colecionador com a comprovação da autenticidade das peças é percebida no *Guia*, que não se respalda em fontes nem em dados para apontar a história

dos objetos expostos, a não ser quando foram doados. Nesses casos, os doadores respaldam a validade dos objetos e legitimam seu lugar no Museu. São inúmeros os doadores citados, com destaque para a família Albuquerque, o que demonstra uma política de aquisição de acervo diferenciada de Alfredo Lage, que prezava a qualidade e não a quantidade, como também a universalidade e não o regionalismo. Por outro lado, por meio da administração de Geralda Armond, objetos como o voltímetro da Usina Hidrelétrica de Juiz de Fora, troféus de personalidades, canetas de poetas locais, dentre outros, foram expostos no Museu, o que não seria concebível no tempo de Lage.

Um diferencial do *Guia Histórico* é a valorização das mulheres, o que traduz demandas de sua temporalidade. Além de Maria Pardos, cuja sala é contemplada com a maior descrição do *Guia*, as mulheres da família são valorizadas, com uma sala para cada uma, mesmo para Elisa, irmã do colecionador, que morreu ainda adolescente. Assim, Alice Lage batiza a sala de *Música*, “uma das mais belas [...] que se têm notícias na América”, embora seu marido, irmão de Alfredo, não seja mencionado na exposição. Maria Amália é o nome da grande galeria de arte e de uma sala na *Villa*. O destaque mais explícito é, todavia, para a Baronesa de Sant’Anna, matriarca da família. Armond assinala que:

A Baronesa de Sant’Anna foi exemplo de esposa e exemplo de Mãe, vivendo numa época em que à Mulher eram negadas iniciativas e atividades, ela se sobrepôs aos preconceitos do tempo e foi a grande dirigente de uma das maiores fazendas do Brasil [...]. Foi a “Mulher forte do Evangelho”. (ARMOND, 1978, p. 99).

A ação militante de Geralda Armond em movimentos feministas cristãos de apoio à denominada “Revolução Democrática”, de 1964, parece ter influenciado a escrita e a valorização dos personagens. No *Guia*, valoriza-se a Baronesa, que viveu no século XIX, não somente por sua capacidade de gerência econômica, mas, sobretudo, pelo exemplo de mãe, esposa e cristã.

O negro é silenciado na maior parte da exposição, bem como o índio, totalmente ignorado. O *Guia* não pretende compreender a diversidade cultural brasileira e sim demonstrar a filiação do Museu ao que era considerado civilização. A única menção ao negro, “um escravo ajoelhado”, ocorre na Sala *Princesa Isabel*, na descrição da estatueta de prata que foi oferecida pelo Jóquei Clube em homenagem à Abolição. Os instrumentos de suplício são expostos na mesma sala. O *Guia* reitera, assim, a interpretação da Abolição como ato de heroísmo e concessão da Princesa Isabel. A abordagem se assemelha qualitativamente àquela pesquisada no MHN por Aline Montenegro Magalhães:

A sala “Abolição e Exílio”, por exemplo, expunha alguns instrumentos de tortura de escravos, que, embora comprados pelo próprio Barroso, estavam vinculados às representações das ações benéficas do Estado Monárquico, entendidas como uma missão no processo de extinção da escravidão. O nome da sala dedicada ao culto da Princesa Isabel, de D. Pedro II e outros nomes do Império envolvidos com a Abolição foi dado em alusão ao que se considerava o último “grande feito” da monarquia, banida do país com a Proclamação da República (MAGALHÃES, 2006, p. 33).

A República não tem, de fato, qualquer espaço. Da mesma forma, o “povo brasileiro” também não é representado, ainda que os funcionários do Museu sejam homenageados. Contudo, tal fato deve-se mais à perspectiva patrimonialista da administração do Museu, que não distinguia bem as fronteiras entre a família Lage e seu caráter público, do que a uma ideia de representar trabalhadores, por exemplo. O *Guia* aborda uma noção de família ampla, centrada nos Lage, em suas relações com a família imperial, com seus funcionários e com os artistas.

O *Guia* encerra-se com a apresentação do *Pavilhão Agassiz*, que reunia a coleção de História Natural, alijada dos espaços expositivos centrais, embora situado perto do Prédio Mariano Procópio. Inaugurado dois anos antes, sua inserção no *Guia* demonstra que por meio da escrita de um projeto nunca concretizado, a diretora pode atualizar o projeto de Museu e sua proposta pedagógica ao longo do tempo, ou seja, torná-lo uma “errata ambulante”.

Armond escreveu, duas décadas antes de morrer, que a saudade, como um espelho encantado, permitiria acessar o reflexo do passado, ainda que mirando o presente. Gustavo Barroso, sem dúvida uma inspiração referencial para sua prática e ação museológicas, pregava o “culto da saudade” como forma de estancar a dilaceração no tempo e no espaço da modernidade. Ambos afiançavam a possibilidade de um retorno ao passado como reflexo, sem perceberem que, ao mirar pelo presente, esse mesmo passado seria refratado a partir do olhar de quem o visse.

REFERÊNCIAS

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Unicamp, 2001.

ARMOND, Geralda Ferreira. *Relatórios administrativos anuais do Museu Mariano Procópio*. [S. l.]: Fundo MMP/GA: AH/MMP, 1945-1979.

ARMOND, Geralda Ferreira. *Guia Histórico*. [S. l.]: Setor de Museologia/MMP, 1978.

BAKHTIN, Mikhail *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Original de 1929).

BALERDÍ, Ignácio Diaz. ¿Que fué de la Nueva Museología? El caso de Québec. *Antigrama*, n. 17, p. 493-516, 2002.

BARBERO, Jesus-Martin. Cambios en la percepción de la temporalidad. In: MINISTÉRIO DA CULTURA. *Museo y memória nacional*. Colômbia: Ministério da Cultura, 1999.

BARROSO, Gustavo. *Introdução à técnica de museus*. 2. ed. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1951. v. 1.

BARROSO, Gustavo. *Introdução à técnica de museus*. 2. ed. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1953. v. 2.

BEZERRA, Rafael Zamorano. *O “olhar treinado” e a autoridade do especialista*. 16 Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia. Paraíba: UEPB, 2018. Disponível em: https://www.16snhct.sbhc.org.br/resources/anais/8/1545178035_ARQUIVO_Texto16SBHC_Zamorano-rev.pdf. Acesso em: 29 nov. 2020.

COSTA, Carina Martins. *Uma arca das tradições: educar e comemorar no Museu Mariano Procópio*. 2011. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais) – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2011.

DIÁRIO Mercantil. Juiz de Fora: AH/PJF, 1945-1980.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: IPHAN, 1996.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; RAMOS, Francisco Régis Lopes (org.). *Futuro do pretérito: escrita da História e História do Museu*. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar, 2010.

JULIÃO, Letícia. *Enredos museais: intrigas da nacionalidade*. 2008. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

KOPYTOFF, Igor. A Biografia Cultural das Coisas: a Mercantilização como Processo. In: APPADURAI, Arjun. *A Vida Social das Coisas – As Mercadorias Sob Uma Perspectiva Cultural*. Tradução de Agatha Bacelar. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. *Culto da saudade na Casa do Brasil: Gustavo Barroso e o Museu Histórico Nacional*. Fortaleza: Museu do Ceará, 2006.

MARQUES, Geralda Armond Ferreira. *No centenário do castelo residencial de Mariano Procópio e no seu jubileu de prata como museu (breve histórico)*. Juiz de Fora: Tipografia Confiança, 1961.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Comentários XII. Visões, visualizações e usos do passado. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: Nova Série, v. 15, n. 2, p. 117-123. jul./dez. 2007.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo: Nova Série, v. 2, 1994.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *Guia do Visitante*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1955.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: ROMANO, Ruggiero (org.) *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. v. 1.

RAMOS, Francisco Régis. *A poesia do passado: tempo, saudade e cultura material*. Fortaleza: Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará, 2014.

SODRÉ, Alcindo. *Museu Imperial*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1950.

SOUZA, Ana Lúcia Fiorot de. *Representações de modernidade na Manchester Mineira: 1830-1930*. 2005. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

TAUNAY, Affonso de. *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1937.

TUAN, Y-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

IMAGENS:
cinema, pintura histórica e vestuário

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

A TELA COMBATE NAVAL DE RIACHUELO NO TECIDO DO TEMPO: a viagem, a relíquia e o marinheiro negro

Isis Pimentel de Castro

E logo caído os panos que encobriam a Batalha Naval de Riachuelo, o público parou absorto diante do majestoso cenário que ante ele se abriu e a peregrinação continua todos os dias para ir admirar a este primor de arte⁷⁷.

A fumaça da batalha encobre o céu ainda azul de um domingo de junho de 1865. A bordo da fragata Amazonas, à direita e em menor escala, é possível ver o chefe da esquadra brasileira – o almirante Francisco Manoel Barroso da Silva. O almirante Barroso levanta a mão em um gesto de vitória após a decisão bem-sucedida de socorrer o navio Parnaíba – à esquerda –, que havia sido atacado pelos paraguaios no rio Riachuelo. Ao seu lado, estão retratados o prático argentino Bernardino Gustavino, o capitão Theotonio de Brito, o guarda-marinha Barbosa e o imediato Delphim Carlos de Carvalho. À direita da tela, a proa de uma embarcação paraguaia que foi a pique está pronunciada. Nela, corpos de marujos inimigos vivos e mortos estão aparentes, em alguns pode-se ver expressões de medo e surpresa. Nesta mesma cena, um marinheiro paraguaio, no último fôlego de uma batalha já perdida, dispara contra o Amazonas. No centro da tela, em primeiro plano, um praça brasileiro agoniza ajoelhado sobre uma caixa de roda diante dos olhos do espectador. Ele acabava de ser alvejado por uma arma inimiga. O algóz ainda parece à espreita e da sua espingarda ainda se pode ver o fogo da pólvora recém disparada. O tiro covarde que atinge o peito do marinheiro negro marca o tempo congelado da glória do Império brasileiro retratada na tela.

Assim, no quadro de pouco mais de oito metros de largura, Victor Meirelles pintou o momento final da primeira batalha vitoriosa da Marinha Brasileira e seus aliados sobre a ofensiva inimiga⁷⁸ – a batalha de Riachuelo durante a Guerra do Paraguai (1864-1870). Pouco antes deste combate, Solano López havia invadido a região de Uruguaiana, no Rio Grande do Sul, o que tornava o feito brasileiro um impulso para a reconquista da região, assim como de celebração, tanto na época dos fatos quanto em 1872 – ano da primeira

77 Conselheiro Homem de Melo. *Exposição Pública de Belas Artes em 1872*, Rio de Janeiro, 1875.

78 O combate de Riachuelo foi a única batalha naval ocorrida durante a Guerra do Paraguai, pois os demais conflitos fluviais foram ataques de embarcações a fortalezas terrestres.

exposição da tela original. Uma lembrança necessária do esplendor e da força do Império em um momento de duras críticas ao regime.

O intuito deste texto é conduzir o leitor pelas diversas nuances de uma mesma obra. Dos interesses, artifícios e debates mobilizados no momento de sua produção, passando pelas políticas institucionais de aquisição e transferência até, por fim, as diferentes narrativas expográficas em que a tela foi inserida desde que se tornou parte do acervo do Museu Histórico Nacional (MHN). No decorrer do texto, a representação da figura do marinheiro negro em destaque no quadro ajudará a recuperar e analisar diferentes aspectos envolvidos na produção, na crítica e na exposição de *Combate Naval de Riachuelo*. Para além de um objeto isolado de um acervo institucional, essa pintura apresenta-se como parte importante da cultura histórica ao longo do tempo, assim como peça de uma imbricada teia de políticas institucionais.

A batalha de Meirelles: entre viagens, heróis, arte e história

No ano de 1868, animado por mais um recente feito da marinha brasileira – a tomada do canal de Humaitá –, o Ministro da Marinha Affonso Celso de Assis Figueiredo encomendou ao professor honorário de pintura histórica da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) – Victor Meirelles –, duas telas que tratassem das glórias da esquadra naval, a saber, *Combate Naval de Riachuelo* (c.1871-1872) e *Passagem do Humaitá* (c.1869-1872), a última foi adicionada após o contrato, uma vez que o artista testemunhou o evento. Encomendadas por dezesseis contos de réis, as telas faziam parte de um esforço da Marinha e, portanto, indiretamente, do governo imperial de enaltecer suas vitórias no campo de batalha. A encomenda faz parte de um projeto de construção de uma cultura visual que formava o olhar sobre aquilo que deveria ser entendido como “histórico” e “nacional”, ao mesmo tempo em que assimilava formas de crítica e de verificação do caráter legítimo das narrativas sobre o passado.

Os anos em que o artista se ocupou das encomendas foram marcados por fortes críticas ao governo nos periódicos da época, principalmente sobre a manutenção do conflito mesmo após a tomada da capital paraguaia, Assunção, em 1869. As telas tornavam-se ainda mais centrais como instrumentos simbólicos do poder militar e político do Segundo Reinado. Ao passo que, para o pintor, o interesse gerado por um acontecimento contemporâneo garantiria ao seu trabalho uma repercussão de público e de crítica extremamente desejável. Importa salientar que mesmo um artista renomado como Victor Meirelles dependia de encomendas para o exercício do ofício, fossem elas privadas ou oficiais. Normalmente, as encomendas privadas destinavam-se à confecção de retratos de membros da elite daquela sociedade. Já as pinturas históricas eram feitas por

encomenda do Estado ou, em raras exceções, pelo próprio artista, na certeza de que as telas seriam vendidas ao governo após uma exibição prestigiada.

Na primeira fase da produção de pinturas históricas na AIBA, a discussão em torno do indigenismo na literatura influenciou os artistas até fins dos anos 1860, assim como inaugurou a preocupação com o tratamento de temáticas nacionais nas pinturas. São desse período as telas *Moema* (1866) e *Primeira Missa no Brasil* (1860), ambas de Meirelles. O acirramento da crítica no debate intelectual em torno da noção de indigenismo e a eclosão da Guerra do Paraguai deslocaram a atenção para a abordagem de temas bélicos nas pinturas. Conveniente para o Império e para as instituições dele dependentes, o gosto pela pintura de conflitos vitoriosos sobre o “outro” – estrangeiro – alimentava a sensação de pertencimento e de orgulho nacional, mesmo que em alguns casos sequer a ideia de nação brasileira existisse no episódio abordado. Além das telas sobre a Guerra do Paraguai⁷⁹, o tema das invasões holandesas no século XVII foi objeto de encomenda⁸⁰. Na tela *Batalha dos Guararapes* (1879), Victor Meirelles retratou esse passado como ato fundador da comunhão nacional através da união das três raças contra o inimigo estrangeiro.⁸¹

A seleção e a abordagem de um tema apropriado, a relação com os outros saberes sobre o passado, os métodos de pesquisa empregados pelos artistas e a fortuna crítica acerca dessas obras eram todas dimensões de uma mesma cultura histórica. Segundo o historiador Manoel Salgado Guimarães (2012, p. 99), não se trata de “mera coincidência temporal, mas de solos de emergência similares, que tornaram as preocupações disciplinares com a história e as relativas ao patrimônio parte de uma cultura histórica que investe de maneira sistemática em diferentes possibilidades de narrar o tempo passado”, da qual a pintura histórica foi uma peça-chave. Lavrada a encomenda, Victor Meirelles mobilizaria, além da tradição artística das telas de batalhas, uma tradição sobre como escrever a história do Brasil. Nesse sentido, a viagem do artista ao local onde os eventos se desenrolaram era parte importante dessa cultura histórica, que atravessava as fronteiras que separavam o fazer artístico do historiográfico no oitocentos.

79 Sobre o tema, o artista Edoardo de Martino pintou uma série de telas, mas as que ganharam mais projeção foram as executadas por Victor Meirelles – *Passagem de Humaitá* e *Combate Naval de Riachuelo* – e por Pedro Américo – *Batalha de Campo Grande* (1871) e *Batalha do Avaí* (1877).

80 Em 1872, o Ministro do Império João Alfredo Correia de Oliveira encomendou uma tela sobre a primeira batalha travada no Monte dos Guararapes ao artista Pedro Américo. O pintor recolheu-se no Convento de Annunziata de Florença, na Itália, para executar a tarefa. Entretanto, pouco tempo depois, o artista informou que executaria em seu lugar uma tela sobre a Guerra do Paraguai, que se chamaria *Batalha do Avaí*. Desta forma, o Ministro do Império João Alfredo de Oliveira transferiu a encomenda original para Vitor Meireles.

81 Sobre a relação da tela *Batalha de Guararapes* com a produção historiográfica do IHGB e do artista com a cultura histórica oitocentista (Cf. CASTRO, 2009).

Em 15 de junho de 1868, o pintor dirigiu-se para o teatro das operações de guerra, permanecendo por meses nas regiões das batalhas. Segundo Argeu Guimarães (1977), ao trocar correspondência com seu amigo Bettencourt da Silva, Meirelles contara-lhe que foi a Tibicuari encontrar o Barão do Amazonas⁸² – grande personagem da tela que lhe fora encomendada. Já a bordo da corveta Brazil, passou por Timbó – lugar estratégico para os paraguaios durante a operação de bloqueio de Humaitá –, acompanhou as manobras da embarcação na Vila do Pilar, e, enfim, pôde observar o rio Riachuelo – cenário de sua pintura.

O artifício da viagem servia a diferentes finalidades: estudar in loco o território, a indumentária e o armamento dos soldados; acompanhar as manobras militares; conviver com a tripulação durante as ações de guerra e experimentar a paixão da batalha; e, por fim, mas não menos importante, garantir a autoridade da representação. A perspectiva do “eu vi” garantia legitimidade à tela *Passagem de Humaitá*, uma vez que Meirelles assistiu à movimentação da tomada da fortaleza de Humaitá, em julho de 1868. Seu apreço pela precisão do desenho e sua disciplina na execução de diversos esboços antes da produção do quadro foram sublinhados em outra carta escrita pelo artista a Bettencourt da Silva, em 13 de agosto de 1868:

Estive algum tempo estacionado diante de Humaitá e dali, às furtadelas, de vez em quando fazendo mesuras às balas que passavam, eu desenhava o que me era possível ver pelo binóculo, mas felizmente, depois da ocupação dessa praça, tenho feito à vontade, em muitos croquis, tudo o que me era indispensável para o quadro da passagem dos encouraçados, faltando-me apenas pouca coisa (*apud* GUIMARÃES, 1977, p. 89).

Contudo, o caráter testemunhal impresso na pintura e ratificado pela experiência de viagem do artista não impediu que *Passagem do Humaitá* fosse duramente criticada pela escolha da composição, que “impedia” o espectador de “ver” esse importante feito da esquadra brasileira. No *Jornal do Comércio* de 1872, a análise assinada sob o pseudônimo de Frascati Mangini questiona:

O quadro 167, pintado pelo Sr. Victor Meirelles de Lima, *Passagem de Humaitá* é uma grande tela, que nada significa daquilo que se lê no catálogo. *Onde está esse fogo de bala tão sustentado e rápido que em breve toldou terra, céu e água com fumo e fogo? Onde estão essas baterias assentadas sobre as barrancas que faziam chover incessantemente milhares de projéteis? Ficaria tudo na tinta?* Neste caso respondemos: Não, ficou na palheta⁸³.

82 Um ano após a vitória em Riachuelo, o almirante Barroso ganhou o título de Barão do Amazonas, em referência a fragata que comandava na ocasião.

83 *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1872. Grifo nosso.

É importante sublinhar que a forma utilizada para rebater as acusações de imprecisões históricas também acionava o atributo da verossimilhança, a preocupação do artista com a representação do que “realmente aconteceu”. O esmero com os detalhes teria colocado o pintor em perigo durante a viagem, o que ressaltaria seu caráter metódico como profissional das artes comprometido com os fatos históricos. De acordo com José Leão Ferreira Souto, “ninguém se persuada que Victor Meirelles se escondesse; contra a vontade do comandante, estava ele em cima, no convés, mirando o espetáculo do bombardeamento e tomando as suas notas, estudando os efeitos da luz e da sombra naquele vasto cenário” (RUBENS, 1945, p. 43-44). A tomada da passagem de Humaitá teria acontecido à noite, portanto, a pouca visibilidade dos personagens e a predominância da iluminação escarlate do fogo na escuridão seriam justificadas até mesmo para Gonzaga Duque-Estrada. Ainda que ressaltasse a conveniência de nítidas figuras humanas na pintura, em 1888, o crítico de arte afirmou:

Mas, afinal, que impressão deixa no observador este quadro cheio de manchas negras e clarões vermelhos? Vê-se unicamente um horizonte avermelhado, bojos de navios debuxados entre nevoeiros densos de fumo, e um céu enorme, sujo de nuvens, iluminado pela palidez do crescente e pelas chamas da fornalha que arde ao longe. Sem a menor dúvida, esse conjunto é pintado admiravelmente, mas falta-lhe uma figura que o anime. [...]. *Não obstante, fora injustiça dizer mal dessa obra, ela é o assunto. A esquadra brasileira transpôs Humaitá alta noite, e foi precisamente essa passagem que o governo encomendou ao artista* (DUQUE-ESTRADA, 1995, p. 174, grifo nosso).

O mesmo acontecia com a tela contemporânea de *Passagem de Humaitá – Combate Naval de Riachuelo*. A autoridade da narrativa pictórica era em grande parte medida por sua verossimilhança com os fatos históricos, que não apenas garantia uma relação de confiança entre o observador e o passado ali representado, mas também se configurava como um escudo contra as críticas à obra. Em 1879, José Leão Ferreira Souto (*apud* MELLO JUNIOR, 1962, p. 159) afirmou: “quem uma vez cruzasse as águas do Paraguai naquela altura, veria que Vítor Meireles; não imitou apenas a perspectiva, copiou-a, *ipsis verbis*”. A minuciosa observação do cenário e seus personagens somada à investigação histórica sobre os eventos, os armamentos e a indumentaria seriam responsáveis por re-presentificar os eventos na tela. A pesquisa em aliança com a experiência vivida pelo artista garantiria a legitimidade da pintura. Entretanto, outro elemento foi fundamental para que a ambição de construir uma janela para o passado fosse bem-sucedida – seu aspecto colossal. As grandes dimensões em que essas pinturas históricas eram executadas serviam para causar impacto ao visitante das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes, envolvendo-o de tal forma na trama que o caráter de representação dava lugar à imersão no passado como testemunha ocular da História.

Importa salientar que grande parte das críticas debatiam sobre a disposição das figuras do Barão do Amazonas, em segundo plano, e do marinheiro negro, em primeiro plano. Ao comparar o estudo da tela presente no acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) realizado entre 1868 e 1872 – um óleo sobre cartão de cerca de um metro e meio de comprimento – com a tela presente no MHN, a historiadora Maraliz Christo (2015) chama a atenção para o destaque deliberado que foi dado ao marinheiro em primeiro plano, que não havia no estudo em questão. Neste, a embarcação que está a pique aparece de forma menos pronunciada, à direita, assim como os corpos paraguaios aparecem quase sempre estirados sobre ela. O marinheiro negro foi colocado como mais um elemento daquela cena, posicionado de costas para o espectador. O grupo como um todo possuía menos movimento do que na tela final, parecendo servir de moldura para a cena central. Desta forma, a atenção era deslocada para o centro do quadro, onde está representada a fragata Amazonas, em cuja proa se apresenta o Almirante Barroso, no mesmo gesto do quadro final. É possível notar que, no estudo, a fragata está ligeiramente separada das demais embarcações da esquerda, dando-lhe mais destaque na cena como um todo.

No *Jornal do Comércio*, de 12 de julho de 1872, o crítico sob a alcunha de F. J. parece ter concordado com a decisão do artista de deixar a cena da agonia do marinheiro negro em primeiro plano na tela apresentada na Exposição Geral:

[...] é uma figura, que não tem grandes proporções e cuja expressão fisionômica perde-se inteiramente do ponto de observação. Mas toda a expressão está no gesto... no gesto só, e nele se adivinha a paixão que domina o indivíduo. [...] Sobre a caixa de roda, a meio imersa e despedaçada como grande parte da borda-falsa do navio, um marinheiro brasileiro é mortalmente ferido por um tiro de revólver, disparado por um oficial paraguaio. O infeliz, de joelhos sobre as taboas disjuntadas, leva a mão ao peito e desequilibra-se admiravelmente. A bala cortou-lhe o movimento e estampou-lhe na face contraída a densa sombra da morte.

A presença desse homem a bordo do navio inimigo é sobejamente explicada pela dos três cadáveres paraguaios que jazem sobre o xadrez da caixa das rodas de Amazonas. *E uma das figuras de mais efeito e das poeticamente concebidas!*⁸⁴

Ademais, no *Catálogo Ilustrado da Imperial Academia de Belas Artes*, de 1884, foi exatamente esse detalhe do quadro o escolhido para ser reproduzido na publicação e não a figura de Barroso, por exemplo. Na época das primeiras exposições da tela, existia uma especulação sobre a identidade do militar negro em destaque, assunto tratado mais à frente. Por hora, cabe

84 F. J. Bellas Artes. Victor Meirelles II. *Jornal do Comercio*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1872, p. 3. Grifo nosso.

sublinhar as questões em relação às exposições gerais e o público de visitantes, assim como o trágico destino obtido pela pintura original.

O quadro *Combate Naval de Riachuelo* foi exposto pela primeira vez na 22ª Exposição Geral de Belas Artes, no ano de 1872, ao lado de outras pinturas sobre a Guerra do Paraguai – *Passagem de Humaitá*, do mesmo artista, e *Batalha de Campo Grande*, de Pedro Américo. O tema e o tamanho das obras atraíram um público expressivo até então não visto nas exposições da Academia, a curiosidade gerada pela repercussão nos jornais também ajudou a trazer para o evento um total de 63.949 visitantes, levando a sua prorrogação. Esse montante significativo de público só veio a ser superado sete anos depois, quando *Batalha de Guararapes* e *Batalha do Avaí*, respectivamente de Meirelles e Pedro Américo, foram expostas lado a lado, gerando o que ficou conhecida como a “Querela Artística de 1879”.

Quatro anos depois, a obra foi escolhida para ser apresentada na seção Belas Artes da Exposição Universal da Filadélfia, que celebrava o centenário da independência dos Estados Unidos⁸⁵. O Imperador D. Pedro II e sua esposa D. Teresa Cristina que estavam presentes na cerimônia de abertura, puderam prestigiar as obras do artista brasileiro e acompanhar sua premiação. Em 1877, as telas retornaram ao Brasil, permanecendo mais de um ano e meio guardadas nas mesmas embalagens em que saíram da Filadélfia. Por ocasião dos preparativos para a Exposição de 1879, os quadros foram desembalados na presença do artista e descobriu-se que *Combate Naval de Riachuelo* estava completamente destruído.⁸⁶ Desolado pela perda da tela, em 1881, decidiu refazê-la nos anos seguintes em um estúdio na França.⁸⁷ A segunda versão

85 Além *Combate Naval do Riachuelo*, outras duas telas de Meirelles foram enviadas – *Passagem do Humaitá* e *A Primeira Missa no Brasil*. O artista teria acompanhado pessoalmente os preparativos para o envio. Impossibilitado de acompanhá-las, delegou ao Sr. Saldanha da Gama a responsabilidade de assegurar sua segurança, tarefa executada até sua saída dos Estados Unidos. Segundo Donato de Mello Júnior (1962), ninguém substituiu Saldanha da Gama nessa tarefa.

86 Em uma nota de rodapé, Donato de Mello Júnior (1962, p. 170) transcreveu um documento da AIBA em que se relata o desenrolar dos acontecimentos dessa ocasião: “No dia 41 de dezembro de 1878, às 10 horas da manhã, nesta Imperial Academia das Belas Artes, indo desenrolar-se na Pinacoteca o quadro a óleo representando o *Combate Naval de Riachuelo* pintado pelo Sr. Professor Vitor Meireles de Lima, depois de tirar-se o cartão que lhe servia de capa, e que estava em perfeito estado, notou-se, logo à primeira volta que a tinta estava fendida e tendia a destacar-se da tela; prevenido deste acidente, o Secretário da Academia ordenou que se suspendesse a operação e deu logo parte ao Sr. Dr. Vice-Diretor, servindo interinamente de Diretor, o qual mandou chamar o Sr. Professor Vitor Meireles. Tendo este chegado, em sua presença, na do Sr. Dr. Vice-Diretor, do Secretário, do Conservador da Pinacoteca e do Porteiro da Academia, abaixo assinados, de alguns douradores que ali estavam trabalhando, e dos homens encarregados da colocação dos quadros, verificou-se, continuando a desenrolar-se a tela, que ela tinha apodrecido, e que este estado piorava para o interior; suspendeu-se então novamente o trabalho por estarem as voltas do pano pegadas umas às outras, e este tão arruinado que, comprimindo-se entre os dedos, reduzia-se a pó: menos de metade da tela que se havia desenvolvido foi suficiente para dar a triste certeza de que tão valioso quadro estava completa e irremediavelmente perdido”.

87 Sobre a semelhança entre a primeira e a segunda versão da obra, a única fonte disponível para comparação é a fotografia tirada por João Guimarães Ferreira na Exposição Geral de 1872. O exemplar encontrado desse

foi apresentada no *Salon* de Paris de 1883 e, no ano seguinte, exibida na Exposição Geral de 1884. Sobre a decisão de pintá-la novamente, Meirelles teria dito: “Aquele quadro perdido era uma lacuna na minha vida artística. A minha obra sem ele ficara incompleta, embora ainda venha a compor, como espero, muitos outros quadros novos. Ademais, é a comemoração da glória mais legítima das marinhas da América” (*apud* GUIMARÃES, 1977, p. 103).

Combate Naval de Riachuelo em acervos: uma pintura em movimento

A notícia da execução de um novo quadro sobre a batalha de Riachuelo foi recebida com animação na Academia de Belas Artes, inclusive os tramites para a aquisição da fotografia de João Guimarães Ferreira da tela perdida foram arrefecidos com as boas novas. Ainda em 1883, antes mesmo do quadro ser exposto no país, já havia uma movimentação em prol da aquisição da peça para a pinacoteca da Academia. No Relatório da AIBA daquele ano, lê-se:

Este quadro, de subido valor, tanto pelo assumpto que representa, uma das mais brilhantes páginas da história de nossa marinha de guerra, como pela sua execução magistral e aprimorada, esteve exposto durante mais de três meses, e já foi julgado pela opinião pública, que fez justiça ao seu incontestável merecimento: resta agora que o Governo Imperial, recompensando devidamente os esforços empregados pelo velho artista e abalizado mestre, e no intuito também de conservar um dos mais belos e importantes quadros históricos produzidos pela nossa Escola, transmitindo com ele aos nossos vindouros a memória daquela gloriosa façanha da Armada Imperial, o adquira para a Pinacoteca Nacional⁸⁸.

Importa salientar que, embora a execução de uma nova tela fosse louvada pelos colegas da Academia e boa parte da crítica como prova de coragem, comprometimento e perícia do artista, nem tudo foram louros sobre a produção do segundo quadro. Na *Revista Ilustrada* de 1883, um crítico escreveu: “Se ele tivesse a centésima parte do mérito que os seus amigos lhe querem atribuir, com certeza não teria repintado as monstruosidades que se notam na sua tela [...]. Já o fato de reproduzir exatamente a mesma composição, prova pobreza de imaginação”⁸⁹. Para afastar as acusações da falta de originalidade era importante sublinhar a semelhança desta com a primeira obra.

documento está disponível no Arquivo José Arthur Montenegro, no qual se lê a dedicatória “Victor Meirelles de Lima – pinxit. Ao Ilmo. Snr. José de Vasconcellos em sinal de muita amizade, respeito e admiração oferece Victor Meirelles de Lima. Recife, 25 de março de 1874”. Entre as versões de “Combate Naval de Riachuelo”, a diferença mais aparente é o aumento das dimensões da segunda tela.

88 RELATÓRIO do Diretor da Academia das Bellas Artes, Rio de Janeiro: Museu D. João VI, 1883. p. 4.

89 REVISTA ILUSTRADA, Rio de Janeiro, n. 363, 1883. p. 3.

Esse argumento ajudava a evocar a legitimidade e a autoridade de uma representação realizada a partir de pesquisa e experiência. Ser igual significa ser uma narrativa já autorizada e consagrada do passado.

Em função da diminuição das benesses do governo nos anos finais do Segundo Reinado, a negociação sobre a compra da pintura arrastou-se por cerca de dois anos. Apenas em 13 de novembro de 1886, o artista foi informado que o Governo aceitou sua contraproposta e adquiriu a tela por dezoito contos de reis, pagos em três prestações de seis contos de réis. *Combate Naval de Riachuelo* (c.1882-1883) passou, então, a compor o acervo da Academia Imperial de Belas Artes. Com a extinção da AIBA e a criação da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), após a Reforma de 1890, a obra foi transferida para o Museu Naval e, em 1924, retornou à Escola Nacional de Belas Artes. Em 1931, a tela passou a fazer parte do acervo do MHN por força do Decreto 15.596 de 1922, que especificava claramente que os quadros históricos e demais objetos de caráter histórico dessas instituições deveriam ser enviados ao recém criado museu.

Um momento interessante da história da trajetória da peça pelos acervos de diversas instituições foi a importância da definição do termo “histórico” na transferência da tela da ENBA para o MHN, em 1931. Após repetidos contatos de Gustavo Barroso, diretor do MHN, a Escola Nacional de Belas Artes encaminhou o parecer da comissão responsável por avaliar quais obras seriam transferidas. Sobre as pinturas históricas solicitadas por Barroso, o documento definia que *Combate Naval de Riachuelo*, de Meirelles, e *O último baile da Ilha Fiscal* (1905), de Aurélio de Figueiredo, seriam transferidas levando em consideração o “valor histórico” e o “interesse documental” das peças (logo, seriam mais bem abrigadas em um museu dedicado à História). Curiosamente, o mesmo documento negou a transferência da tela *A Sagração de Pedro I* (c. 1828), de Jean-Baptiste Debret, revelando que o “valor artístico” atribuído a esta obra e sua importância para a história da arte brasileira era mais relevante do que seu “valor histórico e documental”. Sendo assim, seu lugar permanecia sendo um museu dedicado às belas artes do país⁹⁰. Revelava-se, nessa leitura, que as obras de Debret são incontornáveis para uma história da produção artística nacional, enquanto a segunda tela de Meirelles e o quadro de Aurélio de Figueiredo seriam secundários a construção dessa história da arte.

A passagem da tela por diferentes acervos até compor a coleção do Museu Histórico Nacional e sua centralidade nas exposições de longa duração são elementos fundamentais para entender uma cultura histórica que atravessa o oitocentos e que foi se transformando com as mudanças oriundas do meio

90 Sobre a relação entre as categorias de objeto de arte e objeto histórico nas instituições caracterizadas por dessas denominações através das pinturas históricas de Pedro Américo e Victor Meirelles (Cf. CASTRO. 2018).

acadêmico e do campo museológico a partir dos anos 1980. Além das disputas em torno da categoria de objeto histórico e a teia de conflitos e negociações nos processos de aquisição de acervo, a pintura histórica pode ser um objeto interessante para compreender a produção de diferentes narrativas sobre a história do Brasil ao longo das transformações dos circuitos expositivos.

A História em exposição: uma tela em quatro momentos

A tela *Combate Naval de Riachuelo* foi peça importante das exposições do Museu Histórico Nacional, sempre colocada nas exposições de longa duração desde que foi adquirida, em 1931. Aliás, a sua própria aquisição foi fruto do trabalho incessante de coleta de acervo para o museu empreendida por seu fundador e diretor Gustavo Barroso, o que denotava a consciência do valor da pintura para o tipo de narrativa sobre o passado que ele desejava construir. Ao longo do tempo, a tela de Meirelles constituiu-se como o âmago de muitas das expografias desenhadas para a instituição. A partir do conjunto de fotografias que representam quatro décadas distintas – 1950, 1970, 1990 e 2010 – na história das transformações dos circuitos museológicos do MHN, é possível analisar as escritas sobre o passado desenvolvidas na instituição e o lugar da pintura de Victor Meirelles em cada uma delas.

Figura 1 – Sala Barão do Amazonas. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, c. 1950.



Fonte: Arquivo MHN.

Ao longo das mais de três décadas em que esteve à frente do Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso destinava aos objetos um lugar de destaque em suas exposições, cuidando, inclusive, para que as legendas que identificavam as peças em exposição não prejudicassem “o efeito dos objetos expostos” (BARROSO, 1951, p. 72). Toda e qualquer informação e especificação mais detalhada da obra deveria ser colocada nos catálogos e guias de visitantes publicados pela instituição. A relação do visitante com os vestígios do passado não deveria ser contaminada pela palavra.

Na gestão de Gustavo Barroso, a tela *Combate Naval de Riachuelo* foi durante muito tempo exposta na Sala Barão do Amazonas, que leva o nome do almirante da fragata Amazonas que conduziu a marinha brasileira à vitória na Batalha do Riachuelo. O almirante Barroso tinha, portanto, a centralidade da narrativa sobre a Guerra do Paraguai naquele espaço. Nas vitrines estavam dispostos objetos ligados ao evento e podemos supor que muitos deles conseguidos através da troca de correspondência entre Gustavo Barroso e Henrique Barroso – descendente do almirante –, em 1923. Em primeiro plano, à esquerda, é possível ver uma farda militar utilizada na guerra. As peças eram tratadas como relíquias, objetos de reverência, elos entre o passado e o presente. O culto do passado de Barroso encontrava nessa sala sua concretização.

O fato de Meirelles ter viajado ao cenário da guerra e ter desenhado croquis no fogo cruzado com o inimigo imprimia à tela *Combate Naval de Riachuelo* a autenticidade e o caráter de relicário desejados por Gustavo Barroso. No século XIX, as viagens do artista serviram para que ele estudasse os objetos e os personagens da cena, assim como apreendesse a intensidade da experiência vivida para transmutá-la na pintura. Ao que parece, na concepção de Barroso, era o museu que agora deveria “dar a ver” esse passado. No Guia de visitantes de 1957⁹¹, sublinhava-se que o Museu Histórico servia de fonte para qualquer produção sobre o passado, pois ali seria possível apreender a “exatidão de cenários, indumentária, caracterização de personagens tradicionais, costumes e, até composição de diálogos”. Desta forma, todos os objetos por ele escolhidos para compor a sala seriam testemunhas oculares da Guerra do Paraguai, responsáveis por evocar o passado e promover uma imersão nesse evento da história nacional. A tela de história abria uma brecha para esse passado, que se desejava cultivar.

91 O Guia do Visitante de 1957 foi uma reedição do publicado em 1955, por ocasião da inauguração das novas salas. Parte desse guia foi publicado no *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 7 ago. 1955.

**Figura 2 – Sala Guerra do Paraguai. Rio de Janeiro:
Museu Histórico Nacional, c. 1970.**



Fonte: Arquivo MHN.

Após a morte de Gustavo Barroso, em 1959, o Museu Histórico Nacional não passou por modificações substanciais em seu circuito expositivo por um longo período. As únicas mudanças significativas foram a criação de uma sala que levava o nome do antigo diretor, em 1960, e a inauguração do Museu da República, que implicou no envio de parte de seu acervo para essa instituição que estava sob a responsabilidade do MHN. Apenas com a gestão do militar Léo Fonseca e Silva, entre 1967 e 1970, o museu passou por reformulações importantes, como a extinção da sala dedicada a Miguel Calmon – grande doador da casa – e a organização das exposições em uma ordem cronológica dos eventos da história nacional, que iam da Sala da Colônia à Sala Ocaso da Monarquia. Ao contrário do que se poderia imaginar, a reorganização do circuito expositivo, longe de se afastar das concepções de história e de museologia de Gustavo Barroso, fazia uma aproximação através da noção de “tradição”. Nesse contexto, deslocar a atenção dos doadores para a tradição implicava na construção de um verniz de neutralidade sobre a história ali narrada, importante instrumento de legitimidade durante a ditadura civil-militar.

Aqui, a tela de Victor Meirelles foi disposta na Sala Guerra do Paraguai. Embora claramente a organização do novo espaço de exposição tenha

procurado estar atenta às novas abordagens sobre curadoria em museus, que privilegiavam a disposição horizontal dos quadros pelas paredes, a noção de museu relicário se manteve. Porém, neste cenário, essas relíquias serviam para autenticar as glórias do passado militar como verdadeiras e dignas de veneração.

O período de redemocratização foi marcado como um momento de efervescência e revitalização no cenário museológico com a reavaliação dos objetivos e funções das instituições museais. A discussão sobre o papel dos museus oriunda da Nova Museologia e a implementação do Programa Nacional de Museus (1982-1989) tiveram ressonância no Museu Histórico Nacional até a década de 1990. O principal impacto dos novos debates conceituais em torno da função dos museus foi deslocar o foco das coleções para o visitante, ressaltando, portanto, a importância dessas instituições como instrumentos de mudança e desenvolvimento social.

A revitalização do Museu Histórico Nacional centrou-se na reorganização das exposições de longa duração em módulos – definidos por eixos temáticos. A ideia era dar autonomia para o visitante, fornecendo-lhe diferentes formas de acesso às exposições e, portanto, às representações do passado ali disponíveis, bem diferente da postura de Gustavo Barroso que buscava controlar o percurso, as vestimentas e até a atitude do visitante no Museu Histórico Nacional⁹².

Com a inauguração do módulo Expansão, Ordem e Defesa, em 1993, o quadro de Meirelles voltava às paredes do museu após um longo período em processo de restauro, de 1986 a 1991. Nessa exposição, *Combate Naval de Riachuelo* passou a ocupar posição de destaque na instituição. Localizada em uma sala de quase 500 m², no hall de entrada, a obra foi disposta de maneira solitária, valorizando o impacto de sua grande dimensão – mais de oito metros de comprimento – sobre o visitante.

O desejo de tornar o visitante o elemento central das exposições, e não a coleção, fez o Museu Histórico Nacional buscar novas linguagens e aparatos que dinamizassem sua proposta expositiva, da qual a exibição da tela *Combate Naval de Riachuelo* era um exemplo. É importante sublinhar que a lenta revalidação da produção artística do século XIX nos estudos de história da arte marcou um novo olhar sobre o termo “acadêmico” e devolveu às obras do período a textura e a complexidade que lhes haviam sido tiradas no início do século XX, tornando a conjuntura propícia para o destaque de uma pintura histórica.

92 A entrada do público no Museu Histórico Nacional era liberada, desde que o indivíduo se apresentasse “decentemente”, conforme art. 43 do Decreto-Lei nº 15.596 de 1922.

Figura 3 – Módulo *Expansão, Ordem e Defesa*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, c. 1990.



Fonte: MHN/Facebook.

A sala possuía uma arquibancada para os visitantes observarem a pintura, assim os envolvendo na sedutora atmosfera do cinema. Segundo Sonia Gomes Pereira, então diretora do MHN, em entrevista ao jornal *O Globo*:

Um filme épico, com uma cena só. Assim pode ser definido o quadro ‘Combate Naval do Riachuelo’, de Victor Meirelles, que faz parte do acervo do Museu Histórico Nacional desde 1926. Dada a semelhança entre o quadro e a cena de um filme, a direção do MHN resolveu tratá-lo como tal. Para isso, reservou uma sala da ala ‘Expansão, ordem e defesa’, prevista para ser inaugurada entre junho e julho, especialmente para montar o cinema. Ou algo parecido com um. Quem quiser ver ‘Combate Naval do Riachuelo’ (totalmente restaurado) terá que se sentar nas arquibancadas montadas especialmente para admirar a obra, que ganha iluminação adaptada para garantir o ‘escurinho do cinema’.

A tela acompanhada da arquibancada e de uma iluminação amena realçava a dimensão do sublime na grandiosidade da tela de Meirelles. Ao trazer um cânone dos gêneros artísticos – a pintura histórica – para uma experiência lúdica que imita o cinema, o Museu Histórico Nacional

ofuscou seu caráter testemunhal. Sua autenticidade não residia mais nesse lugar de objeto-testemunha.

Isolado de outros objetos do seu tempo, o quadro de Meirelles já não seria apenas o fragmento visível e palpável do passado. Nesta exposição, talvez a pintura histórica tenha se reencontrado como seu objetivo primeiro – o de “envolver” e “seduzir” seu espectador. Porém, ao contrário da 22ª Exposição Geral de Belas Artes, que contava com as polêmicas dos periódicos e os resumos históricos dos catálogos reforçando sua veracidade, esses mecanismos já não se faziam necessários aqui. O poder de convencimento e persuasão evocado do cinema emprestava a esta imagem sua sedução de autenticidade.

A partir de 2006, um longo processo de reestruturação se iniciou nas instalações do Museu Histórico Nacional, que culminaram com a reformulação das suas exposições de longa duração. No novo circuito inaugurado em 2010, a tela *Combate Naval de Riachuelo* foi incorporada a uma narrativa sobre a história nacional entre 1822 e 1889, na sala A Construção do Estado Nacional. A exposição começa com o quadro *Sessão do Conselho de Estado* (1922), de Georgina Albuquerque, e ao seu lado encontra-se a mesa onde D. Pedro assinou a primeira constituição do Brasil, em 1824. A última peça da exposição é o retrato do jovem D. Pedro II (autor desconhecido, c. 1858), que foi rasgada a golpes de espada após a Proclamação da República. Segue-se, portanto, uma proposta cronológica de leitura.

A Guerra do Paraguai se mantém como um tema de destaque, apresentada através do imponente acervo da instituição, que foi construído por meio da aquisição de peças feita por Gustavo Barroso desde a sua inauguração e da doação de particulares – como, por exemplo, as peças doadas por Manuela Osório, filha do General Osório, e por Mariana Carneiro da Gama, neta de Duque de Caxias. Os vestígios materiais desse passado preenchem a sala, como a roda de leme da fragata Amazonas, as espingardas, as clavinas e as carabinas usadas na guerra. Aqui também estão expostas as telas: *Passagem de Humaitá* e *Passagem do Chaco* (1871), de Pedro Américo; o *Retrato de Dom Pedro II* (1875), de Delfim Câmara; e *Abordagem da Corveta Maceió* (1873) e *Abordagem da Fragata Imperatriz* (1875), de Edoardo De Martino, que também esteve presente nos cenários de guerra. Os bustos dos “grandes homens” do Império e da Guerra do Paraguai servem de moldura para a entrada da sala que guarda a tela de Meirelles, na qual o tema da crise do Império é abordado.

Figura 4 – A Construção do Estado Nacional. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2020



Fonte: arquivo pessoal.

Entre um painel de vidro com os uniformes militares do século XIX e a *Alegoria à Lei do Ventre Livre* (s.d.), de A. D. Bressae⁹³ – escultura encomendada por abolicionistas, reside a pintura do artista. Ao contrário da exposição da década de 1990, onde o visitante tinha a experiência do impacto sublime das grandes dimensões do quadro, nesta nova configuração, o visitante é colocado para observar de modo quase íntimo cada um dos eventos ali retratados em *Combate Naval de Riachuelo*. O banco disposto na frente da tela deixa o espectador diante da cena em primeiro plano, que retrata o exato momento em que um marinheiro negro brasileiro acabava de ser alvejado por um militar paraguaio, com uma mão segurando o peito e com a outra levando o que parece ser uma bandeira. O marinheiro agoniza, velado pelos olhos do visitante.

93 Peça de gesso e madeira, sem datação precisa, apenas atribuída ao contexto do século XIX e assinada por A. D. Bressae. Tem-se poucas informações sobre a obra e seu autor, na legenda lê-se “Escultura alegórica executada a mando de membros do movimento abolicionista”. Encontramos referência à peça ter sido feita por meio de encomenda do governo no contexto de crescimento do movimento abolicionista a partir de 1880 (LIMA, 2008).

O almirante e o marinheiro: a questão racial em jogos de escalas

Hoje um pintor não sonha com coroas de louros nem com o Capitólio; [...] o pintor de hoje faz-se retratista, porque assim tem a certeza de vender seu trabalho a vaidade dos originais; [...] Conheces algum pintor que se lembrasse de retratar o voluntário Camerino, que morreu como um herói em Curupayti? *Já alguém copiou as feições de Marcílio Dias, que o Brasil nunca distinguiu na turbamulta de seus bravos, e que muitos brasileiros quase não sabem o nome?* Não. Eles retratam provedores de irmandades revestidos de hábitos, que apregoam a humildade, e carregados de condecorações que a desmentem.

Há honrosas exceções nesta como em todas as classes.

*Não queremos ofender ninguém, mas devemos citar o nome de Victor Meirelles de Lima, que caminha a passos largos para a glória; mas tem ele recebido de seus patrícios a consideração que merece o homem que pintou a Primeira Missa do Brasil?*⁹⁴

Em 6 de setembro de 1870, foi publicado na seção Folhetim do *Diário de Notícias*, sob o pseudônimo de “Amigo J. S.”, o excerto acima que chamava a atenção para uma possível negligência em relação ao nome e à produção de Victor Meirelles, que, vale lembrar, estaria nesta data se preparando para executar a tela tratada neste capítulo.⁹⁵ O autor também criticava a imortalização nas pinturas de retratos de membros da elite brasileira, em detrimento daqueles que seriam os verdadeiros heróis – valentes e anônimos – da nação, citando o nome de Marcílio Dias, militar morto durante a batalha de Riachuelo. O marinheiro negro Marcílio Dias e o pintor histórico Victor Meirelles compartilhavam pela primeira vez a narrativa de um mesmo texto. Mas, afinal, quem foi este personagem “que o Brasil nunca distinguiu na turbamulta de seus bravos, e que muitos brasileiros quase não sabem o nome”?

Apenas dois dias após a batalha, o oficial Aurélio Garcindo de Sá, comandante do Parnaíba⁹⁶, relatou em seu diário os acontecimentos do conflito no Riachuelo, dedicando especial atenção às ações de coragem e patriotismo do marinheiro Marcílio Dias naquela ocasião. Esse relato chegou aos ouvidos do

94 AMIGO, J. S. Folhetim. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 set. 1870. p. 1. Grifo nosso.

95 O artista iniciou a pintura de *Combate Naval de Riachuelo* em 1871, após conseguir um lugar apropriado para executá-la, uma vez que suas dimensões exigiriam um espaço amplo. O Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro alugou o salão acima da sacristia em janeiro, consta no contrato que Meirelles deveria reconstruir a claraboia do lugar, que fora destruída para abrir mais espaço para a produção das pinturas encomendadas pelo Ministro da Marinha (Cf. ROWER, 1945)

96 Embarcação retratada a esquerda da tela de Meirelles e que foi atacada pela marinha paraguaia, a qual a fragata Amazonas veio em socorro.

próprio Almirante Barroso e poucos dias depois ganhou os jornais da capital. No dia 30 de junho de 1865, o *Jornal do Comércio* publicou a história de heroísmo de Marcílio Dias, na qual pode-se sublinhar o socorro prestado ao ferido e o cuidadoso tratamento dado aos restos mortais do marinheiro pelos companheiros.

O imperial marinheiro de 1ª classe Marcílio Dias, que tanto se distinguira nos ataques de Paissandú, imortalizou-se ainda nesse dia. Chefe do rodízio raiado, abandonou-o somente quando fomos abordados para sustentar braço a braço a luta do sabre com quatro paraguaios. Conseguiu matar dois, mas teve de sucumbir aos golpes dos outros dois. Seu corpo, crivado de horríveis cutiladas, foi por nós piedosamente recolhido, e só exalou o último suspiro ontem pelas 2 horas da tarde, havendo-se-lhe prestado os socorros de que se tornara a praça mais distinta da Parnaíba. Hoje, pelas 10 horas da manhã, foi sepultado com rigorosa formalidade no Rio Paraná, por não termos embarcação própria para conduzir seu cadáver à terra⁹⁷.

Marcílio Dias enfrentou os inimigos em luta desigual. Ao contrário de seus compatriotas – que se lançaram ao mar para fugir do confronto –, sua valentia teria exortado outros militares a enfrentarem os paraguaios a seu exemplo. Os atos de bravura do marinheiro negro ganharam repercussão nos jornais e honrarias póstumas, sejam em poema⁹⁸, seja através de concessões oficiais. Poucos meses depois do confronto, a Marinha batizou uma de suas embarcações com o seu nome. Também foi concedida uma pensão à sua irmã – Luiza Francisca Dias. E, em 1909, o marinheiro foi representado em um dos medalhões que circunscrevem o monumento de José Otávio Correia Lima ao Almirante Barroso, erguido na Praça Paris, no Rio de Janeiro.

Segundo Álvaro Pereira do Nascimento (2015), Marcílio Dias foi descrito na documentação como solteiro, cor pardo escuro, olhos pretos, cabelos castanhos e altura entre 5 pés e 2 polegadas. Considerado disciplinado e obediente, ele teria ganhado a patente de marinheiro de 1ª classe com especialização em artilharia e obtido destaque por sua atuação na batalha de Paissandú. Marcílio Dias ingressou na Marinha aos 17 anos, através de recrutamento forçado. Entre seu envio compulsório ao capitão do porto da cidade do Rio Grande e seu juramento à bandeira como marinheiro, passaram-se apenas sete dias. Entre seu ingresso forçado e sua morte, nove anos. O historiador também destaca que a presença de negros na Marinha estava longe de ser uma exceção. A grande

97 JORNAL DO COMÉRCIO, Rio de Janeiro, 30 jun. 1865.

98 “Choras a Marcílio Dias [...] choras porque ainda julgas ouvir do heroísmo o grito, que o teu raro Benedito soltou na hora final”. Poema de Adélia Josefina de Castro Fonseca, publicado na revista *Bazar Volante*, em 1865. (COSTA, 1943, p. 94).

maioria era recrutada da mesma forma que Marcílio, inclusive, dois de seus sobrinhos – um de 9 e outro de 12 anos de idade – foram enviados para a guerra contra a vontade da mãe, por ordem do delegado de polícia da região. Ao que parece, eram os filhos daquela mesma irmã a quem foi concedida a pensão da Marinha em honra ao ato heroico de Marcílio Dias.

**Figura 5– Victor Meirelles. *Combate Naval de Riachuelo* (detalhe)
Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2020**



Fonte: arquivo pessoal.

A circulação do ato de bravura do marinheiro negro nos periódicos levou, portanto, à suposição de que o personagem em primeiro plano na tela de Victor Meirelles seria o corajoso Marcílio Dias. O crítico Félix Ferreira, em crônica sobre *Combate Naval de Riachuelo*, produzida por ocasião da sua exposição em 1884, escreveu o seguinte sobre o tema:

Quase o mesmo vemos agora se repetir com um marinheiro que o artista colocou na caixa de roda de um vapor paraguaio que se afunda, destruído pelo choque do Amazonas. *Querem muitos que esse episódio seja histórico*, havendo até já quem dissesse pela imprensa constar ele das partes oficiais, quando, na verdade, *nenhuma menção se encontra de semelhança fato nos documentos conhecidos com cunho histórico*. (FERREIRA, 2012, p. 162, grifo nosso).

Mais à frente, o crítico de arte argumenta que a cena representada em primeiro plano servia menos como um retrato histórico fiel e mais como um artifício do artista para imprimir emoção e mobilidade ao conjunto da representação. Ainda assim, Félix Ferreira não deslegitima a interpretação comum de enxergar na tela o herói da batalha do Riachuelo em face à repercussão nos jornais do seu ato de bravura.

No entanto, estudada com mais atenção, *reconhece-se que essa figura ali está menos pelo rigor histórico, que realmente não existe*, do que talvez pela necessidade que teve o artista de ir levantando animado o primeiro plano, de modo a conduzir a vista do espectador, naturalmente e sem esforço, ao vapor Amazonas, em cuja proa está posto o grupo culminante da estética do quadro.

Uma figura como essa basta para firmar a reputação de um artista.

[...] *Do mesmo modo que a nação agradecida deu a um dos seus vasos de guerra, como justo e bem-merecido preito, o nome de Marcílio Dias assim Sr. Victor Meirelles, nesse belo e escultural marinheiro, perpetuou na tela a lembrança do herói da Parnaíba*. (FERREIRA, 2012, p. 162-3, grifos nossos).

A explicação de Félix Ferreira pode ser corroborada pelo resumo histórico publicado no *Catálogo da Exposição Geral de Belas Artes*, de 1872, e republicado em 1884 – seção que se dedica a explicar ao espectador os eventos tratados pelo artista e orientar sua leitura sobre a tela. Embora Marcílio Dias seja mencionado no material, seu nome estava eclipsado em meio a outros mártires da batalha, que, inclusive, mereceram mais atenção do autor do texto como, por exemplo, a história do guarda-marinha João Guilherme Greenhalgh.

Seiscentos inimigos, furiosamente enraivecidos ocuparam bem depressa uma parte da imortal Parnaíba, cujo convés ficou logo nadando em sangue: foi então que se travou em breve espaço uma luta medonha, combatendo-se a ferro frio, e corpo a corpo; foi nesta heroica porfia que deram a vida pela pátria o jovem Greenhalgh, que respondeu com um tiro de revólver a aviltante intimação de arriar o pavilhão brasileiro que ele defendeu; Pedro Affonso, do 9º de infantaria; Andrade Maia, *o intrépido marinheiro*

Marcilio Dias, e tantos outros que tão souberam defender o seu posto. Uma luta tão desigual acabaria por exterminar toda aquela valente guarnição; não aconteceu, porém, assim, porque a Providência Divina velava pelo Brasil. (CATÁLOGO, 1884, p. 25-26, grifo nosso).

Além da menção ao nome do marinheiro no resumo histórico, não encontramos nenhuma outra referência a Marcilio Dias, nem mesmo na parte do mesmo catálogo dedicada a analisar a tela. Nesta seção, quando a cena em questão foi abordada, não foi feita a identificação do personagem central.

Na caixa de roda, meio imersa n'água, um marinheiro brasileiro, que sem dúvida caíra dentro do navio inimigo no momento do choque dado pelo Amazonas, é mortalmente ferido a tiro de revólver por um oficial paraguaio (CATÁLOGO, 1884, p. 27).

A representação do marinheiro negro que agoniza no primeiro plano da tela podia ser uma referência indireta à história de Marcilio Dias, que circulou nos jornais a época dos fatos. Contudo, Victor Meirelles optou por uma representação que não descreveria uma ação particular ou um personagem individualizado. A figura em questão, inclusive, porta uma bandeira no ato de sua morte, o que poderia fazer referência à ação patriota atribuída também ao já mencionado João Guilherme Greenhalgh⁹⁹. O anonimato destinado à figura possibilitaria que os feitos de diversos heróis sem nome e sem rosto dessa história ganhassem uma homenagem, sem tirar a centralidade adequada do chefe da esquadra brasileira.

Durante parte dos mais de oitenta anos desde que a tela de Meirelles foi incorporada ao Museu Histórico Nacional, a figura do Barão do Amazonas teve grande centralidade nas suas exposições, especialmente em função do apreço de seu fundador pela história militar. Certamente, Gustavo Barroso não dissociava as glórias militares dos seus heróis, tampouco da exaltação do passado monárquico. O Barão do Amazonas batizou a sala de exposição, seus objetos pessoais e bustos foram celebrados em seu nome, e, em nome da história militar do Brasil e dos “grandes homens” como ele. Em muitos sentidos, e por um longo tempo, a exposição da tela *Combate Naval de Riachuelo* funcionava como mais uma relíquia desse culto ao passado.

99 Na obra *História Militar*, Gustavo Barroso atribuiu a defesa da bandeira nacional a quatro militares, incluindo Marcilio Dias e Greenhalg: “Morreram, defendendo heroicamente sua bandeira, o guarda-marinha Greenhalg, o marinheiro Marcilio Dias, o capitão Pedro Afonso e o tenente de infantaria Feliciano Maia”. (BARROSO, 1938, p. 243).

A primeira grande reformulação dos circuitos expositivos nos anos 1990 trouxe a monumentalidade da tela para o centro das atenções. Em um momento em que a própria pintura do dezenove era retirada de seu ostracismo no campo acadêmico, parecia ser possível olhar a pintura de história como um objeto importante de seu tempo e da cultura histórica em que foi produzida. Assim, oferecia-se ao visitante a possibilidade de se reencontrar com a grandiosidade daquelas imagens e com os artifícios de uma narrativa visual que mobilizaram o público de outrora.

No atual circuito expositivo do MHN, curiosamente, a tela de Meirelles é tensionada entre as fardas militares utilizadas na Guerra do Paraguai, a carranca de uma figura feminina que decorava a proa da fragata Amazonas e uma alegoria abolicionista de fins do século XIX. O tratamento das questões raciais ainda é enfrentada de forma tímida na instituição¹⁰⁰, ora evocada em uma chave de leitura da democracia racial, como na seção “Portugueses no Brasil”¹⁰¹, ora apresentada nos instrumentos de martírio das pessoas escravizadas em contraponto à opulência na vida das elites, como em “A Construção do Estado Nacional”¹⁰². Contudo, talvez exortada pelo menino negro da escultura “Alegoria à Lei do Ventre Livre”, a pintura de Meirelles parece convidar o espectador a sentar-se no modesto banco à sua frente e deixar a sua grandiosidade em segundo plano. Ela segue provocando o visitante de olhos atentos a se defrontar com a história de dor e agonia de tantos homens negros sem nome forçados a lutar na guerra de um Império que lhes negava a liberdade e a existência como indivíduos.

100 Em algum momento entre 1924 e 1955, houve no Museu Histórico Nacional uma sala batizada com o nome de Luís Gama. Segundo Aline Montenegro Magalhães (2013), existe uma menção a esta sala no “Guia do Viajante Rio de Janeiro e arredores”, de 1939. A existência de uma sala dedicada a um abolicionista negro em um momento em que a instituição valorizava uma narrativa sobre a Abolição centrada na figura da Princesa Isabel é um tema interessante e que carece de mais estudos.

101 A instalação “Altar de Oxalá” (2010), de Emanuel de Araújo, localizada na exposição “Portugueses no Brasil”, pode ser lida na chave das contribuições marcadamente “culturais” da população negra à formação do nacional. Entretanto, certamente a beleza da peça oferece uma potência que transcende essa leitura.

102 Foram enfrentadas dificuldades na reformulação do museu nos anos 1990 no que diz respeito ao tratamento das questões raciais, uma vez que, no acervo da instituição, havia diversos instrumentos de martírio do período da escravidão – grande parte adquirida por Gustavo Barroso, mas nenhuma peça que pudesse falar dos homens e mulheres que foram escravizados no Brasil fora dessa narrativa da subjugação. Houve, portanto, um esforço de adquirir obras que saíssem da narrativa dos grandes homens e da história militar do Brasil, descolando o olhar para a questão cultural.

Figura 6 – A Alegoria à Lei do Ventre Livre, de A.D. Bressae, e Combate Naval de Riachuelo, em exposição. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2020



Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

Fonte: arquivo pessoal.

REFERÊNCIAS

BARROSO, Gustavo. *História Militar do Brasil*. Rio de Janeiro; Brasília: Companhia Editora Nacional, 1938.

BARROSO, Gustavo. *Introdução às técnicas de museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1949 [1951]. v. 1.

CASTRO, Isis Pimentel de. Entre a opsis e a akôe: as marcas de enunciação na pintura histórica e na crítica de arte do oitocentos. *História da Historiografia*, n. 2, 2009.

CASTRO, Isis Pimentel de. *Entre Batalhas: de relíquias ao revival da arte acadêmica. As Pinturas Históricas e sua relação com a trajetória institucional do Museu Histórico Nacional (MHN) e do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), entre 1922 e 1994*. 2018. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2018.

CATÁLOGO DAS OBRAS expostas na Academia das Bellas Artes em 23 de agosto de 1884. Rio de Janeiro: Typhografia a vapor de P. Braga e C., 1884. Disponível em: http://docvirt.com/Hotpage/Hotpage.aspx?bib=Bib_Redarte&pagfis=4243&url=http://docvirt.com/docreader.net#. Acesso em: 11 out. 2020

CATÁLOGO Ilustrado da Exposição Artística na Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typographia e lithographia a vapor: Lombaerts & Comp., 1884. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1884_egba.pdf. Acesso em: 9 out. 2020.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Uma batalha cromática: Victor Meirelles e a Passagem de Humaitá. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – UNICAMP. 11., 2015, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: Unicamp, 2015. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2015/Maraliz%20de%20Castro%20Vieira%20Christo.pdf>. Acesso em: 16 out. 2020.

COSTA, Didio. *Marcílio Dias, imperial marinho*. Rio de Janeiro: Mondomar, 1943.

DUQUE-ESTRADA, Gonzaga. *Arte brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995.

FERREIRA, Félix. Do Sr. Victor Meirelles. O Combate naval de Riachuelo, 2 de dezembro de 1883. In: BELAS artes: estudos e apreciações. Porto Alegre: Zouk, 2012.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. História, memória e patrimônio. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília: IPHAN, n. 34, 2012.

GUIMARÃES. Argeu. *Auréola de Vitor Meireles*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1977.

LIMA, Heloisa Pires. A presença negra nas telas: visita às exposições do circuito da Academia Imperial de Belas Artes na década de 1880. *19&20*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, jan. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_negros.htm.

MAGALHÃES, Aline Montenegro. Um roteiro a percorrer. O Museu Histórico Nacional no Guia turístico Rio de Janeiro e arredores. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH: Conhecimento Histórico e Diálogo Social, 27., 2013, Natal. 2013. Natal: ANPUH, 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1517948154_ARQUIVO_ANPUH2013.pdf.

MELLO JUNIOR, Donato. O Combate Naval do Riachuelo – seu desaparecimento e sua réplica. *Arquivos Escola Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 155-172, 1962.

NASCIMENTO, Álvaro Pereira do. O marinheiro negro Marcílio Dias: as muitas memórias de um cidadão exemplar. *Revista Navigator: Subsídios para a história marítima do Brasil*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 84-95, jun. 2015. Disponível em: https://www.revistanavigator.com.br/navig21/dossie/N21_dossie6.pdf. Acesso em: 7 out. 2020.

ROWER, Frei Basílio. *O Convento de Santo Antônio do Rio de Janeiro*. Petrópolis: Editora Vozes, 1945.

RUBENS, Carlos. *Victor Meirelles: Sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

O JOGO DAS APARÊNCIAS: hierarquia, distinção e imitação no livro *Uniformes do exército brasileiro*

Erika Morais Cerqueira

Durante seu tempo de vida (1888-1959), e em particular na época em que realizou suas produções letradas, Gustavo Barroso foi um intelectual dedicado ao estudo da história militar brasileira, por intermédio de uma vasta produção bibliográfica. Comumente lembrado como estudioso do patrimônio histórico, Barroso dirigiu o Museu Histórico Nacional por aproximadamente trinta e cinco anos, período em que estruturou o Curso de Museus, considerado a primeira instituição voltada para a formação de profissionais na área de museologia. Foi também nessa época que estabeleceu as bases para a organização da Inspeção de Monumentos Nacionais, órgão pioneiro na guarda e conservação do patrimônio histórico nacional.

A criação do Museu Histórico Nacional fazia parte de um vasto conjunto de preparativos para a comemoração do Centenário da Independência e, como parte das atividades, o ministro Pandiá Calógeras encarregou Barroso da organização de um álbum para o Ministério da Guerra, onde fossem reconstituídos todos os uniformes utilizados pelo Exército. O livro foi impresso em Paris e veio a público como edição oficial do Ministério da Guerra em comemoração ao Centenário da Independência do Brasil. Com desenhos, aquarelas e documentos de José Wash Rodrigues e texto organizado por Barroso, a obra foi dedicada ao ministro Pandiá Calógeras.

Dividido em três partes, o livro apresenta 223 estampas elaboradas por Wash Rodrigues, minuciosamente descritas ao longo do texto, de forma a contemplar a “evolução” dos fardamentos ao longo da história. A primeira parte é intitulada “História da organização do exército e de seus uniformes” e está ordenada em oito capítulos, que contemplam a organização política do Brasil, desde a Colônia à República. O último capítulo é dedicado ao estudo da Guarda Nacional – sua história e sua indumentária. Trata-se de uma transcrição pontilhista das alterações da indumentária militar, apresentada como uma sucessão ininterrupta, e de certa forma homogênea, de variações.

A segunda parte apresenta um catálogo com a documentação geral da obra, listando tanto as fontes bibliográficas, quanto as documentais. Os documentos estão dispostos como fontes escritas, iconográficas e peças de indumentária. Há uma preocupação quanto à identificação dos arquivos e acervos

pessoais utilizados para consulta. A terceira parte divulga, por fim, o índice geral das estampas, organizado em “Período Colonial”, “Primeiro e Segundo Reinado”, “República” e “Guarda Nacional”. A obra, em seu conjunto, elabora uma narrativa da história militar do Brasil por meio dos uniformes do Exército, descrevendo a formação dos primeiros corpos e regimentos, assim como a fundação das primeiras fábricas de armamentos no país.

Há uma descrição das formas de recrutamento, acompanhada por uma exposição acerca da origem social e étnica dos milicianos, com a identificação dos requisitos necessários para as funções consideradas superiores. A análise da indumentária contempla cores, recortes, formatos, adereços, bordados e tecidos – além de preços e origem dos elementos que compunham o vestuário e os utensílios inerentes ao exercício de cada arma. A influência da moda civil nos uniformes militares é mencionada, com destaque para as interferências estrangeiras no fardamento nacional, notadamente a inglesa e a francesa. Evidencia-se, em um primeiro momento, a defesa de uma suposta tradição dos trajes militares e, ao final, um lamento acerca das modificações empreendidas ao longo do tempo, responsáveis pela perda de emblemas e símbolos “exclusivamente nossos” (BARROSO, 1922, p. 68).

Os uniformes evocariam a presença do passado e, essencialmente, a figura dos *grandes homens* que os vestiram. Personagens que, desde o período primordial de criação da nação, figurariam como os seus grandes artífices. A defesa da tradição, materializada nos emblemas e símbolos, seria um artifício capaz de assegurar que, aos feitos monumentais do passado, se seguiria um presente igualmente monumental. Os atores do presente, ao vestirem os uniformes do passado, representariam seus antepassados e se identificariam com eles, pois seriam dotados da capacidade de atualizar os grandes acontecimentos. A medida em que narra a evolução da indumentária, Barroso narra a história de um povo – suas táticas, suas batalhas, sua coragem e, fundamentalmente, sua tradição.

A história da indumentária portuguesa é recuperada de forma a elucidar aspectos pouco documentados da história nacional e, por meio de decretos portugueses, procura-se reconstituir os trajes utilizados na Colônia.¹⁰³ As lacu-

103 As primeiras referências concretas a uma unidade indumentária nas Forças Armadas portuguesas teriam surgido em 1740, na obra *A milícia pratica*, de Bento Coelho, ilustrada com representações dos fardamentos. Contudo, esses apresentariam um estilo bastante próximo às modas militares francesas, demonstrando sua influência sobre a corte portuguesa de D. João V (COELHO, 1998, p. 230). Segundo Daniel Roche, a origem do uniforme seria recente. O vocábulo e a indumentária teriam menos de três séculos. A Guerra dos Trinta Anos representaria um passo decisivo neste processo, pois ela teria envolvido uma mobilização maior e mais duradoura de homens, mantidos em permanente estado de prontidão e os teria levado do Norte para o Sul da Europa, confrontando-os além das religiões e das nações. Esta guerra tornaria essencial a adoção generalizada de uma sistematização dos signos distintivos. As mudanças seriam funcionais e responderiam às preocupações táticas, como a necessidade de distinguir o inimigo e evitar erros. Portanto, o nascimento

nas acerca dos primeiros momentos da “vida nacional”, todavia, permanecem. A primeira tropa regular brasileira teria sido composta por 600 voluntários que, em 1549, desembarcaram com o Governador Geral, Tomé de Souza, na Bahia. Sobre sua organização, assim como a dos soldados que combateram os franceses no Rio de Janeiro, pouco se saberia, de tal forma que “no século XVI, desde a divisão do Brasil em capitânias, por D. João III, até as invasões estrangeiras, não se conheceriam documentos seguros da nossa vida militar” (BARROSO, 1922, p. 5).

Quanto à indumentária, os documentos mais antigos sobre uniformes de soldados no Brasil estariam no Arquivo de Belo Horizonte, acervo que faria referência às duas Companhias de Dragões das Minas: “a primeira com canhões, véstias, forros amarelos, a segunda com eles vermelhos” (BARROSO, 1922, p. 8). A recuperação destas informações sugere a erudição do autor, cujo mérito estaria na capacidade de mobilizar fontes diversificadas e no conhecimento de incontáveis arquivos. Aptidões que o permitiram encontrar, em um “manuscrito grande, sem data, com ilustrações, do Arquivo Nacional” (BARROSO, 1922, p. 8), as bases para a confecção das estampas 4 a 12, datadas de 1767, essencialmente “porque tais uniformes correspondem pelo corte, cores e ornatos aos desse tempo” (BARROSO, 1922, p. 9).

O Regimento de Cavalaria do Exército, “o nosso corpo mais antigo”, criado em 13 de maio de 1808 pelo Príncipe Regente, teve como modelo o esquadrão de guarda dos vice-reis. As referências para a elaboração das estampas deste Regimento foram encontradas em um caderno de figurinos, “ingenuamente pintado”, datado de 1800 e conservado na Biblioteca Nacional. Os uniformes do porta-bandeira e do cabo de infantaria, por outro lado, foram reconstituídos com base em “painéis de azulejos de velha casa do Maranhão” (BARROSO, 1922, p. 23). Os azulejos também possibilitaram a reconstituição das indumentárias representadas na estampa 36, conservando “as mesmas cores e minúcias”.

Durante os governos de D. João VI e D. Pedro I, os decretos sobre uniformes seriam acompanhados por figurinos desenhados a mão, gravados em cobre ou aquarelados. Estes documentos deveriam estar nos arquivos, mas, “infelizmente, quase todos desapareceram. Nos arquivos do Rio, de S. Paulo e na Biblioteca Nacional, restam os raros que se não perderam e muito serviram na confecção desta obra” (BARROSO, 1922, p. 23-24). A citação

do uniforme, no século XVII, deve ser visto como parte da transformação social dos exércitos, quando os príncipes, pretendendo reduzir sua dependência à nobreza feudal, recorrem cada vez mais ao pagamento em dinheiro das tropas convocadas ou mercenárias. A palavra “soldado” guardaria a memória dessa fase de evolução social. A imposição do uniforme coincide com várias mudanças na sociedade do Antigo Regime: a consolidação da Monarquia Absoluta, o desenvolvimento de um Exército permanente e a generalização das armas de fogo (ROCHE, 2007, p. 228-230).

dos arquivos de consulta é recorrente ao longo de todo o texto, sobretudo na pesquisa realizada sobre o plano de uniformes de 1823, onde há numerosas informações sobre a composição das estampas. No Arquivo Nacional estaria o único figurino sobre a artilharia desse tempo. O alferes de Artilharia teria sido composto com base na “gravura de Debret, no pano de boca do teatro, pintado no Rio, e numa aquarela do Instituto Histórico de Pernambuco” (BARROSO, 1922, p. 31).

Segundo Maraliz Christo, desde 1808, o Rio de Janeiro teria sido palco de festas civis e religiosas, visando integrar o povo aos eventos da corte. Aos aniversários de D. João VI e D. Pedro I, por exemplo, seguiu-se a divulgação de atos do governo e fundação de instituições, enriquecendo a imagem pública da corte (CHRISTO, 2009, p.1150). Para as festividades pela indicação de D. Pedro I, Debret, como cenógrafo da corte, teria elaborado um novo pano de boca destinado ao teatro real. Por meio dele, o artista reforçaria a ideia da monarquia constitucional, da riqueza da terra, da união das três raças e a vinculação do novo país à civilização europeia. “Vivenciando diretamente a efervescência política do período, Debret teria se dedicado à confecção dos novos símbolos nacionais (bandeira, comendas, uniformes...), e às festividades para a coroação do novo imperador” (CHRISTO, 2009, p. 1151).

Ainda conforme Maraliz Christo, Debret teria produzido não apenas obras referentes aos acontecimentos da corte, mas também muitos desenhos e aquarelas sobre hábitos e costumes brasileiros, guiado pelo olhar de pintor de história. *A Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* seria constantemente utilizada pelos historiadores brasileiros como fonte iconográfica pertinente ao estudo dos mais variados temas. Christo explica que, com raras exceções, as gravuras seriam tomadas como documentos visuais, sem subordinação à sua natureza específica. A produção de Debret, a exemplo de outros “artistas viajantes” do período, seria classificada como iconografia e sua condição de artista não seria levada em consideração, eclipsada pela de viajante. “A obra criada não seria vista como construção artística, mas registro de testemunha ocular” (CHRISTO, 2009, p. 1152). E era por meio desses registros do passado que Barroso ambicionava reconstituir a história dos uniformes do exército brasileiro, lançando o seu olhar sobre o olhar do passado.

Graças às fontes pictóricas, seria possível restaurar, portanto, com “precisão e data”, as imagens do passado que perdemos. O emprego das estampas desvela o anseio por transmitir, o mais intensamente possível, o realismo do vestuário, desempenhando uma encenação dos gestos e do corpo. Tal como as “gravuras de moda”, as estampas sugeririam, ao mesmo tempo, utilidade e sonho, proporcionando uma idealização do teatro de batalhas por meio de

seus figurinos. Enquanto artefato que veste e investe o soldado, a indumentária retratada designava função, situação e posição na hierarquia militar – contribuindo para a compreensão e a aceitação da própria hierarquia social. A possibilidade de reprodução do livro ampliava o acesso à visualidade do passado, até então disponível apenas a poucos iniciados, fomentando a imaginação e o prazer dos olhos¹⁰⁴.

O êxito da investigação seria resultado, inclusive, de vasta pesquisa bibliográfica e, a este respeito, foi destacada a “obra admirável e indispensável” organizada por Luiz Pedro Lecor, em 1858, responsável por “esclarecer completamente a história da nossa indumentária militar” (BARROSO, 1922, p. 56). “Otimamente gravados e impressos”, os grandes álbuns de Lecor foram produzidos por ordem do governo com minuciosos desenhos coloridos de todos os uniformes do Exército em um “período de verdadeiro apogeu” (BARROSO, 1922, p. 56). Esta obra teria servido para documentar, “irrefragavelmente”, as estampas compreendidas entre os números 87 e 108 (BARROSO, 1922, p. 56).

O decreto n. 1.729, de 11 de junho de 1894, por sua vez, “cortou ao meio a evolução natural do fardamento brasileiro”, modificando toda a indumentária nacional. Acompanhou o decreto um álbum de figurinos coloridos pelo desenhista e aquarelista checo Mucha, no qual “há uns dois pormenores errados” (BARROSO, 1922, p. 69). Para além da importância da correção histórica, Barroso sugere a supremacia das fontes visuais como vias de acesso ao passado. Há um contínuo apelo à imaginação histórica, mobilizado pela descrição heroica dos fatos e personagens da história nacional:

Em 1629, quando Mathias de Albuquerque chegou ao Recife, encontrou, para defender a capitania ameaçada pelos holandeses somente 130 homens, imagine-se que valor foi preciso tivessem os chefes, a fim de organizar tropas capazes de escrever aquela epopeia coroada pelas vitórias dos Guararapes. Nelas se distinguiram as celebres companhias de assalto. Como nessa campanha Henrique Dias se tivesse coberto de glória a frente de seu terço de pretos, durante mais ou menos dois séculos, existiu no Exército do Brasil uma formosa tradição: terços e, depois regimentos, em Pernambuco, na Bahia e no Rio, de caçadores a pé, das milícias com fardas brancas paramentadas de vermelho, compostos exclusivamente de negros – e intitulados Henriques. Essa tradição infelizmente desapareceu (BARROSO, 1922, p. 6).

104 Segundo Gilles Lipovetsky (2014, p. 55), “moda é uma prática dos prazeres, é prazer de agradar, de surpreender, de ofuscar. Prazer ocasionado pelo estímulo da mudança, a metamorfose das formas, de si e dos outros. A moda não é apenas marca de distinção social, é também atrativo, prazer dos olhos e da diferença”.

O real e o imaginário estariam imbricados nesta história dos uniformes. Utilizando os recursos da ficção, Barroso manipularia realidade e aparência enquanto elaborava uma história narrativa acentuadamente descritiva. Tal como no romance, a condução da intriga se dava pelas sucessivas mudanças de roupa, que expressavam, por seu turno, as normas e os hábitos das sociedades pretéritas. O uniforme seria apresentado como um dos códigos de leitura social, ao mesmo tempo em que mobilizava os sentidos e a imaginação, por meio das exposições minuciosas de tecidos, signos e cores. O diálogo entre o texto e as imagens atuava sobre o leitor, convocando outras imagens, vistas ou simplesmente imaginadas, ajudando a construir sentidos, além de representações sobre aspectos relativos à identidade pessoal e coletiva.

Imagens em letras

Os textos que antecederiam as estampas seriam responsáveis por fazer com que o leitor produzisse imagens antes mesmo de vê-las, de tal forma que imagem e palavra pareciam se complementar. Nesse ponto, seria possível fazer uma aproximação entre a proposta do livro e alguns aspectos da produção do Oitocentos, marcada por uma estreita relação entre arte e história, que perpassava a natureza, a função e o método de ambas. Segundo Isis Castro, a disciplina histórica teria se inspirado no exemplo da pintura para legitimar a objetividade de sua narrativa, tomando a imagem como reflexo do passado. Ao mesmo tempo, os pintores teriam se apoderado “não só dos métodos de pesquisa da disciplina, mas também dos debates sobre concepção de história e a tarefa do historiador para definir a natureza de sua obra e de sua condição de pintor” (CASTRO, 2009, p. 48). Se os pintores do século XIX recorrem aos arquivos, Barroso, em movimento inverso, investiga as pinturas históricas para produzir a sua obra historiográfica.

Durante o século XIX, a consulta às fontes não seria uma opção, mas uma exigência, de tal forma que os pintores de história amparariam suas imagens em obras consagradas e documentos originais. Conforme Castro (2007), o artista precisava reunir dados sobre o fato a ser representado e, por essa razão, realizava observações *in loco*, arrolava a documentação e a bibliografia existentes sobre o assunto e, se possível, entrevistava testemunhas contemporâneas ao evento. Os resumos históricos que acompanhavam as pinturas apresentavam a descrição dos quadros e, em algumas descrições, seus autores indicavam onde e como os artistas realizaram suas pesquisas e qual o material analisado (CASTRO, 2009, p. 35). Tais textos seriam parte integrante da pintura histórica, pois, ainda conforme Castro, eles as completavam, na medida em que conformavam o olhar do observador de acordo com a interpretação oficial da obra.

Postura semelhante pode ser observada no livro *Uniformes do exército brasileiro*, onde os textos elaborados por Barroso podem ser compreendidos como roteiros de leitura das estampas, responsáveis por adequar o olhar do leitor às representações projetadas. As imagens pareciam cuidadosamente selecionadas, de forma a parecerem retratos fiéis da indumentária pretérita, sem abertura para arroubos de criatividade. Haveria todo um controle sobre o que seria apresentado. A respeito dessas permanências do modelo oitocentista, Valéria Salgueiro (2002, p. 18) afirmou não restar dúvida de que estava colocado no Brasil, nos primeiros anos da República, um “projeto de culto de virtudes e valores nacionais, e de releitura da história nacional herdada do IHGB, que em tudo favorecia a receptividade do governo federal e dos governos estaduais a uma produção artística de pintura histórica”. Algo que pode explicar a decisão do Ministério da Guerra de publicar o livro e entregar sua produção a Gustavo Barroso e Wash Rodrigues, intelectuais que flertavam com o movimento neocolonial e suas buscas pela arte tradicional brasileira (KESSEL, 2002, p. 110-128).

Embora Pandiá Calógeras tenha publicado o livro, importa destacar que as pinturas históricas eram recebidas com descrédito durante os anos 1920 e 1930, período marcado pela redefinição do conceito de arte brasileira. Nesse momento, construía-se um sentido para a história da arte, no qual a genuína arte brasileira estaria associada à arquitetura barroca e à arte moderna. Isis Castro (2018) explica que, nesse contexto, a pintura de história era percebida como instrumento político do Império. Representante máxima do modelo acadêmico de ensino, a pintura histórica era taxada como um produto importado, desconectado da realidade brasileira, responsável por produzir símbolos e imagens fomentadores de uma identidade nacional e glorificadores do Estado Imperial. A Guerra do Paraguai, especialmente, teria servido de tema para a elaboração de cenas heroicas e de glorificação do Império – questão ainda delicada para a República nos anos 1920 (FAGUNDES, 2017).

As pinturas históricas constituem a principal marca da obra de José Wash Rodrigues, embora sua produção iconográfica seja considerada bastante diversificada, marcada pela produção de pinturas a óleo, azulejos, aquarelas, desenhos a lápis e a bico de pena. Influenciado por Ricardo Severo, Wash Rodrigues dedicou-se ao levantamento de informações sobre edificações ainda remanescentes da arquitetura colonial, elemento valorizado pelo movimento neocolonial brasileiro, do qual Severo era um dos idealizadores¹⁰⁵. Em 1916, Rodrigues

105 A trajetória do neocolonial no Brasil está intimamente ligada ao engenheiro português Ricardo Severo, que foi filiado ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo e participou da criação da *Revista do Brasil*. Severo publicou vários artigos e conferências dedicados à arqueologia e à arquitetura. As conferências de maior destaque são aquelas que compõem o que Severo nomeia de “Campanha de Arte Tradicional no Brasil”, que teria influenciado o surgimento do movimento neocolonial. Esta linguagem arquitetônica caracterizou-se

viajou pelo interior de Minas Gerais e realizou trabalhos em aquarelas e bicos-de-pena apresentando trechos da arquitetura colonial. Segundo Carlos Kessel (2002), tão importante quanto essas obras e excursões pioneiras, foi o interesse pela documentação metódica das antigas construções dos tempos coloniais¹⁰⁶.

Além das viagens, Rodrigues recorreu aos desenhos e gravuras produzidos pelos artistas estrangeiros que integravam as expedições científicas durante a primeira metade do século XIX. As referências documentais variadas podem ser observadas em suas pesquisas sobre bandeiras, heráldica, mobiliário luso-brasileiro e, principalmente, acerca dos uniformes do exército brasileiro. Características que aproximam sua produção do fazer artístico do Oitocentos, quando as viagens ocupavam um lugar central no ofício devido à dimensão do testemunho. Segundo Isis Castro, afirmar que o artista viu os vestígios do passado e que, a partir deles, elaborou sua tela, garante mais legitimidade do que um conhecimento obtido por meio de cópias. O ato de ir até o local do evento invoca a dimensão da vivência. Assim, por meio das variadas fontes mobilizadas, Rodrigues conseguiria imprimir na tela a “cor local”, permitindo ao espectador experimentar aquele passado, graças ao seu exímio talento e pesquisa. Aptidões que teriam levado Barroso a escolhê-lo para acompanhá-lo na produção do livro *Uniformes do exército brasileiro*, cujas gravuras deveriam ser cuidadosamente analisadas por Barroso antes da publicação.

O sucesso das estampas somente seria possível se fossem apreendidas como um relato fiel do passado histórico, pois, assim, o observador as tomaria como real e estabeleceria uma relação de confiança com elas. Essas gravuras precisavam estar cercadas, portanto, de mecanismos de legitimação e de códigos que as conformavam com o real. Todavia, embora o espaço para a imaginação criativa fosse reduzido, seria possível identificá-la em certos traços dos modelos usados nas estampas, especialmente na gravura que representa a vestimenta do jagunço. Nessa imagem, sobressai o olhar grave e a aparência desalinhada, demonstrando que o jagunço não passara pelo processo preparatório dos demais soldados, de forma que sua postura corporal destoava dos modelos representados em todas as outras estampas. O jagunço seria aquele que não revelaria o trabalho sobre o corpo, tão caro à carreira militar¹⁰⁷.

pela retomada dos elementos definidores da arquitetura colonial brasileira dos séculos XVIII e XIX, cujo objetivo era valorizar o passado arquitetônico, colocando-se como uma alternativa ao ecletismo que então predominava nas edificações. O neocolonial fazia parte, portanto, de um momento no qual já se valorizava a cultura nacional em detrimento da simples importação de linguagens arquitetônicas.

106 José Wasth Rodrigues também produziu retratos de personagens históricos como, por exemplo, o de João Ramalho e Martim Afonso de Souza. Pintou diversas vistas da cidade de São Paulo, com base em desenhos e aquarelas realizados por viajantes que estiveram no Brasil no século XIX. Criou muitos *ex-libris* e brasões, como o da cidade de São Paulo, em 1917. Destacou-se por suas publicações voltadas à documentação arquitetônica da construção civil e religiosa e obras sobre mobiliário antigo, indumentária e armas militares (KESSEL, 2002).

107 Conforme Paul Connerton (1999, p. 103), nós avaliamos se um código de prática corporal é reconhecido, ou, em contrapartida, verdadeiramente incorporado, sobretudo pelas impressões que formamos das pessoas

A composição étnica e social dos regimentos seria abordada novamente na descrição sobre a formação dos terços da Bahia. Criado pelo General Manoel da C. Menezes, o I Regimento de Milícias, chamado de Úteis, cujos comandantes eram os governadores, seria composto por “gente de alto comércio” (BARROSO, 1922, p. 14). Quanto ao uniforme, este seria “encarnado, paramentado de branco”. No II Regimento de Milícias, entraria “gente mais modesta”, taverneiros e operários, e a farda seria azul e amarela. Havia ainda o “regimento de pardos, para os mestiços com os galões e botões brancos, pluma azul-clara, de ponta rubra, fardamento azul-ferrete com golas, canhões, forros e bandas vermelhas e o correame branco” (BARROSO, 1922, p. 14). O regimento de Henriques, para os negros, vestiria “branco, enfeitado de vermelho”.

Nesta cartografia do vestuário, a indumentária revelava a hierarquia militar, estabelecendo os artefatos apropriados para cada indivíduo conforme seu *status* social, reproduzindo, portanto, um esquema classificatório.¹⁰⁸ Enquanto uma linguagem, a vestimenta seria a “maneira mais cômoda, mas também a mais importante e mais direta que o indivíduo poderia usar diariamente para se exprimir, para além da palavra” (LOMAZZI, 1982, p. 84).

A disciplina dos uniformes

Os elementos decorativos da indumentária correspondiam a uma outra necessidade fundamental do homem, qual seja, “a de poder reconhecer a pessoa que se lhe deparava através de sinais inequívocos, de maneira a classificá-la em determinadas categorias, a que *a priori* pudesse corresponder um seu comportamento especial” (SIGURTÁ, 1982, p. 26). Ao primeiro olhar, portanto, seria possível presumir de um desconhecido, “a casta, a posição social, o próprio papel desempenhado no seio do grupo, até a profissão e a idade” (BARROSO, 1922, p. 27). Para Barroso, o valor destes objetos parecia repousar exatamente nesta pretensa aparência de distinção, característica de uma sociedade aristocrática, cujos valores foram exaltados em sua produção, assim como a virilidade e o poder de comandar.

A este respeito, “violento e curioso” seria o sistema de recrutamento na Colônia, pois “a certa hora, prendiam-se todos os homens que se encontravam na cidade. Depois, entre eles, as autoridades escolhiam os que deveriam assentar praça” (BARROSO, 1922, p. 15). Este sistema teria

através de sua presença e ações corporais. As impressões criadas pela conformação física e o porte corporal seriam as manifestações do indivíduo menos susceptíveis de modificação deliberada, sendo este o motivo por que consideramos que elas se identificam com a “natureza” habitual do indivíduo.

108 As Coordenadas Nacionais do vestuário demarcam noções básicas de tempo, lugar e pessoa – como constituídos na ordem cultural – esquema classificatório reproduzido no vestuário. De tal forma que, ao produzir um item do vestuário, produz-se “em primeiro lugar, tipos de tempo e de espaço que classificam situações ou atividades; em segundo lugar, tipos de status aos quais todas as pessoas pertencem” (SAHLINS, 2003, p. 180).

sido alterado por D. João VI, época em que o recrutamento seria feito por três formas: “o recruta a força, que servia 16 anos; o voluntário, que servia oito, e o semestreiro, filho do lavrador ou do ricoço, que servia seis meses no primeiro ano de praça e três em cada ano dos sete seguintes” (BARROSO, 1922, p. 20). Os milicianos, terminado seu tempo de serviço, deveriam conservar o uniforme e o armamento reunidos por tempo igual ao que tivessem passado nas fileiras, estando prontos para convocação e, “ao cabo de 25 anos, pertencia-lhes tudo o que lhes fornecera o governo” (BARROSO, 1922, p. 20).

O caráter “violento” do recrutamento traduzia o jogo de forças da sociedade colonial, marcado pela demonstração ostensiva de poder, por um lado, e pela passividade resignada, de outro. Após o recrutamento, a obediência e a disciplina constituíam virtudes fundamentais a serem desenvolvidas e, neste ponto, residiria a importância do uniforme, como espelho de adesão e submissão, contribuindo “para distanciar o civil do soldado e para fortalecer o caráter peculiar da sociedade marcial” (ROCHE, 2007, p. 240). O seu significado para a transformação dos hábitos seria fundamental, uma vez que o uniforme modelaria uma pessoa diferente, encarnando o *ethos* de uma sociedade militar, marcada pela distinção, razão pela qual ele deveria ser diferente da roupa civil. A disciplina das aparências seria, portanto, um elo na cadeia de elementos da constituição militar. A postura ereta e coordenada testemunharia um trabalho individual sobre o corpo que, associada à aquisição dos princípios de ordem rigorosos e coletivos, desenvolveria uma estética.

A este respeito, Paul Connerton ressalta a existência de um hábito incorporado nas práticas comportamentais que se manifestaria, especialmente, por meio do vestuário. As roupas informariam, às pessoas que as utilizavam, sobre o papel que deveriam desempenhar, lembrando as responsabilidades e os constrangimentos desse mesmo papel. O vestuário não se limitaria a transmitir mensagens, pois ele ajudaria também a moldar o comportamento, alterando, inclusive, a configuração e o movimento do corpo. Desta forma, “o vestuário tinha a função de dizer algo sobre a condição da pessoa que o usava e, o que é igualmente importante, de tornar essa informação habitual” (CONNERTON, 1999, p. 12).

A história do uniforme estaria, portanto, no cerne do encontro entre as aparências e a disciplina social, pois o sujeito que endossa a farda militar “é constrangido ao máximo limite da passividade (não pode obviamente introduzir modificações originais e pessoais) e ao máximo limite da identificação (na medida em que deve ser igual à fixada e comum aos militares seus utentes)” (LIVOLSI, 1982, p. 44). O desfile, enquanto demonstração pública de poder, contribuiria para o prestígio do uniforme, tornando-o facilmente reconhecível

pela população e contribuindo para a máxima identificação entre o sujeito que o enverga e a personagem social.

Na aquisição do conhecimento da indumentária, uma ordem do mundo era transmitida, na qual a noção central era a de que ela ensinava as virtudes do controle, da ordem, da adaptação do indivíduo a seu meio, idade, *status* e sexo. Ordem que Barroso desejava transmitir por meio dos seus estudos e, sobretudo, incorporar. Tal como o guerreiro aristocrático, cujos hábitos demonstravam um trabalho meticuloso sobre a vontade, Barroso ostentava o saber como um atestado de pertencimento, inacessível à grande maioria, tornando-se sua marca de distinção.

O traje militar possuiria uma função substancial no recrutamento e, embora seu atrativo parecesse superficial em um primeiro momento, porque simbolizava poder, ele pesaria na decisão de se alistar. O uniforme auxiliaria a diferenciar armas e unidades de acordo com uma hierarquia e, importa destacar, representaria importante benesse oferecida aos recrutas. Os responsáveis pelo recrutamento teriam consciência do impacto destes benefícios, de forma que os expressavam nos informes de recrutamento e os ostentavam nos desfiles e manobras. Evidentemente, não seria somente a farda que atrairia o recruta. Contudo, seria inegável sua influência na difusão de determinados hábitos de vestuário e de comportamento, que teriam se difundido no Brasil na medida em que o Exército se institucionalizava.

A este respeito, o governo de D. João VI seria caracterizado por maior interesse pela organização militar do Brasil, datando deste período a instituição da Real Academia Militar e a inauguração da Fábrica de Armas da Fortaleza de Santa Cruz. A instalação de várias fábricas de espingardas em Minas Gerais e a organização das divisões desta província configurariam, igualmente, importantes realizações. Quanto aos Regimentos, foram criados “pedestres, dragões, pretos, pardos, polícias e milícias na Bahia, no Rio Grande do Sul, no Ceará, Mariana e Ouro Preto, e a fundação do regimento dos guaranis, composto de índios nas Missões” (BARROSO, 1922, p. 20).

A diversidade étnica e social dos Regimentos formaria, na visão de seus idealizadores, um retrato heterogêneo que contrastava com o anseio por unidade, aspiração daqueles mais afeitos ao aspecto estético das formações. A padronização que se ambicionava, sob este ponto de vista, poderia ser alcançada por meio do uniforme, que criaria uma moldura estética de similaridade e de obediência. Contudo, as mudanças observadas nos regulamentos e decretos, nos quais se especificavam variações de forma e cor, assim como diversidade de signos militares, demonstram a parcialidade desta intenção de uniformidade. Símbolo de igualdade na desigualdade, o uniforme seria importante marca social e discriminatória, refletindo tanto o desejo por distinção, quanto

por consenso. O sucesso do uniforme dependeria, em última instância, de sua importância nas representações coletivas.

Lars Svendsen, em sua investigação sobre o discurso da moda, esclarece a importância do vestir para a formação da identidade, uma vez que indumentária não apenas protege e adorna o corpo, mas sobretudo constitui a parte mais visível do sujeito (SVENDSEN, 2010, p. 12). A vestimenta apresenta o sujeito e, não raro, fala por ele, e, ao fazê-lo, acaba por constituir-lo, traduzindo estados de espírito e mesmo identidades pessoais e coletivas. Por esta razão, Lurie (1997) explica que as roupas constituem o vocabulário visual de nossa sociedade, pois, em sua linguagem, elas possuem uma gramática própria e demarcam fronteiras. Dessa forma, a necessidade de estar inserido em um grupo social colocaria o indivíduo sob o efeito de coerções, delimitações e regras bem marcadas, que, por sua vez, o conectaria a uma identidade. No caso específico dos militares, estas coerções e este trabalho de produção de identidade seriam levados ao extremo, encontrando no *Livro dos uniformes* um espelho de identificação.

As roupas constituem a base material da moda, segundo Roland Barthes, ao passo que ela própria é um sistema de significados culturais e, importa ressaltar, o uniforme militar também participa deste sistema, como um elemento de um sistema complexo, cujos componentes específicos – roupas, armas e acessórios – sofrem modificações sucessivas. A evolução desta indumentária, não raro, depende de mudanças nos hábitos da sociedade civil e, neste aspecto, podem ser destacadas as modificações operadas durante o Segundo Reinado¹⁰⁹. Devido à Guerra Farroupilha, “os usos gaúchos influenciaram grandemente as fardas do Exército, tanto assim que o governo imperial foi obrigado a regulamentar o uso das túnicas de cores vivas, nos corpos montados do Rio Grande” (BARROSO, 1922, p. 56). A estampa 86 representa o uso dessas túnicas, o 2º Regimento de Cavalaria “andava com blusa vermelha, gola, vivos e canhões azuis ferrete fantasia tomada aos republicanos de Piratini e que Garibaldi levou para o seus denodados voluntários” (BARROSO, 1922, p. 56).

109 Este sistema, apesar de toda a sua complexidade e impraticabilidade, era viável no Brasil, e no resto do mundo, em um momento em que a fabricação de roupas era totalmente artesanal: não havia produção em larga escala, de forma que o alto preço das roupas era um problema insolúvel com o qual se convivia. A maior ou menor quantidade de detalhes não aumentaria desmesuradamente os já elevados custos de fabricação. Essas despesas não impossibilitavam o funcionamento normal dos Exércitos, na medida em que, na maioria das vezes, a administração da aquisição era descentralizada e a não “uniformidade” dos uniformes não era só compreensível, como até aceitável dentro da conjuntura da época. CASTRO, Adler Homero Fonseca. Uniformes da Guerra do Paraguai. *BN Digital*, [s. l.], [20--?]. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/projetos/guerradoparaguai/artigos/Adler%20Uniformes%20da%20Guerra%20do%20Paraguai.pdf>. Acesso em: 3 out. 2018.

O ornamental resultaria, assim, da construção coletiva dos uniformes, colocando em questão, conforme Dorfler (1982, p. 71), o mito da funcionalidade do vestuário: “só em parte pode ser aceite que, como se sabe, é muito menor a importância do fato como elemento que sirva para cobrir algo, do que o é como fonte de prestígio e de *status symbol*”. Na verdade, para Barroso, o valor da indumentária militar estaria exatamente nos detalhes de cada peça e na harmonia do conjunto, cujo efeito visual importava, não raro, mais que a funcionalidade. Por esta razão, há um esforço de reconstrução do detalhe, onde a minúcia convida às origens dos adereços e, nesta procura pelos rastros do passado, Barroso vasculha e desvenda os seus vestígios. Ao traçar o percurso de cada peça, nesta escrita pontilhista da história, Barroso cataloga as imagens do passado.

O “corpo de saúde”, por exemplo, seria representado em uma estampa, com destaque para a indumentária dos médicos, que possuía “espadim e uma canana como instrumentos cirúrgicos de urgência”. Em 1825, o Imperador teria regularizado os distintivos dos capelães e, em 1858, estes teriam recebido “fardamento preto, com vivos e banda roxos, de borlas de ouro para os capitães, de prata para os tenentes e de retrós preto para os alferes” (BARROSO, 1922, p. 57). Os músicos, cujos uniformes eram, segundo o “costume do tempo”, de “pura fantasia”, foram representados na estampa 61. Tradição oriunda da “pompa dos exércitos napoleônicos”, até aproximadamente 1855, “cada batalhão fardava sua música de acordo com o plano que o comandante arranjava e submetia à aprovação do ministro, sobretudo, de acordo com os recursos da caixa militar” (BARROSO, 1922, p. 44).

Não raro, havia diferenças significativas nas fardas, mesmo dentro de uma mesma unidade, como entre as roupas dos oficiais, de maior riqueza e qualidade, e a dos soldados, mais simples. Contudo, outras disparidades mais expressivas poderiam ser encontradas entre os membros das bandas de música, que usavam espadas curtas com decorações alusivas à música e trajas com cores bem diferentes do restante da tropa. Os mestres das bandas, verdadeiros “generais da banda”, ostentavam roupas pomposamente adornadas, por exemplo. A guarda das bandeiras nos batalhões de infantaria, formada por um cabo (escolhido entre os que possuíam maior tempo de serviço) de cada uma das companhias do batalhão, possuía autorização para vestir um uniforme mais elaborado, com um chapéu de pele e um avental de couro. Estes homens portavam um machado cerimonial e, por essa razão, eram identificados como “porta-machados” e obrigados a usar barbas longas e espessas.

Tradicionalmente, os machadeiros eram barbados e, “quando não tinham barbas naturais, usavam-nas postiças”. Entretanto, após a campanha paraguaia,

este “ornato” teria “diminuído de tamanho” (BARROSO, 1922, p. 64). O uso da barba seria uma obrigação legal entre os machadeiros e a justificativa para sua ostentação era a de que servia para dar aos soldados uma aparência mais “feroz”. Havia, dessa forma, uma motivação “psicológica” no emprego de determinados elementos na indumentária militar. Existia, por exemplo, a compreensão de que as franjas das dragonas davam uma aparência de ombros mais largos e, portanto, de mais força ao soldado. As barretinas altas, com plumas, teriam a função de dar ao soldado uma aparência de maior altura, o mesmo acontecendo com as bandoleiras brancas cruzadas no peito, usadas pelos granadeiros. As cores fortes e os acessórios das fardas muitas vezes tinham origens práticas, como as dragonas, que teriam surgido para proteger os ombros de golpes de espada. Todavia, estes elementos logo adquiriram funções que excediam esse aspecto utilitário.

O ornamental, enquanto elemento de diferenciação social e sexual das aparências, atrairia a atenção e fortaleceria a autoestima, distinguindo, mas de modo diferente, de acordo com motivações e impulsos. O adorno seria “particularmente poderoso como expressão de motivação sexual; ele serviria para despertar o desejo. Para o psicanalista, seria o sonhado terreno de caça na busca por símbolos fálicos, quando a moda oferece a possibilidade de frutuosas leituras simbólicas” (ROCHE, 2007, p. 49). Quanto à linguagem da roupa, Sigurtá explica que a masculina foi sempre e acima de tudo simbólica, pois, de forma distinta da feminina, haveria uma concentração do apelo no órgão genital. “Na impossibilidade de recorrer à exibição específica, porque é exatamente demasiado direta, se refugia no símbolo. Recordemos a espada que desde o fim do século XVIII se tornou absolutamente simbólica na sua frivolidade e fragilidade” (SIGURTÁ, 1982, p. 25).

Desta forma, tanto os armamentos e seus formatos, quanto os recortes do vestuário e seus acentos sobre partes do corpo, exaltavam a virilidade, como emblema supremo do universo militar. Até mesmo os tecidos participavam desta figuração, pois, conforme Marshall Sahlins, qualquer pedaço de fazenda poderia ser sexualizado simplesmente ao cortá-lo em uma forma precisa e, especialmente porque haveria uma correspondência entre sujeito e objeto, resvalando em uma identidade de essências, “de modo que a seda feminina e as mulheres são ‘sedosas’. ‘Fina como a seda’, ‘macia como a seda’, essa fazenda se define, por um lado, em oposição à masculinidade da lã e, por outro, à inferioridade do algodão” (SAHLINS, 2003, p. 195).

Nessa perspectiva, o tecido é um fato social total, “ao mesmo tempo material e conceitual, que, sem costura, entrelaça o significado espacial do sexo com o significado sexual do espaço” (SAHLINS, 2003, p. 195). Haveria na indumentária, portanto, vários níveis de produção semântica, de forma

que toda a vestimenta seria uma manifestação, desenvolvida a partir da combinação específica de partes dos trajés¹¹⁰. Estes distintivos, ao promoverem a masculinidade, amenizavam “os receios que sempre minaram a segurança do macho, o da perda da sua superioridade, da sua potência e afinal da sua virilidade, foi sempre o mais forte” (SIGURTÁ, 1982, p. 33).

Cercar-se, portanto, de elementos que atestavam a supremacia de seu lugar no mundo estaria no cerne desta luta contra o desamparo, impulso que Barroso parecia compartilhar, pois fortemente reforçados ao longo de sua trajetória, como resíduos de valores nobiliárquicos a que ele assentia. Há nesta obra uma exaltação do viril. Embora o uniforme se cerque de prestígio¹¹¹, somente durante a guerra seria possível testar suas qualidades, ou seja, sua funcionalidade e sua resistência às incertezas do tempo, do uso e da inadaptação. A este respeito, a Guerra do Paraguai representaria um divisor de águas, uma vez que o conflito teria obrigado o governo a fazer completa modificação na organização das tropas e, talvez, maior ainda nos seus uniformes. As características climáticas, assim como as condições de luta, obrigavam os generais a “andarem de poncho, de pala, de botas fortes, de espadas próprias para os entreveres e mesmo alguns, como Osório e Câmara, de lança” (BARROSO, 1922, p. 61). A este respeito, Barroso destaca que muitos oficiais superiores e subalternos também teriam adotado a lança, embora seu uso fosse incomum nesta época, o que configurava uma “uniformização à gaúcha”. Fator de coesão nacional, uma vez que o próprio Imperador ditava a moda, os fardamentos seriam, ao mesmo tempo, mecanismos de reconhecimento e signos dos poderes sociais.

110 Marshall Sahlins explica que a moda primavera e outono são marcadas por cores concebidas para repetir as do ciclo da vegetação. Um tratamento similar poderia ser aplicado à classe, sexo e grupo etário da roupa. Todas essas categorias sociais teriam marcas determinadas e variações características no nível do objeto. Linhas seriam uma referência às curvas femininas, ao passo que a reta inflexível seria uma identidade masculina. Linha horizontal denotaria passividade e harmonia, a vertical, por sua vez, postura, equilíbrio, austeridade, dignidade, integridade e exaltação. A ideia central do autor é de que o mundo social é comumente representado pelo chamado objetivo, o que precisamente pode ser figurativo, funciona como ideia. Consequentemente, quando chega a hora de manufaturar um produto, em um conjunto de roupas que objetiva a relação reto/curvo e masculino/feminino, nenhum privilégio pode ser dado à atribuição de gênero à forma. A correspondência já existe completa, antes e fora daquele momento. (SAHLINS, 2003, p. 182-195).

111 O século XIX teria representado, no caso dos homens, uma completa mudança de direção, que teria início com a adoção das calças e do casaco, de um certo asseio e rigidez, de uma austeridade na forma, no tecido e na cor. O preto teria triunfado e uma sociedade masculina, e sem cor, se vestiria de forma a proclamar seu apego às noções de decência, correção, esforço, prudência e seriedade. O hábito de se vestir com rigor e sobriedade, adotado por boa parte da burguesia, representou o “triunfo” do uniforme militar, em uma época quando os militares seriam os únicos homens a explorar o impacto das roupas coloridas e ornamentais (ALBERONI, 1982, p. 52). Segundo Sérgio Veludo, o ideário liberal influenciou a sociedade portuguesa, incluindo o Exército e seus uniformes. A aparência discreta do soldado português, em tons de azul ou castanho, foi progressivamente enriquecida com novos recortes e adornos, típicos do período romântico, sendo o plano de uniformes de 1834 o corolário destas novas tendências (COELHO, 1998, p. 5).

Entre a funcionalidade e a frivolidade

Durante a Guerra do Paraguai teria sido sentida, “de modo definitivo, a influência francesa, que já se acentuava na pomposa indumentária de 1850 e 1860” (BARROSO, 1922, p. 60). A duração do conflito, assim como as dificuldades de fornecimentos regulares de armamentos, equipamentos e fardamentos, fez com que os soldados “andassem descalços, de alpercatas ou de coturnos, de chapéu de feltro ou de pano, de gorro, de quepe, com capa branca ou sem ela”¹¹². Nesta época, “o chapéu distinguia o 2º Corpo de Exército, do Comando do Tenente-General Conde de Porto Alegre, e o quepe, o 1º comandado por Osório”. Contudo, tais informações seriam questionáveis, uma vez que foram baseadas em depoimentos de veteranos, haja vista que não haveria, a esse respeito, “documentos de outra ordem”. De acordo com “idênticas informações”, o fundo das capas brancas do quepe tinha cores diversas, em variadas disposições, “servindo para diferenciar uns dos outros os batalhões de voluntários e de linha” (BARROSO, 1922, p. 60).

O chapéu indicaria, neste caso, mais que um ornamento, seu uso revelaria uma diferenciação social e sexual das aparências, atraindo a atenção e fortalecendo a autoestima. Não obstante o seu valor simbólico, o uniforme possuiria também valor mercantil e valor de uso, balizados por noções de utilidade e de inutilidade, organizadas em torno de três temas principais – proteção, decoração e diferenciação. Uma coisa seriam os decretos que descreveriam e regulamentariam os uniformes nos mínimos detalhes, outra seria a realidade do cotidiano, em que a aplicação dos textos esbarraria constantemente nas necessidades práticas. De tal forma que o uniforme em tempos de paz seria um e durante as vicissitudes das campanhas, com os muitos imponderáveis da vida real, seria outro. No papel, o uniforme funcionaria. Entretanto, durante o conflito, ele variaria conforme os recursos e a disciplina, de tal forma que, na Guerra do Paraguai, devido ao pequeno efetivo do Exército, “o grosso das tropas que participaram da pugna era composto de cavalaria provisória, guarda nacional e voluntários da pátria”. Para estes, não teria existido um plano definitivo de fardamento (BARROSO, 1922, p. 61).

112 No Brasil, onde os efetivos mobilizados para a guerra foram aparentemente mais limitados, quando vistos em relação à população muito maior do país, as Forças Armadas, compostas ao longo dos cinco anos do conflito por mais de 130.000 homens, implicaram no recrutamento de perto de 6% da população masculina adulta livre do país. A força enviada para o Paraguai não inclui os grandes contingentes da Guarda Nacional mobilizados para suprir as necessidades de defesa e policiamento interno do país, uma vez que praticamente todo o exército e forças policiais foram enviadas para o Paraguai. Essa questão do tamanho dos exércitos seria fundamental para se entender o problema dos uniformes usados pelos beligerantes na Guerra do Paraguai: era necessário vestir – e manter vestido – um número imenso de homens, afastados milhares de quilômetros da origem do suprimento dos uniformes, na Corte e em Porto Alegre (CASTRO, 2017, p. 74-88).

O decreto “minucioso” de 7 de agosto de 1852 teria colocado fim às “irregularidades e confusões de nossos uniformes” e constituiria a “melhor fonte oficial de informações acerca das fardas do segundo império”. Por meio dele, seriam aproveitados, quanto possível, “os fardamentos existentes, tanto por economia como por tradição” (BARROSO, 1922, p. 64). Até 1860, nossa indumentária militar teria atingido o “máximo de seu esplendor”, o que “não deixava de ser resultado da influência que exerciam sobre o mundo as pomposas paradas e os soberbos *carrousels* da França de Napoleão III” (BARROSO, 1922, p. 64). Desde a Guerra do Paraguai, até 1883, os uniformes nacionais não seriam profundamente modificados, todavia, após esta data, teriam começado a “decair de seu antigo esplendor e a perder, dia a dia, suas mais belas tradições, que ainda o plano de 1890 manteve em certas minúcias, mas que quase totalmente se acabaram, posteriormente a transformação de 1894” (BARROSO, 1922, p. 64).

O Decreto nº 1.729, de 11 de junho de 1894, teria alterado profundamente o fardamento brasileiro, “estragando todas as nossas tradições”. Por meio deste decreto, teria nascido “a horrível calça garance e o dólma da cavalaria ligeira europeia, imposto a todos os nossos militares a pé ou a cavalo, com a agravante de haverem copiado o modelo português, derivado do inglês e o mais feio de todos!” (BARROSO, 1922, p. 69). Os oficiais gerais adotariam, novamente, bordados no peito e nas mangas, como os de 1823, e os oficiais teriam, no quepe, pequena peça de metal, “erradamente denominada tope, horrível erro de cópia das bolas de lã com as cores nacionais nos shakos franceses” (BARROSO, 1922, p. 69).

Há, em Barroso, certa recusa da inovação em benefício da tradição. A legitimidade do legado ancestral e a valorização da continuidade desvelam o anseio pela imobilidade dos hábitos e dos usos. A repetição dos modelos herdados do passado derivaria de um desejo de permanência temporal vivenciado em uma relação mais mítica que real com o passado. Inspirando-se nas supostas tradições enraizadas no Exército, Barroso sugeria a conservação das maneiras de ser e de parecer, como essenciais à supremacia militar e, fundamentalmente, por lembrarem uma época que Barroso considerava como superior ao seu próprio tempo. As modificações colocariam em risco o equilíbrio do conjunto, testado e reconhecido pelas façanhas orquestradas durante um período de “verdadeiro apogeu” que a República deveria dar continuidade. Ao rejeitar a mudança, a novidade e a obsolescência do passado, Barroso recusa, em última instância, a própria moda e seus valores, uma vez que ela “instituiu uma ruptura radical na ordem do tempo legítimo substituindo a referência do passado pela do presente” (LIPOVETSKY, 2014, p. 23).

A novidade comprometia a indumentária nacional, de tal forma que, “em nossa tropa, haveria duas evoluções de fardamento, perfeitamente distintas”. Uma seria “histórica, coerente, lógica, inconfundivelmente nacional, tradicionalista, nascida no reinado de D. João VI e morta pelo reinado da calça encarnada, mal copiada da França, em 1894” (BARROSO, 1922, p. 71). A outra, “moderna”, seria “absolutamente sem base no espírito nacional, mais ou menos esdrúxula, feita de cópias do estrangeiro –calças francesas, laço das mangas húngaros de origem e italianos de estilização, boné americano, capacetes prussianos ou coloniais ingleses” (BARROSO, 1922, p. 71).

Das alterações realizadas em 1894, somente teria se conservado a “pior” – “a calça garance”. Da “velha tradição” militar brasileira restaria apenas o “penacho negro em certos corpos de artilharia, os vivos brancos da cavalaria, as dragonas de escamas em relevo, as borlas dos fiadores de grande gala, alguns distintivos de metal como o Castelo e a esfera armilar” (BARROSO, 1922, p. 71). A estampa 206 apresenta, com “grande gala”, o boné americano de capa branca e penacho, usado na parada de 7 de setembro de 1917, “o que somente a mais profunda e lamentável ignorância da indumentária militar poderia permitir, pois vai de encontro a todas as regras e tradições, ao mais corriqueiro sentimento de estética e a própria forma da cobertura em questão” (BARROSO, 1922, p. 72).

Desse ponto de vista, a indumentária militar deveria ser mantida no presente, tal qual fosse “recebida” ou “herdada” do passado, devendo-se limitar ao mínimo necessário toda e qualquer intervenção. O objetivo era permitir que os uniformes testemunhassem em seu aspecto a passagem do tempo, a sua antiguidade, ou seja, a ênfase estava mais nos aspectos de singularidade e permanência do que nos aspectos de aplicabilidade e funcionalidade. Percebida como um meio de restabelecer os vínculos com a tradição, a indumentária é avaliada pelos critérios de autenticidade/inautenticidade, onde o nacional e autêntico é definido por oposição ao não-nacional e inautêntico.

A esse respeito, importa verificar o estudo sobre sinceridade e autenticidade elaborado por Lionel Trilling,¹¹³ onde o autor explica que o termo sinceridade somente apareceu em língua inglesa no primeiro terço do século XVI, consideravelmente depois de seu surgimento no francês. Segundo Trilling, um étimo antigo e “meramente fantasioso, sine cera (sem cera), dizia respeito a objetos de arte que não eram remendados e que passavam como uma coisa só, o que nos recorda de que a palavra não se referia inicialmente

113 Apesar de “sinceridade” e “autenticidade” serem usados muitas vezes como vocábulos sinônimos, Lionel Trilling (2014) descreve diferenças semânticas consideráveis que dizem respeito ao modo de se relacionar consigo e com o outro. Pode-se traçar também uma sucessão histórica, na qual é possível averiguar que o termo “sinceridade” é muito usado entre os séculos XVI e XVIII, sendo sucedido por “autenticidade”, que passa a designar ideais morais típicos da modernidade.

a pessoas, mas a coisas, tanto as materiais quanto as imateriais” (TRILLING, 2014, p. 23-24). O termo era aplicado para afirmar que determinado objeto não fora adulterado ou desvirtuado, ou ainda, que não havia sido falsificado ou corrompido. A sinceridade atravessaria, portanto, a noção de tradição, conforme Gustavo Barroso.

Para Barroso era fundamental que se pudesse atestar a sinceridade dos objetos, pois importava a transmissão “incorruptível” do legado de uma geração à outra, assegurando a permanência em detrimento da transitoriedade. Enquanto parte orgânica do passado, a indumentária militar, na medida em que fosse contemplada, permitiria que se estabelecesse por seu intermédio uma relação de continuidade com o passado. A valorização da aparência seria componente importante desse ideal de sinceridade, em grande medida balizada pela noção de autenticidade. Ainda segundo Trilling, o uso do termo autenticidade, quando empregado como referência à existência humana, advém dos museus: “onde os especialistas verificam se objetos artísticos são de fato o que parecem ou dizem ser e, portanto, valem o quanto é por eles pedido – ou então, caso o valor já tenha sido pago, se de fato valem a admiração que lhes é dedicada” (TRILLING, 2014, p. 107).

O valor dos uniformes do exército brasileiro estaria relacionado, expressamente, à congruência com o passado. Conformidade que fora “ameaçada durante a guerra europeia”, quanto os oficiais brasileiros, em comissão no estrangeiro, teriam usado, “por tolerância”, calções e blusa de flanela cáqui, tendo essa a gola deitada, à inglesa, com gravata. “A influência da guerra sobre o nosso fardamento não ficou somente nisso. Dela decorreu o uniforme dos nossos aviadores e soldados dos tanques, assim como dos suspensórios para os oficiais em campanha e o talabarte em serviço ou passeio” (BARROSO, 1922, p. 68).

As cores constituem importante elemento desta tradição da indumentária militar, notavelmente discutidas na análise dos fardamentos do imperial colégio militar, expostas na estampa 159, onde se observam os primeiros fardamentos desta instituição, “baseados nas descrições oficiais” (BARROSO, 1922, p. 68). A estampa 160 apresentaria a “cor tradicional do referido colégio, a de pinhão, o castanho da velha infantaria portuguesa, que ainda hoje o colégio militar português usa; o castanho dos caçadores do Brasil Reino e dos músicos da infantaria pesada do Brasil Império” (BARROSO, 1922, p. 68). O colégio teria “guardado” essa cor por longos anos, mas, no Centenário da Independência, seu comandante, “criminosamente”, a teria trocado pela “azul celeste, imprópria, berrante, antieconômica, sem tradições na história militar do país, que, há tempos, a escola militar copiara dos modernos hussares franceses, sem razão, por mera ignorância de nossas coisas!” (BARROSO, 1922, p. 68).

A cor seria, inclusive, um dos elementos importantes para a interpretação deste tecido social, pois ela designaria função, situação e posição no seio da hierarquia militar. Na taxonomia das cores militares, conforme Barroso, a tradição deveria imperar.

E seria, com o objetivo de restabelecer uma das “maiores tradições” da indumentária militar nacional, que Barroso teria proposto à Câmara, em 1916, o projeto de criação dos Dragões da Independência. Aprovado pela Câmara, mas rejeitado pelo Senado, o projeto visava “restaurar, para o nosso Centenário, o uniforme tradicional, nobre e profundamente significativo dos primeiros momentos de nossa emancipação política no “histórico 1º Regimento de Cavalaria, que tomaria o nome de Dragões da Independência” (BARROSO, 1922, p. 34). A “célebre, brilhante e aristocrática imperial guarda de honra”, criada por D. Pedro I, seria a “primeira organização militar de valor no Brasil, da qual data a coesão [do] nosso Exército” (BARROSO, 1922, p. 38). D. Pedro I teria recompensado com essa “honra” os voluntários, ao mesmo tempo em que constituía para si uma guarda de “gente escolhida”. O primeiro capacete da Guarda seria dourado, todo de metal, “com um dragão na cimeira, o dragão heráldico dos tenentes do brasão da casa de Bragança, de entre cujas asas abertas escorre a farta crina” (BARROSO, 1922, p. 32-34).

Os soldados da Imperial Guarda de Honra “conservavam, nos punhos, os galões de seus antigos postos” e, a este respeito, Barroso aponta incorreções no quadro da independência de Pedro Américo. Este representaria os cavaleiros arrancando os topes portugueses azuis e rubros, “anacronismo talvez conscientemente praticado, visando o lado estético da composição, somente, porque os topes eram, desde outubro de 1821, azuis e brancos, presos, pelo decreto de 1806, no chapéu, e não nas mangas como pintou” (BARROSO, 1922, p. 34). A este respeito, Barroso explica que, após a Proclamação da Independência, D. Pedro I teria se preocupado em tornar, “pelos seus uniformes e distintivos, os soldados brasileiros diferentes por completo dos portugueses”. Para tanto, criou, em 18 de setembro de 1822, “o emblema, que, até 1825, se usou no alto da manga esquerda e se chamava tope, composto por um círculo verde, isolado acima de uma fita amarela, em que se lia ‘Independência ou Morte!’” (BARROSO, 1922, p. 27).

Além dos topes azuis e brancos, o 1º Regimento de Cavalaria adotaria gola verde e canhões azuis até 1823, ocasião em que teria retomado o uso do uniforme antigo, que ficara “tradicional”, portanto. Este costume seria alterado durante a República, “quando se mataram as melhores lembranças do nosso passado militar.” (BARROSO, 1922, p. 28). O uniforme branco, enfeitado de vermelho, com dragonas e correamento preto “trairia uma influência esporádica no nosso exército do gosto militar austríaco, lembrando

os elegantes dragões vienenses de 1820 a 1830”, expostos nos “croquis” de Lucien Vallet. Tal influência seria resultado do segundo casamento do monarca, que pretendia agradar sua esposa “reproduzindo” elementos de sua região de origem nos capacetes da Guarda. Contudo, este segundo modelo de capacete seria mais raro que o primeiro. Debret citaria o fato e reproduziria a “nova silhueta do corpo de escol”, pintando na “cimeira do capacete de couro, com virolas e reforços de latão, o dragão alado do primeiro modelo” (BARROSO, 1922, p. 28).

As aquarelas de Debret foram importantes para a elaboração das estampas que representam o capacete da Imperial Guarda de Honra. Este material serviu também de referência para a reprodução dos capacetes pelo Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro, a partir de 1926, quando se iniciaram os desfiles dos Dragões da Independência durante o Sete de Setembro. No ano seguinte ao primeiro desfile, Barroso solicitou ao Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro a transferência de um capacete dos Dragões da Independência para o Museu Histórico Nacional, por se tratar de um elemento “caro à história nacional”.

Fontes originais e diretas de acesso ao passado, os uniformes antigos precisavam ser vistos, de forma que esta experiência estética ultrapassasse os efeitos meramente evocados ou descritos nas fontes escritas. O contato com os trajes do passado poderia avivar a realidade árida das fontes arquivísticas, permitindo a reflexão sobre suas formas e utilidade. Eles revelariam a diferença entre imagem e realidade, ao mesmo tempo em que ensinariam, graças a uma educação visual, a distância e a diferença entre o passado e o contemporâneo. Assim, inserção de estampas nessa obra, documentando visualmente o passado, levou-nos a considerar a importância que o autor atribuía ao diálogo entre texto e imagem, enquanto artifício para mobilização do público. Interessou-nos ressaltar a importância que a visão e a imaginação assumiram em sua produção, enquanto instâncias fundamentais para evocar o passado, mobilizadas por suportes diferenciados, que incluíam os objetos materiais, as biografias romanceadas, as comemorações cívicas e, sobretudo, as imagens.

REFERÊNCIAS

BARROSO, Gustavo. *Uniformes do exército brasileiro, 1730-1922*. Aquarelas e documentação de J. Wash Rodrigues. Texto organizado por Gustavo Barroso. Publicação Oficial do Ministro da Guerra Comemorativa do Centenário da Independência do Brasil. Paris: Ferroud, F. Ferroud, 1922.

CASTRO, Adler Homero Fonseca. “Quase Guerra”: mobilização brasileira para atacar o Paraguai em 1857-1858. *Navigator*, Rio de Janeiro, v. 26, p. 74-88, 2017.

CASTRO, Adler Homero Fonseca. Uniformes da Guerra do Paraguai. *BN Digital*, [s. l.], [20--?]. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/projetos/guerradoparaguai/artigos/Adler%20Uniformes%20da%20Guerra%20do%20Paraguai.pdf>. Acesso em: 3 out. 2018.

CASTRO, Isis Pimentel de. Entre a *opsis* e a *akôe*: as marcas de enunciação na pintura histórica e na crítica de arte do oitocentos. *História da Historiografia*, n. 2, 2009.

CASTRO, Isis Pimentel de. *Entre Batalhas*: de relíquias ao revival da arte acadêmica. As Pinturas Históricas e sua relação com a trajetória institucional do Museu Histórico Nacional (MHN) e do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), entre 1922 e 1994. 2018. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2018.

CASTRO, Isis Pimentel de. *Os Pintores de História*: a relação entre arte e história através das telas de batalhas de Pedro Américo e Victor Meirelles. 2007. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A pintura de história no Brasil do século XIX: panorama introdutório. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, v. 185, n. 740, p. 1147-1168, nov./dic. 2009.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Pintura, História e Heróis no século XIX*: Pedro Américo e “Tiradentes Esquartejado”. 2005. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

COELHO, Sérgio Veludo. Uniformologia: o Jogo da Aparência e da Realidade. *População e Sociedade*, n. 4, 1998.

CONNERTON, Paul. *Como as Sociedades Recordam*. Lisboa: Celta, 1999.

DEBOM, Paulo *et al.* (org.). *A história na moda, a moda na história*. São Paulo: Alameda Editorial, 2018.

DORFLES, Gillo. Fatores Estéticos no Vestuário Masculino. In: ECO, Umberto. *Psicologia do Vestir*. 2. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

KESSEL, Carlos. *A vitrine e o espelho: o Rio de Janeiro de Carlos Sampaio*. 1996. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

KESSEL, Carlos. Vanguarda Efêmera: arquitetura neocolonial na Semana de Arte Moderna de 1922, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 30, p. 110-128, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. *O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LIVOLSI, Marino. Moda, Consumo e Mundo Jovem. In: ECO, Umberto. *Psicologia do Vestir*. 2. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

LOMAZZI, Giorgio. Um Consumo Ideológico. In: ECO, Umberto. *Psicologia do Vestir*. 2. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

LURIE, Alison. *A Linguagem das Roupas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MENESES, Ulpiano. Memória e Cultura Material: Documentos Pessoais no Espaço Público. *Estudos Históricos*, v. 21, 1998.

ROCHE, Daniel. *A cultura das aparências*. São Paulo: Ed. Senac SP, 2007.

SAHLINS, Marshall. Notas sobre o sistema de vestuário americano. In: SAHLINS, Marshall. *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 30, p. 3-22, 2002.

SALGUEIRO, Valéria. *De Pedra e Bronze: Um estudo sobre monumentos. O monumento a Benjamin Constant*. Niterói: EdUFF, 2008.

SIGURTÁ, Renato. Delineamentos Psicológicos da Moda Masculina. In: ECO, Umberto. *Psicologia do Vestir*. 2. ed. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

SVENDSEN, Lars. *Moda uma filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

TRILLING, Lionel. *Sinceridade e Autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do eu*. São Paulo: Realizações Editora, 2014.

DA HETEROLOGIA À POÉTICA ANTICOLONIALISTA: uma leitura certeauniana do filme *Todos os mortos*

Douglas Attila Marcelino

[...] a diferença de raça ou de nação (o negro, o selvagem, o primitivo, o estrangeiro), de idade (a criança), de sexo (a mulher) ou de discurso (o louco) tornou-se o outro “recalcado” pelo sistema que se constitui o eliminando. Esse outro é talvez tão lisonjeado quanto temido. É, alternadamente, um sonho ou um pesadelo, uma imagem paradisíaca ou diabólica. Porém, ao que parece, ele é tanto mais bem introduzido na linguagem como objeto quanto mais excluído da cidade como sujeito (Michel de Certeau, *La faiblesse de croire*, p. 204)¹¹⁴.

Em texto publicado originalmente em 1971 e, portanto, inserido no contexto seguinte aos eventos de maio de 1968, Michel de Certeau formulou uma crítica vigorosa aos pressupostos de uma teologia que se pretendia unitária, desatenta às diferenças e à multiplicidade do cristianismo, relacionando ainda alterações nas práticas religiosas com a constituição dos diferentes campos de saber desde os séculos XVI e XVII¹¹⁵. Tanto o âmbito científico quanto o teológico, em declínio, tinham suas tendências universalistas colocadas em xeque em pontos centrais: o domínio das pessoas brancas; a preponderância dos adultos; a separação entre espaço público como destinado aos homens e espaço privado, às mulheres; a “excomunhão” ou transformação da loucura em delinquência por uma determinada ordem da razão. “Revolução cultural?”, perguntava ele, ressaltando como esse retorno do “outro” (os negros, os jovens, as mulheres, os loucos) tomava forma antes nas produções culturais do que nas científicas e políticas (1971, p. 204-205). Seu texto apontava, então, mudanças de padrões culturais, de conotação estética e política, as quais não devem ser esquecidas na análise crítica do discurso científico ocidental, inclusive a historiografia.

114 Tradução nossa. “[...] la différence de race ou de nation (le Noir, le sauvage, le primitif, l'étranger), d'âge (l'enfant), de sexe (la femme) ou de discours (le fou) est devenu l'autre refoulé par le système qui se constituait en l'éliminant. Ce autre peut être flatté aussi bien que redouté. C'est tour à tour un rêve ou un cauchemar, une image paradisiaque ou diabolique. Mais, semble-t-il, il est d'autant mieux introduit dans le langage comme un objet qu'il est plus exclu de la cité comme sujet”.

115 Trata-se de “La rupture instauratrice ou le christianisme dans la culture contemporaine”, publicado originalmente na revista *Esprit*, em junho de 1971. A história particular desse texto, que ajuda a explicar as críticas à concepção unitária da teologia cristã nele contida, foi resumida por Luce Giard na apresentação do livro (1971, p. 22).

Considerando as alterações nesses diferentes âmbitos, o presente texto interroga-se sobre os desafios trazidos às formas de escrita da história por mudanças na poética cinematográfica mais recente, sobretudo no que diz respeito ao tratamento conferido à temporalidade. Ainda segundo Michel de Certeau, a historiografia moderna se conformou a partir do estabelecimento de uma ruptura entre passado e presente, representativa do anseio de distanciamento ou de apagamento da morte, não obstante a tentativa de supressão daquela ter levado, ao contrário, a um retorno do recalcado, assombrando os vivos e deixando suas marcas na própria prática historiadora (1975, p. 15 *et seq.*). O filme *Todos os mortos*, dirigido por Caetano Gotardo e Marco Dutra¹¹⁶, servirá para a análise do tema, já que problematiza justamente a presença do passado no presente, indicando uma leitura complexa da temporalidade por meio da qual há tanto um uso crítico do anacronismo (geralmente condenado pelos historiadores, conforme indicou Jacques Rancière) quanto um retorno do passado por meio de desejos e alucinações.

Como um passado que é ainda contemporâneo ao presente, e que atemoriza os vivos, os mortos do filme representam uma espécie de força atuando sobre os personagens, o que permite romper com a compreensão racionalista acerca dos indivíduos que caracterizou a concepção moderna de história. Esse aspecto, para além de Michel de Certeau e Jacques Rancière, pode ser enfrentado também em diálogo com Georges Didi-Huberman (2017) e sua retomada dos “modelos fantasmais” e “sintomais” de Aby Warburg para pensar a história. Afinal, em *Todos os mortos*, tal como na complexa temporalidade das “sobrevivências” warburguanas, com suas latências, anacronismos e reparações, “o tempo libera sintomas e, com eles, faz os fantasmas agirem” (2017, p. 92). Essa espécie de “ser do passado que não para de sobreviver” (2017, p. 29) impõe, então, reflexões fundamentais sobre os pressupostos filosóficos acerca do tempo histórico que perpassam a atividade historiadora, que podem ser igualmente problematizados considerando-se o trabalho de montagem que caracteriza a escrita da história. Da mesma forma, as imagens de sensações intensas de prazer de determinados sujeitos permitem analisar o filme a partir de padrões estéticos e políticos semelhantes àqueles que Jacques Rancière identificou como sinais de uma “democratização literária”, conforme sua análise dos “romances realistas” e sua crítica à noção de “efeito de real” de Roland Barthes (2004).

Considerando esses aspectos e partindo do tema da morte, que é central no filme, pretendemos exemplificar como a análise da poética cinematográfica expressa em produções recentes permite refletir sobre o trabalho do historiador, problematizando, inclusive, aproximações e distanciamentos em relação a critérios estético-políticos que caracterizam o campo das artes. Esta análise

116 *TODOS OS MORTOS*. Direção: Caetano Gotardo e Marco Dutra. Produção: Sara Silveira, Maria Ionescu, Clément Duboin, Florence Cohen. Brasil: Vitrine Filmes, 2020. 120 min.

se insere em um conjunto de pesquisas que se interrogam sobre as formas poéticas da historiografia, tomando a morte como tema fundamental, o que tem sido feito por meio tanto do estudo de autores específicos quanto de produções cinematográficas¹¹⁷. Ela se beneficia ainda de outras sugestões de Didi-Huberman, já que, em vez de buscar apenas as intenções dos produtores do filme selecionado, entende que, “diante das imagens”, os historiadores também podem criar “novas formas” (2014a, p. 178 *et seq.*). Nessa perspectiva de sabor benjaminiano, o historiador aproxima-se do artista, mas também do crítico de arte e do filósofo, interpretando e produzindo “imagens dialéticas”. Trata-se, portanto, de pensar “com” as imagens, tentando, ao mesmo tempo, explicar seu potencial dialético e estabelecer uma leitura crítica que permita abrir novas possibilidades compreensivas, desde que não encerradas em uma visão unilateral das produções culturais.¹¹⁸ No caso em pauta, tentaremos nos aproximar desse tipo de perspectiva através de uma abordagem que se interroga sobre a própria “operação historiográfica”.

O retorno do recalcado ou o descentramento do sujeito

Uma pegada na areia da praia: essa simples marca teria sido o bastante para a crise alucinatória de Robinson Crusoe, colocando o “conquistador burguês” do romance de Daniel Defoe diante de “pensamentos loucos”, “extravagâncias”, ou mesmo de um certo “terror”. Vendo todo o sistema classificatório de controle do espaço da ilha ameaçado, Crusoe ficaria “como um louco”, que “sonha, tem pesadelos”: “Desalojado da ascese produtora que lhe garantia o sentido, conhece dias e dias diabólicos, possuído pelo desejo antropofágico de devorar o desconhecido ou pelo temor de ser ele mesmo devorado” (CERTEAU, 1994, p. 248). Uma simples impressão na areia, um evento detonador do retorno daquilo que ficou recalcado, ou seja, desse outro que se tentou apagar por meio de uma razão produtora. Razão cuja mais evidente manifestação seria a metáfora da página em branco, indicadora do sentido mítico da escrita na modernidade, expressão do desejo conquistador de uma ética burguesa do trabalho, de uma “economia escriturística” (CERTEAU, 1994, p. 221-246).

No filme dirigido por Caetano Gotardo e Marco Dutra, um evento torna-se também detonador desse retorno incontrolado do passado, qual seja, a morte de Josefina, empregada de muitos anos da família Soares. Situado na cidade de São Paulo cerca de dez anos após a Abolição, *Todos os mortos* confronta a história de Josefina, outros ex-escravizados e seus descendentes com a daquela família branca, de corte aristocrático, que experimentava a decadência

117 Ressalto aqui alguns trabalhos anteriores vinculados a essa pesquisa (2017, 2020, 2020a, 2020b).

118 É nesse sentido que podemos compreender a noção de “imagem dialética” como princípio heurístico (DIDI-HUBERMAN, 2014a, p. 177).

advinda da perda da propriedade de suas fazendas de café. Abandonadas pelo patriarca, Isabel e suas duas filhas veem o peso do passado e seus fantasmas retornarem com enorme potência após a morte de Josefina, evento que gera o adoecimento da mãe, as alucinações de Ana (a filha mais nova) e a crise de fé de Maria (a filha mais velha, uma freira). Por sua vez, ex-trabalhadores da propriedade dos Soares, descendentes ou vinculados afetivamente a Josefina, tornam-se conhecidos no desenrolar do filme, com destaque para a família de Iná, seu marido Antônio e seu filho João, expulsos da antiga fazenda pelas práticas religiosas vinculadas a tradições africanas. Devido à obsessão de Ana em favor da realização de um ritual que, quando criança, presenciara entre os antigos escravizados, que entendia ser a única forma de curar a sua mãe, Maria viaja até Araraquara e convida Iná para retornar a São Paulo. Seu marido Antônio já tinha se deslocado para aquela cidade meses antes em busca de trabalho, o que tornava a volta de Iná uma possibilidade de, junto com João, conseguir revê-lo.

A morte de Josefina e a encenação do ritual de cura de Isabel, que será analisado no item seguinte, são acontecimentos centrais do filme. A ausência da ex-escravizada coloca em primeiro plano as formas de violência e de segregação que caracterizam o espaço doméstico, tal como se pode verificar nas queixas da matriarca ao retornar do enterro de Josefina: “é tão difícil chegar em casa e não ter quem nos ajude a lavar os pés; parece que trago toda a sujeira do mundo aqui para dentro”. Seu adoecimento, que ocorre logo em seguida, indica como a manutenção de Josefina em uma situação de submissão representava o último elemento capaz de apaziguar o sentimento de frustração pela decadência econômica e afetiva da família. A presença de uma negra como empregada criava um vínculo ilusório com um passado vivenciado de forma nostálgica, como “o tempo da fazenda”, no qual os Soares podiam, sem constrangimentos, demonstrar sua suposta superioridade. Na nova situação, portanto, a chibata havia apenas sido substituída pela violência cotidiana da relação de submissão dos trabalhadores antes escravizados. Estes contavam com certos “privilégios” (o direito ao enterro, ao copo de café, às manifestações controladas do canto...), que não eliminavam as atitudes de mando e os gestos rudes e violentos do dia a dia¹¹⁹. Essa situação se torna ainda mais evidente na relação estabelecida por Isabel com o “menino João”, tratado com

119 Apesar da tendência ao esvaziamento de conflitos e o largo uso de estereótipos, como apontado por muitos críticos, a obra clássica de Gilberto Freyre continua sendo uma leitura importante ao entendimento do sadismo e do mandonismo que perpassavam a casa grande colonial, cujos resquícios foram mantidos no *ethos* de uma elite branca e escravista, mesmo após a Abolição. Excluindo-se sua visão equívoca sobre certo masoquismo dos dominados, o estudo dos desmandos da classe senhorial e da complexa mescla entre proximidade e violência cotidiana pode ajudar a compreender relações de força (uma verdadeira cultura da violência) que operam em certas práticas do dia a dia, para as quais o filme apresenta grande sensibilidade (FREYRE, 2008).

gentilezas e promessas de educação cultural (o ensino de piano, por exemplo) que escamoteavam o interesse de torná-lo um substituto de Josefina.

Nesse caso, a mescla entre os interesses dos personagens, sinalizados nos pedidos de favores de Isabel, e sua captura pelo passado se torna mais evidente, conforme se pode notar pela melhoria da situação de saúde da matriarca. Em determinadas cenas, como na dança com João e, em seguida, com sua filha Maria, Isabel parece verdadeiramente transportada para os “tempos da fazenda”, revivendo toda uma idealizada felicidade do período de preponderância dos Soares. Há, na cena, um claro aprisionamento em um passado que se manifesta por meio dos sentidos, dos desejos e sensações de prazer não planejados, fator que não exclui a ação deliberada em favor do afastamento de João de sua mãe. O mesmo ocorre, certamente, com as violências e conflitos culturais vividos no cotidiano, evidenciados na repressão ao canto africano, com sua força de presença da voz e de uso do corpo, ao qual se contrapõe a música clássica do piano de Ana, personagem que, mais do que Isabel, parece completamente tomada pelo passado como lugar de trabalho do desejo.

Nesse ponto, a personagem de Ana é central, pois ela parece incapaz de separar o real do ilusório, sendo acometida por assombrações que, à maneira do quiproquó, trazem personagens da época da fazenda para o tempo presente. Assim como o Robinson Crusóé de Daniel Defoe, faltava-lhe apenas o gatilho que detonasse o retorno do recalçado, tornando-a, portanto, aquela que melhor exemplifica a complexidade e as tensões do conflito entre passado e presente que atravessam o filme. São os acontecimentos vivenciados no presente, como o abandono do pai, a doença da mãe e, sobretudo, uma biografia caracterizada pelo excessivo controle familiar, pelo dogmatismo religioso da irmã, pela repressão sexual (a excessiva proteção do pai, relatada em certo momento por sua irmã Maria, não sinalizaria uma forma de controle patriarcal?), que se mesclam com as memórias do tempo da fazenda, produzindo uma mistura entre medo e obsessão pelo passado.

Trata-se do passado representado, sobretudo, pela figura desse outro (o negro) que, tão perto, era tratado como o diferente, inferiorizado, objeto privilegiado das manifestações de violência advindas das frustrações cotidianas. São os escravizados da época da fazenda, portanto, os mortos, muitos deles insepultos (Ana se pergunta se aqueles que voltam à casa seriam os que não foram enterrados), que retornam, como se as infelicidades da personagem no presente tivessem alguma relação com uma vingança daqueles pelos maus-tratos sofridos. Tornados indistintos dos vivos, os mortos que assombram Ana em suas alucinações a direcionam para um mundo paralelo, fazendo o peso do passado expressar-se também em comportamentos incontrolados, como no desejo sexual quase instintivo que conduz à relação com um dos

homens da obra realizada nas redondezas. Algo semelhante se pode dizer das repetidas tentativas de enterramento do passado, seja das cartas do pai, dos sacos de café por ele enviados ou, na cena mais grave do filme, do “menino João”, assassinado a golpes de pá no jardim da sua casa. Tal como na figura de Isabel e, como indicaremos mais adiante, de Maria, o que podemos perceber a partir da personagem Ana é a constituição de uma poética cinematográfica enraizada em uma visão não racionalista dos indivíduos, já que eles têm que lidar com um passado que não é fruto apenas de escolhas, mas cuja potência pode ser aquela do aprisionamento, chegando ao limite na expressão dos delírios, dos desejos incontornáveis, ou ainda dos comportamentos macabros, como o violento assassinato infantil.

Uma possível alegoria da teologia universalista cristã ou da historiografia moderna

*O segredo imoral da morte é depositado nas grutas protegidas que lhe são reservadas pela psicanálise ou pela religião. Habita as imensas metáforas da astrologia, da necromancia ou da feitiçaria, línguas toleradas enquanto formam as regiões do obscurantismo de que se 'distinguem' as sociedades do progresso. A impossibilidade de dizer remonta então bem antes do momento em que os esforços do locutor se anulam com ele. Acha-se inscrita em todos os procedimentos que encerram a morte ou a expulsam para fora das fronteiras da cidade, para fora do tempo, do trabalho e da linguagem, para salvaguardar um lugar (Michel de Certeau, *A invenção do cotidiano*, p. 298)*

A nova ética do trabalho da modernidade, segundo Michel de Certeau, transformou a morte naquilo que é “inominável”. Antípoda máximo da produção e, portanto, do valor da utilidade, a morte não simbolizaria apenas a inviabilização do trabalho, mas também sinalizaria, em casos como os dos moribundos, que nada mais há a fazer (justamente o que a modernidade menos toleraria, pois “deve sempre haver algo a fazer”). A morte acabaria, portanto, sendo lançada às margens, apropriada pelas “imensas metáforas da astrologia, da necromancia ou da feitiçaria”¹²⁰. A historiografia moderna, vocacionada a “acalmar os mortos que ainda assombram o presente e oferecer-lhes túmulos escriturários” (CERTEAU, 1975, p. 14)¹²¹, seria um exemplo claro dessa transformação da morte em um “resto”, que deve ser apagado do discurso, conforme se pode notar, por exemplo, pela separação em relação ao religioso, não obstante muitas das práticas do cristianismo retornem de

120 Sigo, neste parágrafo, as formulações presentes no texto “O inominável: morrer” (CERTEAU, 1994, p. 293-303).

121 Tradução nossa. “[...] à calmer les morts qui hantent encore le présent et à leur offrir des tombeaux scripturaires”.

formas diversas (poderíamos dizer, conforme Michel de Certeau, que um discurso se constitui justamente a partir daquilo que ele exclui). O mais interessante é que, no âmbito religioso, a morte, ou os mortos, acabam igualmente migrando para práticas consideradas marginais, para “línguas toleradas enquanto formam as regiões do obscurantismo de que se ‘distinguem’ as sociedades do progresso”.

Há, portanto, analogias possíveis entre uma determinada forma de compreensão da teologia, vinculada a um discurso unitarista, marcado pelo estabelecimento de um lugar próprio por meio da instituição religiosa (a hierarquia católica), e a moderna escrita da história: ambas tenderam a afastar-se não apenas da morte, mas de tudo aquilo que diz respeito ao corpo, como no expansionismo da escritura em detrimento da voz, por exemplo. A morte, assim como o corpo, a sexualidade e, portanto, o plano dos desejos, tornam-se o âmbito do outro, do qual é preciso estabelecer uma separação, mas esse outro jamais pode ser apagado, retornando de formas diversas, inclusive no seio dos próprios discursos que tentam eliminar o seu perigo¹²². O apagamento desse outro envolve, muitas vezes, sua folclorização, sua transformação em objeto de uma encenação que, tornando-o apenas o citado do discurso, falando por ele, visa eliminar sua estranheza, artificializando aquilo que há de alteridade e configurando, assim, o que Michel de Certeau chamou de “heterologia”¹²³.

Nessa perspectiva, a cena principal do filme, da imposição da encenação de um ritual africano em favor da cura de Isabel, pode ser tomada como uma alegoria, seja do discurso teológico, seja da historiografia moderna: na hora de lidar com a morte, o imponderável, é preciso recorrer às práticas consideradas “demoníacas”, pelas quais se guarda certa obsessão e temor, mas é igualmente preciso ter o cuidado de apagar seus verdadeiros poderes. A cena é antecedida pelo diálogo entre Maria e Iná, no qual a primeira solicita que o rito seja apenas encenado, com trocas de determinados trechos ou palavras, com o objetivo de enganar Ana e dar fim à sua obsessão. Presente, mas sem verdadeira presença, o outro precisa ser esvaziado de sentido, colonizado, tornando-se “o mesmo”, e não forma de expressão da “diferença”. Há evidente sedução e temor em relação à alteridade, sobretudo em sua máxima manifestação, aquela da morte ou dos mortos: teatralizado na noite de finados, o ritual deve invocar os mortos ou, segundo Maria, “fingir que invoca os mortos”.

122 Segundo Certeau, esse retorno poderia ser verificado, inclusive, nos próprios conceitos com os quais o historiador trabalha (1975, p. 135).

123 O historiador francês empregava a noção de heterologia para se referir a saberes como a historiografia, a psicanálise, a etnologia, a pedagogia, a psiquiatria e as “ciências religiosas”. Sobre o tema, que aparece em várias de suas obras, conferir a apresentação de Wlad Godzich (1986) na coletânea de seus textos em língua inglesa. Sobre a folclorização, conferir o clássico “A beleza do morto” (CERTEAU, 2012, p. 55-85).

Imagens 1, 2 e 3 – Imagens da cena do “ritual de invocação dos mortos” com as personagens Maria, Ana e Iná/Vitrine Filmes



A imagem de Maria estupefata diante da realização do rito quando ele se torna verdadeiramente presença, por meio do uso do corpo e da voz, poderia ser comparada ao que ocorreu com Jean de Léry (CERTEAU, 1975, p. 245-284), pois, além do medo, existe uma fascinação por certo mistério do incompreendido, uma suspeição de que, na potência manifesta pelos gestos e cantos (indígenas, no caso de Léry), uma força que figura no plano do inexplicável poderia realmente atuar sobre os vivos. Ao final do rito, Maria aparece em estágio de torpor, como se a sua casa católica tivesse sido violada, como se o colonizado tivesse, finalmente, tomado o lugar do colonizador e o subjugado,

colocando-o diante daquilo que, apesar das tentativas, jamais torna-se passível de controle. Envolve-se também, portanto, um mundo não visível, identificado com o que, mesmo a forma de religiosidade cristã que Maria praticava, tanto tentou apagar: a morte, os mortos. Ana, por sua vez, em seus delírios costumazes, ao fim do canto de Iná, vê retornarem à casa antigos escravizados: “tanta gente aqui, uma procissão de escravos, aqui mesmo, dentro da sala... os escravos da fazenda... todos os mortos... eu os reconheço”.

Esse mundo dos mortos que Ana visualiza parece confundir-se com o passado, pois o retorno dos antigos escravizados é, de fato, o retorno de um passado para o qual parece haver certas contas a prestar. Como no personagem de *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, uma espécie de crise de consciência, diante de tanta violência causada “nos tempos da fazenda”, parece acometer Ana. É como se o sentimento de culpa conduzisse, de forma delirante, a um comportamento que faz retornar o recalco, produzindo tamanha tensão na personagem que seus gestos se tornam modos incontrolados de assunção da culpa. Evidencia-se uma espécie de dívida com um passado no qual muitos mortos sequer puderam ser sepultados e, por isso, retornam, promovendo um choque com as práticas de luto de uma tradição católica na qual a separação, sinalizada na inumação, significa um modo específico de lidar com a perda.

Há uma evidente diferença em relação a outras tradições religiosas menos marcadas por essa ruptura, não apenas aquelas de matriz africana, mas também aquelas manifestas nas práticas populares do catolicismo, o que inclusive permite, novamente, aproximar as duas formas de heterologia aqui examinadas, ou seja, aquela que configura o catolicismo institucionalizado e aquela da historiografia moderna. Entende-se, nesse caso, a afirmação de que, “por conta própria, a historiografia pressupõe que se tornou impossível acreditar nesta presença dos mortos que organizou (ou organiza) a experiência de civilizações inteiras”. É como se, em sua incapacidade de “aceitar a perda de uma solidariedade viva com os desaparecidos, a endossar um limite irredutível” (CERTEAU, 1975, p. 18), não restasse outra saída à moderna escrita da história a não ser recalcar os vestígios da morte¹²⁴. Trata-se, então, de um discurso que “expõe a morte, corte repetido em todo o discurso, e que nega a perda, atribuindo ao presente o privilégio de recapitular o passado em um saber. Trabalho da morte e trabalho contra a morte” (CERTEAU, 1975, p. 18-19)¹²⁵. Temida, mas sempre presente, a morte jamais poderia ser silenciada nessa luta (ingênua) que o historiador parece travar com uma alteridade que retorna incessantemente.

124 Tradução nossa. “Pour son propre compte, l'historiographie suppose qu'il est devenu impossible de croire en cette présence des morts qui a organisé (ou organise) l'expérience de civilisations entières. [...] d'accepter la perte d'une vivante solidarité avec les disparus, d'entériner une limite irréductible”.

125 Tradução nossa. “[...] pose la mort, coupure partout répétée dans le discours, et qui dénie la perte, en affectant au présent le privilège de récapituler le passé dans un savoir. Travail de la mort et travail contre la mort”.

Imagem 4 – Imagem das personagens Ana, ao piano, e Maria, cuja posição de sofrimento pelo adoecimento da mãe faz referência à *Pietá* cristã/Vitrine Filmes



Os estreitos laços entre essas duas heterologias tornam-se também evidentes pelo modo como ambos os discursos, mesmo o católico, amparam-se em uma compreensão secularizada do tempo, manifesta no ideário do progresso. Se, para a historiografia moderna, “o *perceível* é seu dado; o *progresso*, sua afirmação” (CERTEAU, 1975, p. 18)¹²⁶, para o discurso católico partilhado por Maria, não parece haver dissintonia entre a promessa redentora do cristianismo e a afirmação teleológica do aperfeiçoamento das instituições e dos valores. Assim, em seu ensino no convento, Maria destacava: “dez anos de regime republicano; onze anos de abolição da escravatura; é natural, meninas, que tenham avançado os novos valores”. Apontando uma evolução natural da história e, assim, apagando o papel (e, portanto, a responsabilidade) das ações humanas, não surpreende que esse discurso fosse acompanhado de práticas que o contradizem, como nas frequentes admoestações feitas a Rosa, a única aluna negra da sala.

Jogo dos anacronismos, usos do corpo e “democratização literária”

Apesar do discurso de Maria nas aulas do convento e dos momentos em que reafirma sua dedicação religiosa, durante o filme sua fé esmorece a olhos vistos, da mesma forma que, de modo geral, as falas sobre o progresso e a modernização parecem sempre pouco convincentes quando expressas nas bocas dos Soares. Uma cena exemplar é a de Isabel, que sofria a depressão

¹²⁶ Tradução nossa. “Le *périssable* est sa donné; le *progress*, son affirmation”.

da perda não apenas de Josefina, mas também do distanciamento do “menino João”, olhando para janela e afirmando pausadamente:

Esta, esta é a roupa com que quero ser enterrada. É com ela que quero atravessar o século XX. É uma bela época que está por vir. Vamos ter paz e beleza; novos meios de transporte; novas maneiras de nos comunicarmos; novas formas de aliviar as dores do corpo. Uma bela época sim. Uma bela época está chegando. E é com essa roupa que eu quero receber este século, que ainda será nosso.

Sons de sirenes de carros de polícia são ouvidos ao final da fala de Isabel, num jogo com o anacrônico que caracteriza o filme em vários momentos, seja por meio dos barulhos de helicópteros, dos apartamentos modernos mostrados ao fundo, das pichações nas paredes, entre outros. Essa relação com o presente como forma de crítica política, paralelamente ao trabalho cuidadoso de reconstituição histórica dos costumes, vestimentas e hábitos da época, sem dúvida torna-se um elemento potente do filme, sugerindo, inversamente, o quanto o passado escravista, muito presente no contexto do fim do Oitocentos, marca ainda a sociedade brasileira no século XXI. Seguramente, a cena final, na qual Ana sai de casa e circula pelas ruas de uma São Paulo atual, cruzando com João sentado a cantarolar a mesma música entoada no início por Josefina, com forte significado da manutenção das tradições e da ancestralidade africana, se torna o momento em que a força do uso desse recurso se torna mais evidente.¹²⁷ Essa preocupação com uma reconstituição histórica mais minuciosa e o jogo com os anacronismos poderiam, inclusive, ser comparados àquela característica que Georges Didi-Huberman, baseado na reflexão de Adorno, encontrou no ensaio: “a mistura astuciosa de *exegese*, técnica de linguagem antiga e religiosa, com *crítica*, técnica de linguagem moderna e política”¹²⁸. Ou seja, é na tensão entre a atenção à historicidade e a afirmação do papel do cineasta como agente político, que interfere nos debates contemporâneos, que o filme pode ser localizado. O mais importante, ainda, é essa sensação constante de permanência, ou melhor, do medo da elite branca de um retorno violento desse passado que se tenta esconder ou eliminar.

127 Não caberá nesta análise, mas o conflito cultural já mencionado e, sobretudo, a exploração de toda a riqueza e simbolismo de sonoridades vinculadas a tradições afro-brasileiras (inclusive com a recomposição de instrumentos utilizados por descendentes africanos que permitem ter acesso a sons já praticamente esquecidos) demonstram que o investimento no plano musical constitui um dos pontos mais altos do filme. A mistura com sonoridades contemporâneas, por outro lado, acentua o potencial do filme de superação dialética, seja da visão colonialista, seja de uma visão nostálgica, e geralmente pouco crítica (sobre o último ponto, conferir DIDI-HUBERMAN, 2014a, p. 193).

128 A comparação não é, de fato, impertinente, já que o historiador francês buscava justamente pensar a produção cinematográfica como um ensaio, aproximando diversas práticas culturais por meio da noção de montagem (2018, p. 110).

O que os grupos da elite branca mais temeriam não seria uma outra temporalidade (uma outra filosofia da história?), na qual não se vislumbra o progresso, mas sim um passado cujo retorno não pode ser impedido, pois ele tem uma força descomunal, aparecendo nos sonhos, visões, delírios, assombrações do mundo onírico e não na racionalidade ocidental, de teor cartesiano, que tenta separar-se daquilo que não controla? O filme, em seu desenvolvimento, tende a produzir uma sensação de que esse passado voltará: é o que, no fundo, transparece na fala pouco convincente de Isabel sobre as grandes realizações do novo século. Também nesse caso, a poética cinematográfica permite repensar a escrita da história, jogando com um uso complexo das temporalidades e distanciando-se, assim, da pura e simples condenação do anacronismo. Conforme indicou Jacques Rancière (1996), a transformação do anacronismo no principal inimigo do historiador esconde questões filosóficas mais profundas, relacionadas às formas de partilha do tempo e, portanto, do estabelecimento da própria hierarquia dos seres, as quais acabam sendo resolvidas por procedimentos literários não reconhecidos como tais. A percepção do anacronismo como um conceito poético, portanto, torna-se fundamental para que argumentos ontológicos, presentes no discurso do historiador, não sejam disfarçados de problemas metodológicos, escamoteando uma aposta na temporalidade que, presa ao campo do possível, reproduz princípios de semelhança que definem critérios até mesmo de existência dos fenômenos.

Nesse plano, Michel de Certeau igualmente questionou o “quase conceito” de temporalidade dos historiadores, destacando como, substituindo uma interrogação sobre o tempo por um saber sobre o que está no tempo, a historiografia poderia se transformar somente em “um discurso filosófico que ignora a si mesmo”, ocultando “as consideráveis interrogações que traz consigo, substituindo-as pelo trabalho indefinido de fazer ‘como se’ as respondesse” (CERTEAU, 1995, p. 28)¹²⁹. A tendência dos historiadores de tornarem apenas objeto de estudo aquilo que é seu postulado, transformando em resultado da pesquisa o que é sua condição, poderia acabar, assim, inviabilizando outras possibilidades de uso da temporalidade. Caso percebidas em seu enraizamento filosófico, essas escolhas permitiriam definir o emprego de fórmulas poéticas que jogassem com modos mais complexos de lidar com as várias possíveis estratificações e correlações entre aquilo que se define como passado, presente e futuro (categorias essas que devem, elas mesmas, ser questionadas em seus princípios definidores). Sem dúvida, essa seria uma tarefa fundamental em favor de uma repolitização da historiografia, tal como defendeu Michel de Certeau em vários de seus textos¹³⁰.

129 Tradução nossa. “Un discours philosophique qui s’ignore... les redoutables interrogations qu’elle porte, en les remplaçant par le travail indéfini de faire ‘comme si’ elle y répondait”.

130 Como se pode notar no diálogo estabelecido com Jürgen Habermas, por exemplo (CERTEAU, 1975, p. 86). Sobre o tempo como o impensado do discurso historiográfico, que baliza a própria medida taxonômica das coisas, conferir também a reflexão do autor em *Histoire et psychanalyse entre science et fiction* (2016, p. 90 et seq.).

O discurso que exhibe o outro conjuntamente com a tentativa de esvaziamento do seu sentido, apagando aquilo que ele contém de mais ameaçador e, portanto, diferente, não teria sua única manifestação no filme na encenação do “ritual de invocação dos mortos”. Se esse discurso pode ser utilizado como alegoria do catolicismo institucionalizado e da historiografia moderna, como fazemos aqui, é também no âmbito dos objetos, com seus sentidos mágicos e seu valor de relíquias, que a comparação adquire sentido. É preciso, portanto, esconder a quartinha de Josefina, tomada por Ana como expressão de uma suposta tradição africana como unidade e temida por Maria como “símbolo pagão”, que deveria ser afastado de uma casa católica. Algo semelhante pode ser dito sobre as formas de uso e de controle dos corpos, assim como de tudo aquilo de supostamente perigoso a eles vinculados (a voz do canto, os movimentos da dança, os desejos sexuais, as manifestações incontidas de prazer), aspectos visivelmente contrastados quando comparamos as práticas católicas do convento de Maria com as expressões das múltiplas tradições de matriz africana que aparecem no filme.

Se, durante as noites, os sons dos batuques e dos cantos permanecem fortes do lado de fora da casa dos Soares, é sob a luz dos dias que uma religiosidade católica impositiva e violenta se manifesta mais visivelmente, como se pode notar pela contenção e pelas posturas dos corpos, dos dizeres, das expressões comedidas de afeto. O medo que permeia as noites, na casa dos Soares, parece corresponder ao temor de tudo aquilo que parece incontrollável, como nas frases proferidas a Maria por outra irmã do convento, quando sua fé mais fraqueja: “Lembre-se sempre que não nos é dado compreender tudo. Há mesmo perguntas que não precisam ser feitas. Aceitamos o mistério, e aceitá-lo é a única forma de manter-se são”. Mantém-se um mistério do qual se tem medo, sem questionamentos, como no caso do guardião e do homem do campo na parábola de Kafka, conforme interpretada por Georges Didi-Huberman: esse mistério, na verdade, indica que “há inacessibilidade, e que esse *há* está *aí*, bem diante de nós, perto de nós e mesmo dentro de nós” (DIDI-HUBERMAN, 2014a, p. 237 *et seq.*). Assim como o “homem da tautologia” que, ao ver a porta misteriosa protegida dá apenas de ombros, vira as costas e se retira, o “home da crença” é também incapaz de perceber a dialética das imagens, pois quer ver nelas sempre algo além, inacessível, que deve apenas ser reverenciado sem questionamentos.

Trata-se, no filme, do confronto entre uma religiosidade institucionalizada, que se expressa, até mesmo, no comedimento das expressões de afeto dos membros da família Soares, sempre distanciados, com suas aversões ao canto e suas falas contidas, racionalizadas, e uma forma de uso do corpo e da voz mostrados em toda sua força nas quizombas frequentadas por Iná. Em

contraposição a uma religião da palavra escrita, impõe-se a oralidade do canto, o ritmo das danças, o ruído dos batuques, como se houvesse uma dualidade entre a artificialidade de uma instituição marcada por uma fé na qual já não se acredita e certa espontaneidade de práticas nas quais as transgressões integram os ritos e as festividades. Ana, nesse sentido, parece uma personagem que leva ao paroxismo as consequências desse confronto cultural presente em seu cotidiano, o que pode ser um elemento explicativo para seu modo de agir, sempre na contramão da sua formação católica. Além dos aspectos antes indicados, cabe destacar sua relação com a natureza, suas mãos sempre sujas da terra do jardim, que tanto irritam Maria, sempre atenta ao risco da presença dos símbolos e valores considerados pagãos na casa de uma família católica¹³¹.

A cena do assassinato de João talvez seja um exemplo interessante da forma de tratamento conferida aos personagens, pois ela permite pensar também em outras consequências do deslocamento produzido pelo filme em relação às ações e às escolhas de figuras como Ana. Novamente de modo semelhante a Raskólnikov, de *Crime e Castigo*, Ana golpeia João em um momento de delírio (o personagem de Dostoiévski comete o assassinato em meio a uma alucinação provocada por um acesso de febre, embora o crime fizesse parte de um plano), pois, ao oferecer água ao menino poucos minutos antes, ela afirmava: “você não é como os outros que aparecem... acho que ainda está vivo”. Na verdade, Ana parecia ter se embebedado de vinho no momento anterior e, ao longo do filme, é representada por meio de um crescente processo de afastamento da realidade. O mais importante é que esse afastamento é acompanhado de uma focalização em ações diversas que, durante todo o enredo, são consequências de descontroles emocionais dos personagens, de afetividades e impulsos repentinos, enfim, do distanciamento de um “certo padrão de vinculação entre pensar, sentir e fazer” (RANCIÈRE, 2010, p. 83) comum às fórmulas mais racionalistas de explicação do comportamento humano.

Contudo, em termos de uma reconfiguração poética das relações entre afetividades e ações intencionadas, talvez duas cenas envolvendo Iná e Antônio sejam ainda mais expressivas. Se o “efeito de real”, mais do que um novo tipo de verossimilhança produzido por um acúmulo de detalhes (“uma afirmação tautológica do real como real”, como queria Roland Barthes), sugere um colapso da estrutura narrativa tradicional, redistribuindo as capacidades sensoriais, ambas as cenas podem ser relacionadas com o “excesso de paixão” e o “vazio do devaneio” que Rancière encontrou na democratização literária

131 Ainda em diálogo com Michel de Certeau (1975, 2005, p. 284-315), seria interessante confrontar possíveis semelhanças entre o papel de Ana e de figuras históricas como as possuídas de Loudun (embora nesse caso, em contraponto, a freira seja justamente sua irmã, talvez mais próxima das ações daqueles que empregaram o saber teológico para extirpação do “mal”; em vez do exorcismo, no entanto, curiosamente, ela recorreu às tradições africanas; o contexto mais geral de repressão da sexualidade feminina, que não exclui outros elementos importantes, poderia ser comparado ao de Loudun).

operada pelo romance realista (2010, p. 81, 87). A primeira cena é aquela do reencontro entre Iná e Antônio, na qual a intensidade dos afetos entra em contraste com o teor contido mais geral das relações entre personagens do filme, pois, mesmo em momentos dramáticos das relações entre Isabel e suas filhas, as expressões emocionais aparecem sempre de forma comedida.

A segunda é aquela do passeio de Iná, Antônio e João em uma tarde ensolarada, durante o qual buscam, em um mapa da cidade de São Paulo, os córregos existentes, demonstrando uma sensação de prazer advinda da possibilidade de desfrutar de um momento de ociosidade, dedicado ao devaneio, ao “nada a fazer”. Esse aspecto aparece ainda mais acentuado pelo recurso ao anacronismo, já que, ao fundo do lugar onde se encontram, podemos visualizar as construções modernas de São Paulo, sugerindo um contraponto ao ócio por meio dos valores do trabalho, da aceleração do tempo, enfim, de tudo aquilo que enraíza o imaginário das metrópoles modernas. Há ainda um contraponto com uma fala anterior de Antônio, em diálogo com Isabel: “ao que parece, as valas abertas dessa cidade não podem esperar que aqueles que as cavam se ausentem um dia sequer; nem mesmo para enterrar os seus mortos”. Trata-se de enorme transgressão, para alguém como Antônio, dedicar tempo ao ócio, desligado do ritmo da produção imposto àqueles que devem fazer a cidade funcionar.

Se, mais do que descrições do visível, imagens são “operadores que produzem diferenças de intensidade” (RANCIÈRE, 2010, p. 80), estimulando uma redistribuição das capacidades sensoriais, essas cenas adquirem novos significados justamente por relacionarem essas afetividades mais intensas aos personagens marginalizados pela ordem social excludente de uma sociedade recém-saída do regime escravocrata. Vinculando o romance realista com uma democratização literária, pela qual qualquer um poderia sentir qualquer coisa, Rancière ressaltou como as imagens indicam “o que os indivíduos podem viver, podem experimentar e até que ponto vale a pena contar a outros seus sentimentos, gestos e comportamentos” (2010, p. 79). Assim, diferentemente das formas clássicas de representação, nas quais os sentimentos mais intensos ficavam reservados a grupos sociais específicos, que eram justamente aqueles que praticavam as ações (a imitação das ações como fundamento da mimesis aristotélica, por exemplo), “a democracia no romance realista é a música da igual capacidade de qualquer um de experimentar qualquer tipo de vida” (2010, p. 80).

E não seria justamente essa intensidade dos afetos, quando percebidos nas experiências de pessoas como Iná (em sua relação de lealdade com João, por exemplo), aquilo que mais causava desconforto nos integrantes da família Soares? Haveria algo mais perigoso do que a intensidade da paixão ou uma forma de ócio semelhante àquela das representações dos deuses olímpicos quando apresentados, em sua intensidade de sentimentos, nas figuras de personagens como Iná, Antônio e João? A valorização das expressões emotivas

desses personagens faz lembrar aqueles “momentos de exceção” que Georges Didi-Huberman encontrou em praticamente toda obra literária e cinematográfica de Pasolini, nos quais “os seres humanos se tornam vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e *resistentes* enquanto tais – sob nosso olhar maravilhado (2014, p. 23)”.¹³² Nesse ponto, novamente, a poética cinematográfica, tal como analisada em *Todos os mortos*, permite repensar não o conteúdo, mas os modos de produção de sentido ou, em outras palavras, os critérios estético-políticos que perpassam tanto as imagens do filme quanto as formas da escrita da história¹³³.

A morte que assombra os vivos ou o retorno do passado colonial

*Há uma “inquietante familiaridade” desse passado que um ocupante atual expulsou (ou acreditou ter expulsado) para apropriar-se do seu lugar. O morto assombra o vivo; ele remorde (mordida secreta e repetida). Assim, a história é “canibal” e a memória torna-se o campo fechado no qual se opõem duas operações contrárias: o esquecimento, que não é uma passividade, uma perda, mas uma ação contra o passado; o traço mnésico, que é o retorno do esquecido, ou seja, uma ação desse passado, doravante forçado a disfarçar-se (Michel de Certeau, *Histoire et psychanalyse*, p. 99-100)¹³⁴.*

Uma tentativa de apagamento do passado pode ser deliberada ou, como indicou Michel de Certeau sobre o esquecimento, “uma ação contra o passado”. Mas é possível também pensar, a partir do trecho indicado do mesmo autor, uma ação do próprio passado em direção ao presente, um retorno não escolhido pelo sujeito, por vezes, ocorrendo de forma tão avassaladora que provoca alucinações, assombrações, visões delirantes. É como se os mortos, promovendo suas “mordidas secretas e repetidas”, fizessem o indivíduo perder o controle das suas práticas cotidianas, seduzindo-o para um plano onírico, ilusório, imaginário, no qual passado e presente já não mais se distinguem e onde, inclusive, é possível

132 A metáfora do vagalume servia justamente para Didi-Huberman acentuar sua referência a sujeitos geralmente desconsiderados nas produções literárias ou cinematográficas, conforme a própria busca de Pasolini por certos personagens representativos do “povo” italiano.

133 O próprio Jacques Rancière (1981), aqui tomado como interlocutor, buscou produzir uma história afinada com novos parâmetros poéticos ao estudar as experiências dos operários franceses no século XIX.

134 Tradução nossa. “Il y a une ‘inquietante familiarité’ de ce passé qu’un occupant actuel a chassé (ou cru chasser) pour s’approprier sa place. Le mort hante le vif. Il re-mord (morsure secrète et répétée). Aussi l’histoire est-elle ‘cannibale’, et la mémoire devient-elle le champ clos où s’opposent deux opérations contraires : l’oubli, qui n’est pas une passivité, une perte, mais une action contre le passé; la trace mnésique, qui est le retour de l’oublié, c’est-à-dire une action de ce passé désormais contraint au déguisement”. Ao utilizar o hífen [il re-mord], Michel de Certeau faz um trocadilho empregando tanto o sentido do verbo “remorde” [remorder] quanto do substantivo “remords” [remorso]. Em português, as palavras “remoer” e “ruminar” também indicam essa atividade rememorativa como uma mastigação.

ser chamado a prestar contas pelos sofrimentos causados em época anterior. Trata-se de um risco de submissão que parece semelhante àquelas formas de compreensão da permanência dos mortos de certas cosmologias ameríndias, nas quais eles são verdadeiramente inimigos e ameaçadores (VIVEIROS DE CASTRO, 2007; 2015), aspecto que, conjugado com a veemente crítica ao teor narcísico da tradição ocidental, torna difícil entender por qual motivo Michel de Certeau foi um autor menos retomado do que outros de sua geração pelos estudos pós-coloniais (FONKOUA, 2018). O retorno do passado colonial, em seu peso terrificante, causador de inquietude (uma “inquietante familiaridade”, conforme a retomada da noção de Freud?)¹³⁵, é tema constante de muitos de seus textos, servindo para repensar o modo de tratamento da temporalidade por uma historiografia centrada em um corte entre presente e passado que é, de fato, uma particularidade do racionalismo moderno ocidental.

Parodiando Aby Warburg, poderíamos dizer também que o filme tematiza a existência de “fantasmas para gente grande”, colocando em primeiro plano a “sobrevivência de um pós-morte” (WARBURG, 2015; DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 72). Valorizando temporalidades distintas que se manifestam por obsessões, reminiscências, reaparições, *Todos os mortos* contém uma contundente crítica à visão historicista, que desconhece que “o presente se tece de múltiplos passados” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 46). Nesse sentido, a “teoria do tempo” contida no filme pode ser aproximada das reflexões warburgianas em torno dos “sintomas” e das “sobrevivências”, dois conceitos amplamente retomados por Didi-Huberman (2013; 2017). São várias as “manifestações sintomais e fantasmais” que um olhar mais detido (uma “atenção flutuante”?) pode encontrar tematizadas em detalhes de cenas diversas. É na própria montagem cinematográfica, então, que esse “modelo fantasmal” da história ganha espaço, já que é justamente por meio dela que podem ser expressas as várias camadas de anacronias que atravessam o filme¹³⁶. Caberia retomar aqui, portanto, a caracterização de Ernst Bloch (indicada por Didi-Huberman) da montagem como “uma máquina de fazer poeira no espaço e vento no tempo, enfim, uma máquina para liberar os espectros da memória e do desejo inconscientes, segundo um ritmo de ‘intermitência fantasmática’” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 124).

Tratam-se, então, de espectros do passado, de mortos jamais sepultados, de uma pesada memória que retorna à maneira das “sobrevivências” warburgianas, ou seja, que reaparecem de modo aleatório, sem traços de continuidade, por meio de sintomas e contrariamente a qualquer concepção linear

135 Michel de Certeau preferia a tradução da palavra alemã empregada por Freud, *Unheimlich*, como “inquietante familiaridade” do que como “inquietante estranheza” (1973, p. 117).

136 As “sobrevivências” analisadas por Aby Warburg remetiam à persistência do que chamou de “fórmulas patéticas” [*Pathosformel*] e, portanto, ultrapassavam reflexões sobre o retorno de qualquer “conteúdo” das imagens. O modo complexo de compreensão da temporalidade ali implicado, por outro lado, é extremamente útil para pensar a escrita da história de modo mais geral, tal como amplamente demonstrado por Didi-Huberman.

de temporalidade. Para alcançar os estratos mais profundos desse “passado presente”, é preciso o trabalho de desmontagem e remontagem de um presente “capaz de expor ao mesmo tempo seu passado (as origens de sua memória) e seu futuro (as consequências de seu desejo)” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 128). Uma exigência aproximada daquilo que, em sua reflexão sobre a atividade do historiador, Walter Benjamin chamou de “arqueologia psíquica”, pois, segundo Didi-Huberman:

[...] é ao ritmo dos sonhos, dos sintomas e dos fantasmas, é ao ritmo dos recalcaamentos e dos retornos do recalçado, das latências e das crises, que o *trabalho* da memória, antes de mais nada, se afina. Perante isto, o historiador deve renunciar a outras hierarquias – factos objetivos contra factos subjectivos – e adoptar a escuta flutuante do psicanalista atento às redes de pormenores, às tramas sensíveis formadas pelas relações entre as coisas (2017a, p. 128).

Igualmente operando com a montagem, o historiador pode, então, estabelecer uma proveitosa interlocução com o cineasta em favor da elaboração de formas mais complexas de configuração do tempo histórico. Com o cineasta e também com o poeta, pois, segundo Didi-Huberman, “os poetas não contam, mas *remontam a história*” (2017, p. 162). Com efeito, autores como Michel de Certeau, Jacques Rancière e o próprio Georges Didi-Huberman tornam-se fundamentais para uma reflexão sobre os fundamentos poéticos da escrita da história, o que pode ser realizado por meio de uma crítica da produção cinematográfica mais recente. É claro, por outro lado, que aspectos anteriormente apontados, como as cenas com imagens de sensações intensas de prazer por parte de sujeitos geralmente deslocados da narrativa central nas formas clássicas de representação, referem-se a mudanças muito anteriores, conforme a análise rancièriana amplamente demonstrou nos estudos dos romances realistas oitocentistas e em sua tese sobre os diferentes regimes de identificação das artes (2000, 2004). É possível, não obstante, analisar o modo como alguns filmes recentes, ao tratarem da morte e, portanto, de certa relação com o que se estabelece como passado, trazem importantes desafios para a poética historiográfica, colocando em questão os usos geralmente muito tradicionais conferidos à temporalidade, ou mesmo à racionalidade dos indivíduos representados (aspectos correlacionados, pois a essa racionalidade se vincula uma crença, na verdade um mero desejo, de controle da história).

É interessante notar que as mulheres, em primeiro lugar uma mulher negra, são as protagonistas de *Todos os mortos*, tornando o próprio filme um exemplo do retorno de uma história de violência, na qual a cada sexo foi imputado um papel específico e que, em vários momentos, foi alvo de tentativas

de apagamento, tal como acontece com a loucura (de Ana), igualmente esse “outro” da tradição ocidental. O enraizamento de uma tradição católica determinada, caracterizada pela repressão da sexualidade, parece central para a compreensão dos comportamentos dos personagens, explicando também, de certa forma, as intenções de Eduardo, ou seja, de um homem cuja homossexualidade (e, igualmente, a cor da pele) precisa ser escondida por meio do casamento com Ana. É nesse sentido, inclusive, que esse discurso religioso, baseado em uma concepção unitária do cristianismo, vinculado diretamente à busca de um lugar próprio (o estabelecimento de uma institucionalidade), pode ser comparado às formas da historiografia moderna. Ambas as heterologias, para retomar a noção de Michel de Certeau, podem ser pensadas por meio da *mise en scène* do ritual de invocação dos mortos, tendo em vista a produção de um discurso sobre o outro que, ao colocá-lo em evidência, busca apagar o seu perigo, ao mesmo tempo em que acaba tendo que se confrontar com a falta de controle sobre essa alteridade. Ainda mais quando se trata de uma alteridade tão absoluta. Afinal, “uma morte é o fantasma que o historiador não pode esquecer nem pode suportar” (CERTEAU, 1973, p. 179)¹³⁷.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. *Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 2012.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994. v. 1.

CERTEAU, Michel de. *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Paris: Gallimard, 2016.

CERTEAU, Michel de. *L'Absent de l'histoire*. Paris: Mame, 1973.

CERTEAU, Michel de. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975.

CERTEAU, Michel de. *La faiblesse de croire*. Paris: Seuil, 1987.

CERTEAU, Michel de. *La possession de Loudun*. Paris: Gallimard, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2014a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido: O olho da história*, II. Belo Horizonte: Editoria UFMG, 2018.

FONKOUA, Romuald. “Prises” et “reprises de paroles”. Michel de Certeau au miroir des “écrivains subalternes”. *Les Dossiers du Grihl*, fev./mar. 2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/6922>. Acesso em: 10 dez. 2019.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2006.

GIARD, Luce. Cherchant Dieu. In: CERTEAU, Michel de. *La faiblesse de croire*. Paris: Seuil, 1987. p. 7-24.

GODZICH, Wlad. The further possibility of knowledge. In: CERTEAU, Michel de. *Heterologies: discourse on the Other*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1986. p. VII-XXI.

MARCELINO, Douglas Attila. Estudos sobre morte e escrita da história: aproximações entre Michel de Certeau, Paul Ricoeur e Jacques Rancière. In: SILVA, Deuzair José da; QUADROS, Eduardo Gusmão de (org.). *Céu, inferno e além: o pós-morte na história das religiões*. Curitiba: Brazil Publishing, 2020. p. 21-46.

MARCELINO, Douglas Attila. *Historiografia, morte e imaginário: estudos sobre racionalidades e sensibilidades políticas*. São Paulo: Alameda, 2017.

MARCELINO, Douglas Attila. O historiador como fotógrafo da morte: uma leitura de *Histórias que só existem quando lembradas*. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 22, n. 40, p. 191-212, jan./jun. 2020a.

MARCELINO, Douglas Attila. Poética da história e imaginário da morte: sobre os fundamentos éticos da escrita a partir de Paul Ricoeur. In: ANDRADE, Rubens de; FIGUEIREDO, Guilherme de Araujo; DILLMANN, Mauro (org.). *Morte, arte fúnebre e patrimônio: interlocuções, lugares e documentos post mortem*. Rio de Janeiro: Paisagens Híbridas: Escola de Belas Artes: UFRJ, 2020b. p. 206-223.

RANCIÈRE, Jacques. *La nuit des prolétaires: archives du rêve ouvrier*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1981.

RANCIÈRE, Jacques. Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien. *L'Inactuel*, Paris, n. 6, p. 53-68, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique-Éditions, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 86, p. 75-90, mar. 2010.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 14/15, p. 319-338, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify: n-1 Edições, 2015.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ENTRE CORES, TINTAS E TEXTURAS: quando a História e a Moda se encontram nas galerias do Museu Histórico Nacional

*Paulo Debom
Douglas de Souza Liborio*

Introdução

Durante as últimas décadas, as pesquisas históricas sobre a indumentária como objeto de estudo têm se alargado, evidenciando sua importância e o interesse que o tema tem despertado nos diversos espaços de produção de conhecimento. Trazer à luz as distintas formas de produção, circulação, usos – e abusos – das formas vestimentares permite reconhecer sua agência na intersecção das diversas camadas da vida social e mapear sua historicidade. Em termos mais amplos, refletir sobre roupas é mergulhar no campo da cultura das aparências e suas relações com as mais diversas esferas do campo da cultura. Pensando especificamente sobre a Moda¹³⁸, esta é corpo, expressão de subjetividades, demarcação de territórios, construção de sim-bologias e diálogo com as diferentes formas de expressões artísticas. Pensar uma História da Moda não é ficar restrito às descrições sobre os contornos dos trajes ao longo do tempo, mas sim investigar os múltiplos discursos que se entrecruzam nas tramas dos tecidos na vida cotidiana.

Tendo como ponto de partida a noção da Moda como um fenômeno cultural complexo, neste capítulo buscamos apresentar, discutir e analisar a experiência de um circuito de mediação sobre História, Arte e Moda no acervo da exposição de longa duração do Museu Histórico Nacional (MHN), na cidade do Rio de Janeiro. Batizado como “Moda e Arte”, o roteiro vem sendo realizado de forma contínua desde 2017 em parceria com a empresa Gestto Cultural, e abrange temas da História do Brasil, como a Moda na corte no Primeiro e Segundo Reinados, a construção da identidade nacional por intermédio da indumentária e a influência europeia nas formas de ver e pensar ao longo do século XIX.

A partir das considerações desta experiência, buscamos discutir as possibilidades de escrita e divulgação da história para amplas audiências por meio das relações entre o vestuário e os museus históricos. Especificamente,

138 A palavra Moda é escrita com letra maiúscula para se referir ao conceito de Moda enquanto algo que não se restringe às roupas; mas sim à postura e a visão de mundo. Desta forma, o presente texto parte do mesmo princípio de Roland Barthes em *O Sistema da Moda* (2009, p.19): “Escreveremos Moda como maiúscula [...] para podermos manter a oposição entre a Moda e uma moda”.

deseja-se atentar para o caráter público da indumentária enquanto objeto inserido numa linguagem expográfica do museu e de novos olhares desenvolvidos através da mediação do historiador. Em suma, buscamos refletir se esta prática pode ser encarada como um ofício pertinente ao campo da história pública em museus e de uma “operação histórica” – segundo o conceito de Michel de Certeau – tendo a Moda como objeto de análise e produção de conhecimento.

Entre a história e os museus: os espaços para a Moda

Aos primeiros olhares, tal proposta pode gerar certo estranhamento em algumas esferas da produção do conhecimento histórico. Como compreender a história do Brasil oitocentista tendo a moda como objeto central? Essa questão se torna espinhosa tendo em vista o distanciamento que as pesquisas históricas estabeleceram com a moda como objeto. Tradicionalmente, os estudos sobre a Moda não angariaram destaque acadêmico no âmbito da História, costumeiramente atrelada à imagem de uma cultura de consumo e superficialidade, estando relegada ao segundo plano (DEBOM, 2019, p. 15). Tal modelo se tornou questionável ao serem identificados como os estudos do vestuário acompanham as dinâmicas e hierarquias sociais (BRAUDEL, 2005).

Esta visão vai de encontro aos recentes trabalhos que enfatizam a relevância de se considerar a cultura material e visual como artefato que integra as relações sociais (MENESES, 2003, p. 45). Em outras palavras, pensar a indumentária como objeto dotado de *práticas materiais* permite captar a historicidade de seu percurso e dos lugares que ocupou, bem como os variados juízos a ela atribuídos, o que possibilita a reconstituição da “vida social” da sua trajetória, segundo Appadurai (2008). Na sua relação com o indivíduo, podemos encarar que o vestuário é um dos modos de construção identitária, por meio do corpo vestido. A moda dialoga com quem se apresenta, com o que se representa e com a sociedade ao redor. Esta indica formas de exclusão, hierarquização e produção de sentidos, como aponta o historiador Daniel Roche (2007), ao estudar as formas de se vestir no Antigo Regime francês:

Para uma história da cultura indumentária da Idade Moderna, precisamos traçar a evolução das cores, dos contatos e do status dos tecidos. Como as aparências foram remodeladas será revelado por uma topologia corporal, por mudanças no que podia e não podia ser visto, por redefinições de modéstia e imodéstia e pelas lições de higiene que desafiaram os valores do asseio e do desasseio. As vestimentas modelam o corpo, e o corpo brinca

de vestimenta; são meios de socialização, que têm seu rito de passagem. Entre a estabilidade e a mobilidade, as roupas descobrem a moda, que surge no campo das contradições sociais, quando existe uma possibilidade de desejar o que outros desejam (ROCHE, 2007, p. 47).

Em suma, tais olhares, que buscam uma maior amplitude sobre a indumentária como objeto de pesquisa histórica, nos permitem um afastamento das visões superficiais e essencialistas, ao enfatizar um modelo cultural da História da Moda: pensar o vestuário por intermédio de uma simultaneidade de estratos híbridos, que se baseia no entrecruzamento de fragmentos, ruídos, tempo e complexos culturais vigentes (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25). O compromisso de tornar as vestimentas agentes da história abre possibilidades de diálogos interdisciplinares com a tradição do campo de áreas como a História da Arte e a Museologia.

Como pensar a relação do objeto “Moda”, esse *patchwork*¹³⁹ que prima pela diversidade cultural, com os museus históricos? Ao considerarmos o Estatuto de Museus para a caracterização de uma instituição como museu, ela deve,

[...] conservar, investigar, comunicar, interpretar e expor, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento¹⁴⁰.

No âmbito dos museus históricos, estes se caracterizam pela multiplicidade tipológica do acervo e por uma determinada coerência temática. Sua função primordial está pautada na preservação, no uso e na transmissão de uma determinada herança cultural e na consolidação de uma política de memória nacional (CHAGAS, 2018, p. 15). Na esfera do museu, a roupa é considerada um patrimônio cultural, ao abarcar e manifestar uma determinada memória social¹⁴¹. O acervo de indumentária do Museu Histórico

139 *Patchwork* designa um trabalho que reúne peças de tecido de várias cores, padrões e formas, costuradas entre si em formas geométricas. Resumidamente, uma colcha de retalhos (SILVA; MONTELEONE; DEBOM, 2019, p. 16).

140 Lei 11904/2009.

141 Segundo o Artigo 216 da Constituição Federal de 1988, pode-se definir patrimônio cultural como “os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I - as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.”

Nacional¹⁴² é bastante relevante e é um modelo da presença de testemunhos materiais do cotidiano. Segundo Rosana Naccarato e Vera Lima (2002), a coleção de indumentária das primeiras décadas do Museu era composta por elementos de personalidades civis e militares ligados à história brasileira: fardas, dragonas, quepes, chapéus armados, faixas, uniformes civis do Paço Imperial, vestidos do século XIX, leques, sapatos etc. Com a importante doação de Sophia Jobim em 1968 e as mudanças no perfil do acervo a partir dos anos 1980, o perfil do vestuário do acervo se notabilizou pela sua diversidade, de vestidos oitocentistas a uniformes de trabalhadores (NACCARATO; LIMA, 2002, p. 321-323). Isso se fez presente na linguagem das exposições do Museu, que mantinham as roupas presentes em determinadas salas expositivas, inicialmente os uniformes militares e, gradativamente, a adoção de trajes sociais.

Atualmente, o Museu Histórico Nacional possui 1 (um) circuito expositivo de longa duração, composto de uma galeria de recepção com 4 (quatro) módulos temático-interpretativos e 11 salas. O modelo atual se propõe a destacar as formas de expressão cultural das mais variadas camadas da sociedade brasileira ao longo do tempo, com a presença de objetos do cotidiano social. Destacam-se os circuitos “Portugueses no mundo: 1415-1822”, “A construção do Estado Nacional: 1822-1889” e “Cidadania em construção: 1889”, onde se privilegia o testemunho material do passado, para se identificar as multiplicidades de registros simbólicos da formação da identidade nacional brasileira. A presença de expressões da indumentária nos circuitos expositivos enfatiza também seu papel como memória material, ao estabelecer o diálogo entre indivíduo, história e sociedade (AZZI, 2010, p. 20). Exemplos claros são a exibição de modelos como os uniformes de soldados da Guerra do Paraguai e a anterior exposição do vestido em sarja e algodão de Maria Bonita (ABREU, 2002)¹⁴³.

De toda a forma, ainda se percebem lacunas no quesito de um aproveitamento maior das narrativas que a indumentária pode proporcionar nas linhas expositivas, tendo em vista a sua expressiva presença no acervo do Museu Histórico Nacional e sua limitada presença no circuito expositivo. A falta de uma estrutura específica para a exposição de vestuários e a construção de um diálogo da indumentária para com os objetos que a circundam são pontos que necessitam ser revistos para que a Moda vá além da simples ilustração que se apresenta na exposição para o visitante.

142 *Criado por um decreto presidencial em 1922 – no contexto comemorativo da Exposição Internacional do Centenário da Independência –, o Museu Histórico Nacional se notabilizou na história brasileira por ser o primeiro projeto de museu que se concebeu o resgate da memória para o “ensino correto da formação nacional”. Idealizado por Gustavo Barroso, o Museu deveria se tornar o repositório das relíquias históricas nacionais, “dos grandes feitos” com uma finalidade de instrução pública. Tal inspiração se manteve ao longo das décadas, tendo se alterado de forma mais significativa a partir de 1980, onde se multiplicaram a presença de objetos da vida cotidiana da população, abrangendo diversos setores e camadas sociais, sendo atualmente, detentor de 80% das coleções nacionais sob a guarda do Instituto Brasileiro de Museus – Ibram.*

143 O vestido se encontra recolhido na reserva técnica do Museu há quatro anos, por razões de conservação.

Conhecendo o *Moda e Arte*: as formas de se vestir no Brasil oitocentista

A criação do roteiro *Moda e Arte: cores, tintas e texturas nas obras do Museu Histórico Nacional* se insere em uma demanda crescente do turismo no Rio de Janeiro por olhares alternativos sobre a história da cidade. Em 2015, com a demolição da Perimetral e a abertura de um passeio ao longo da fruição do mar, intitulado de Orla Conde, abriram-se novas oportunidades de passeios e contatos da população fluminense com espaços culturais e museológicos que até então, não eram adequadamente visados. Com um novo olhar sobre os ambientes, criaram-se novas formas de se repensar as narrativas da história, tendo como objetos principais os acervos dos museus da cidade. A criação do roteiro também se insere numa lacuna particularmente significativa: no Brasil, não há uma tradição de museus e exposições dedicadas a Moda, em contraste com alguns países europeus e com os Estados Unidos. Em muitos desses espaços, as exposições de moda geram atenção e divulgação da mídia, promovendo um destaque na atuação destes museus e galerias (MELCHIOR, 2011, p. 2). Consequentemente, a ausência deste campo no Brasil gera uma falta de profissionais habilitados na esfera da pesquisa e da elaboração de roteiros nesses espaços¹⁴⁴.

Em termos gerais, o “Moda e Arte” se estabeleceu a partir da iniciativa da Gestto Cultural – empresa de cursos, viagens e turismo cultural em museus e galerias de arte, coordenada pelo historiador e guia de turismo Marcelo Ferreira Spohn– tendo a seguinte questão como norte: como narrar a história do Brasil do século XIX a partir das roupas, de forma a alcançar amplas audiências, além do tradicional público acadêmico? O acervo da exposição “A construção da Nação: 1822-1889” do Museu Histórico Nacional foi o espaço da experimentação e construção do roteiro, tendo duas linhas temáticas: identidade, imagem e relações de poder no Brasil oitocentista e a construção da imagem pública do Império por meio da arte e das roupas. A partir destes elementos, se buscou um entrecruzamento da diversidade do acervo para narrar a história da indumentária no Brasil imperial: além das próprias vestimentas, as pinturas e os objetos que compõem o circuito foram mobilizados para a construção de uma narrativa temática e que se afastasse das cronologias tradicionais. O roteiro teria como ponto central a mediação de um historiador que se dedica a articular

144 Um exemplo clássico é a França, que buscou tornar a moda como uma parte integrante de sua cultura nacional (STEELE, 2017, p. 260) e possui instituições de renome como o *Palais Galliera* (Paris), o *Musée de La Mode et Du Textile* (Paris), o *Museu Christian Dior* (Granville), entre outros. No resto da Europa e dos Estados Unidos, podem ser encontradas instituições de renome como o *Victoria and Albert Museum* (Londres), o *Museu Nacional do Traje* (Lisboa) e o *Costume Institute* do *Metropolitan Museum* (Nova York).

a narrativa oral através das referências à Moda no acervo e contaria com uma duração média de 1h30min.

Alguns pontos-chaves acompanharam o processo de elaboração e desenvolvimento do fio condutor do roteiro: que acervo selecionar, dentro das inúmeras possibilidades presentes no circuito expositivo que poderia representar a Moda no Brasil do século XIX? Como elaborar uma narrativa clara para amplas audiências que unisse história, arte e Moda, sem cair nas definições tradicionais da produção acadêmica? Como desmistificar a Moda enquanto um fetiche do consumo e publicizá-la como um objeto atraente e acessível para compreensão da história do Brasil? As seleções e opções que moldaram o roteiro, e os modos de se pensar a dinâmica a partir da indumentária, evidenciam o trilhar do método de pesquisa em História, como uma “prática” de construção do conhecimento a partir da relação do historiador com o público.

Posto isso, foi organizada a dinâmica do “Moda e Arte”. Os grupos de visitação, com média de 15 pessoas, são mediados pelo professor Paulo Debom, especialista em História da Moda. O roteiro geralmente ocorre aos finais de semana, a partir das 14h. A atividade tem seu início ao fim da sala “Entre-mundos”, que encerra o módulo da exposição “Portugueses no mundo: 1415-1822”, onde se busca discutir os primórdios do processo de Independência e criação do Estado Brasileiro, com a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, em 1808. Nesse ponto inicial do roteiro, busca-se desmistificar as tradicionais representações caricaturais e sarcásticas sobre D. João VI e entender como a construção da memória do monarca se confunde com a história do processo de consolidação do Estado nacional no Brasil e em Portugal (KNAUSS, 2019, p. 59)¹⁴⁵.

Aqui, o historiador promove o primeiro contato com a Moda por meio da articulação de dois elementos do acervo: um vestido em cambraia bordada com fios de ouro e prata, exposto em uma vitrine em conjunto com porcelanas, leques e outros elementos que remetem à figura de D. João VI e à vocação ultramarina portuguesa (Figura 1). Inicialmente, deseja-se criar uma proximidade do público para com as roupas e suas formas de expressão nos museus, por intermédio de sua singularidade na exposição. Os visitantes são orientados a manterem uma distância da vitrine, que se encontra apagada. Ao se aproximarem gradativamente, as luzes internas são acesas e consegue-se perceber maiores detalhes da indumentária, sua relação com o conjunto de objetos e com a tela à frente.

145 As controvérsias sobre D. João VI têm como um dos pontos centrais a transferência da corte portuguesa em 1808. Há duas interpretações principais: a primeira caracteriza a operação como intempestiva e sem planejamento, com características de fuga, movida pelo medo; enquanto a segunda argumenta em favor de uma ação planejada com inspiração no pensamento luso do século XVIII (NEVES; FERNANDES, 1999).

Em segundo, localizada em frente à vitrine, uma pintura em óleo sobre tela de autoria de Manoel Dias de Oliveira, que retrata o monarca e Dona Carlota Joaquina de mãos entrelaçadas (Figura 2)¹⁴⁶. A retratística do príncipe regente busca entrelaçar a arte e a política no período joanino, onde a preocupação com a beleza e a elegância dos trajes era um dos traços distintivos da corte. Isso é perceptível pela presença da comenda da Real Ordem da Torre e da Espada, adornando as bandas das Três Ordens Militares portuguesas e da Ordem de Carlos III da Espanha¹⁴⁷. Chama-se aqui atenção para a vestimenta de D. Carlota Joaquina, em comparação com o vestido exposto na vitrine. O vestido que a princesa usa na tela e o que se apresenta à frente seguem a tendência do Estilo Império¹⁴⁸, inspirado pelos padrões clássicos retomados e adaptados pela Revolução Francesa. A frugalidade se tornou uma das regras ao se conceber um traje, de forma leve e discreta, que se adornam à silhueta. Com a ascensão de Napoleão Bonaparte e de sua consorte Josefina ao Império da França, a aura de riqueza e poder coroaram as vestimentas e acessórios, sendo a imperatriz considerada um modelo nos círculos de moda europeus (LANCASTER; BARRETO, 2010, p. 35).

Ao exibir a representação da princesa consorte portuguesa utilizando um vestido semelhante ao da imperatriz francesa, busca-se refletir sobre a construção de uma “cultura de aparências” da corte portuguesa na sua relação com os modelos europeus (VOLPI, 2019, p. 23-24) e sua influência na construção de um projeto de nação inaugurado em 1808. Em um olhar mais amplo, o que se propõe ao público nessa articulação entre o vestido e o quadro são as formas de intercâmbios culturais entre a França e o Brasil no século XIX: a primeira, norteadada por um contexto de hegemonia e exportação de padrões culturais, sendo o vestuário um dos seus principais exemplos – Paris era considerada a capital da Moda na Europa; a segunda, com um ponto de vista periférico, baseada em uma tentativa de construir a imagem do centro de poder do Império português e se incorporar ao mundo civilizado.

146 “Dom João e Dona Carlota Joaquina”: Manuel Dias de Oliveira (século XIX). Fonte: Museu Histórico Nacional/Ibram. Disponível em: <http://mhn.acervos.museus.gov.br/reserva-tecnica/retrato-pintura-256/>.

147 Segundo Paulo Knauss (2019), a comenda da Real Ordem da Torre e da Espada, possui a cor azul ferrete da medalha posterior a 1810, numa representação pouco protocolar, pois o recomendável seria usar ao pescoço. A imagem parece querer dar uma distinção especial à Ordem da Torre e Espada que destacava a presença da corte no Brasil, com autonomia em relação à situação do quadro de conflitos militares e políticos europeus.

148 O termo “Estilo Império” é uma referência aos trajes portados pela imperatriz Joséphine Beauharnais, esposa do Imperador Napoleão Bonaparte. Esse tipo de traje já era usado na Europa desde o final do século XVIII, todavia recebeu esse nome devido às inúmeras representações de Joséphine trajando esse modelo de vestido (SILVA, 2009, p. 44-46).

Figura 1 – Vestido império, cambraia bordada com fios de ouro e prata. 1818



Fonte: Museu Histórico Nacional (2013).

Ao término da fala, o grupo é encaminhado para o salão inicial da exposição “A construção do Estado Nacional: 1822-1889”, onde o historiador mantém a linha narrativa das representações simbólicas para a afirmação do Estado imperial brasileiro durante o Primeiro e o Segundo Reinado. De início a figura de Dom Pedro I é abordada, e o roteiro se debruça a explicar a promoção da sua imagem a partir da indumentária oficial. Sobriedade real, autoridade militar: a materialização da nação na imagem do primeiro imperador brasileiro é problematizada por meio de duas telas presentes no espaço: uma de Henrique José da Silva, datada de 1825, e a segunda produzida em 1826, de autoria de Manuel de Araújo Porto-Alegre.

Figura 2 – “Retrato de D. Pedro I”: Henrique José da Silva (1825)



Fonte: Museu Histórico Nacional/Ibram¹⁴⁹.

Ambas as pinturas apresentam uma composição similar de D. Pedro I. Em primeiro plano, a figurado monarca de corpo inteiro, em pé, voltado para a esquerda e a cabeça para a direita. Sempre trajando a farda, traz pendente o Tosão de Ouro e insígnias, além da banda azul, vermelha, branca e verde a tiracolo. Nota-se também, uma faixa dourada envolvendo a cintura de onde pende a espada embainhada, com a mão esquerda pousada. Na tela de Henrique José da Silva, a mão direita do imperador se detém ao lado de uma coroa sobre uma almofada vermelha, claramente evocando as raízes portuguesas da monarquia brasileira¹⁵⁰. Na pintura de Porto-Alegre, sua mão direita se encontra sobre a Constituição – outorgada pelo imperador em 1824, após a dissolução da Constituinte – apoiada sobre folhas do jornal *Diário do Senado* dispostas na mesa forrada de pano verde. Ao fundo à direita de ambas, se

149 Disponível em: <http://mhn.acervos.museus.gov.br/reserva-tecnica/retrato-pintura-227/>.

150 Diferentemente de outras monarquias europeias, os reis portugueses não usavam coroa. Esta tradição tem origem em 1640, quando o rei João IV de Portugal ofereceu sua coroa a Nossa Senhora da Conceição, elegendo-a “a verdadeira rainha de Portugal”. A partir de então, os retratos sempre apresentavam a coroa sobre uma almofada ao lado do monarca.

encontra um trono com as iniciais PI em ouro no estofamento em verde do encosto. Ao fundo à esquerda da tela de Silva, uma colunata clássica adorna a visão do Pão de Açúcar, concedendo protagonismo à capital do Império; na pintura de Porto-Alegre, veem-se os jardins da Quinta da Boa Vista, residência imperial até a Proclamação da República em 1889¹⁵¹.

O que, do ponto de vista da História da Moda, pode ser compreendido por tais telas para se refletir sobre o processo de emancipação brasileira em suas particularidades? Ao analisar a iconografia dos governantes a partir do Renascimento, Peter Burke (2016) aponta como estes eram vistos como ícones do poder. Segundo o autor, é necessário olhar para tais “retratos de Estado” como parte de uma idealização que fornece pistas para a compreensão da realidade política e da imagem a ser construída do monarca (2016, p. 107). Ora, as botas são os principais elementos para os quais o historiador chama a atenção ao olhar do público que acompanha o roteiro: elas denunciam o uso excessivo de aparatos militares na indumentária de D. Pedro I. Em um contraponto com as representações de D. João VI, feita por Jean-Baptiste Debret nos moldes de Napoleão e Luís XIV, a presença das botas e dos trajes militares nas pinturas do monarca brasileiro revelam sua personalidade ativa, simbolizando a “força” com que conseguiu tornar o Brasil independente, aproximando-o da imagem militarista latino-americana, presente em figuras como Simón Bolívar (DIAS, 2006, p. 254-255). Tal modelo de representação militar na roupa e na pose de D. Pedro I se manteve até grande parte do Segundo Reinado, com a inauguração do monumento equestre ao imperador em 1862, na Praça da Constituição (KNAUSS, 2008). Aqui, estabelece-se um novo contato entre a Moda, a história e o público: a indumentária é encarada como uma forma de “verbalização” e tentativa de “persuasão” da imagem do poder cara ao contexto de Independência do Brasil e da América Latina caudilhista.

Depois dessa exposição, o público é direcionado a se localizar de frente para a célebre pintura conhecida como “Sessão do Conselho de Ministros”, de autoria da paulista Georgina de Albuquerque (1885-1962). Produzida para as comemorações do Centenário da Independência em 1922, a cena de interior busca retratar o protagonismo da princesa regente D. Maria de Leopoldina no processo de emancipação do Brasil. Na cena também se encontram figuras célebres da Independência, como José Bonifácio de Andrade e Silva, Martim Francisco Ribeiro de Andrade e Silva e Joaquim Gonçalves Ledo, em primeiro plano com a princesa.

151 “D. Pedro I”: Manuel de Araújo Porto-Alegre (1826). Fonte: Museu Histórico Nacional/Ibram. Disponível em: <http://mhn.acervos.museus.gov.br/reserva-tecnica/retrato-pintura-215/>.

Figura 3 – “Sessão do Conselho de Ministros”: Georgina de Albuquerque (1922)



Fonte: Museu Histórico Nacional/Ibram¹⁵².

Aqui, o historiador incentiva o público a exercitar o olhar sobre a tela: pede que observem D. Leopoldina e comparem suas roupas com o vestido apresentado no início do roteiro. Os visitantes conseguem encontrar algumas semelhanças e diferenças: os vestidos se assemelham por serem compridos e de aparência leve, a cintura marcada abaixo do busto, decotado e o uso de mangas curtas. Porém, percebem que há uma expansão maior do vestido da princesa Leopoldina, estando um tanto mais largo. A partir disso, o historiador lança o questionamento: o que essa nova configuração do vestido da futura imperatriz expressa sobre a dinâmica da Moda e seu momento histórico? Com o exílio de Napoleão e o reordenamento europeu após o Congresso de Viena em 1815, houve uma reação conservadora visando restabelecer as antigas monarquias, que teve eco em mudanças nas formas de se vestir dessas nações. As sociedades que se restabeleceram orientaram-se pelo passado tradicional das cortes do Antigo Regime, que voltaram a virar tendência na Moda europeia. As roupas, em especial as femininas, tornaram-se aos poucos mais fechadas e pesadas. As formas retas deram lugar à amplitude, a marca da

cintura desceu e se tornou mais fina e os espartilhos voltariam a ser usados a partir de 1830. (BOUCHER, 2010, p. 329-330, 334). Essa construção também é exemplificada na comparação com o quadro de Augusto Bracet, que está ao lado da tela de Georgina:

Figura 4 – “Primeiros Sons do Hino da Independência”: Augusto Bracet (1922)



Fonte: Museu Histórico Nacional/Ibram¹⁵³.

Intitulada “Primeiros Sons do Hino da Independência”, a pintura representa uma cena de interior com D. Pedro I executando o Hino da Independência rodeado por pessoas. A presença feminina na pintura exhibe as transformações do vestuário elencadas anteriormente: os vestidos, cada vez mais amplos, transmitiam opulência, austeridade e, ao mesmo tempo, uma ideia de fragilidade feminina, construída a partir do século XIX. Aqui, as damas da corte brasileira são representadas pelo historiador como as que recepcionam as tendências da moda europeia, tendo em visto o olhar da Moda como “algo feminino” que se constrói a partir das primeiras décadas do século XIX. Aos homens, como é visto na obra, cabiam trajes formais, discretos e, em geral, mais escuros.

Ao término de tal explicação, o grupo é conduzido para a outra extremidade do circuito expositivo, onde o historiador se põe a apresentar a construção da imagem do Segundo Reinado, a partir da seguinte questão: quem é D. Pedro II? Inicialmente, busca-se explicar aos visitantes como a construção da imagem do novo imperador está associada à crise territorial do Império nos últimos anos da Regência e à atuação dos “regressistas” que buscam anteciper a maioria do D. Pedro II, em 1840 (ENDERS, 2015, p. 135). A necessidade da afirmação da pompa monárquica do Segundo Reinado passa a ritualística – com a reintrodução do ritual de beija mão e a sagração imperial, por exemplo – e se dá na criação da iconografia do jovem imperador. Na galeria, são abordadas três representações do imperador, a primeira em sua juventude; a segunda, já em idade madura, com os trajes de majestade; a terceira, o imperador se apresenta em idade avançada, com roupas comuns¹⁵⁴.

Figura 5 – “Pedro II”: Jean Jules Le Chevel (1862)

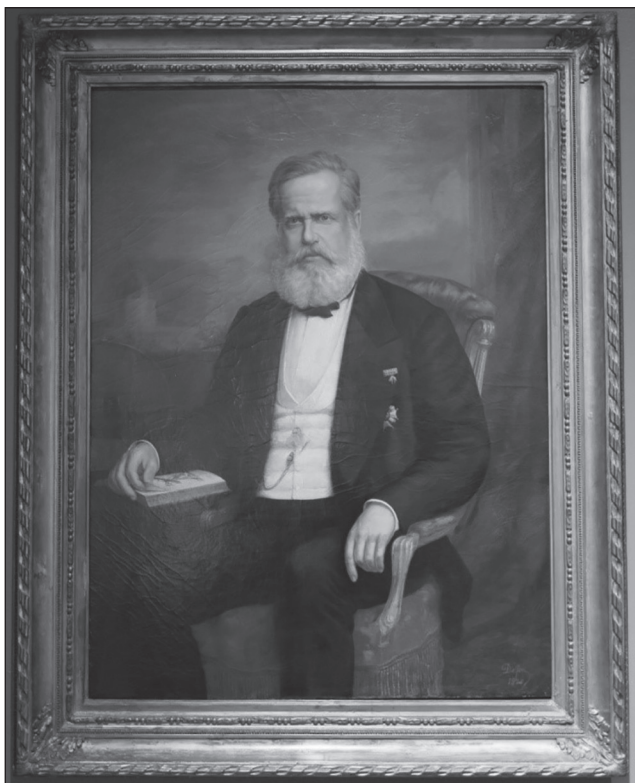


Fonte: Museu Histórico Nacional/Ibram¹⁵⁵.

154 Esta tela se encontra em outra sala do módulo, não estando na mesma sequência das duas pinturas mencionadas anteriormente.

155 Disponível em: <http://mhn.acervos.museus.gov.br/reserva-tecnica/retrato-pintura-220/>.

Figura 6 – “Pedro II”: Delfim Joaquim Maria Martins da Câmara (1875).



Fonte: Museu Histórico Nacional/Ibram¹⁵⁶.

Uma pintura de Louis Auguste Moreau recupera toda a parafernália de força já comentada no retrato de D. Pedro I, mas com alguns detalhes relevantes que se destinam a diferenciá-lo do antecessor: ao fundo, o trono possui as iniciais PII, o imperador possui uma das mãos calçadas com luvas e seu rosto imberbe contrasta flagrantemente com sua face séria¹⁵⁷. Neste último ponto, alguns aspectos são destrinchados pelo historiador: os retratos do período repetem sempre a imagem de um menino “nascido rei”, ligando o jovem príncipe a certa sacralidade. Segundo Lilia Schwarcz (2009), não se esperava do futuro monarca os mesmos arroubos do pai, mas que o novo imperador fosse um mito antes de ser realidade. Aqui, D. Pedro II estava sendo meticulosamente submetido a um processo de “vestir” a memória nacional, de modo que os limites entre o visível e o invisível esfumavam-se no ar.

156 Disponível em: <http://mhn.acervos.museus.gov.br/reserva-tecnica/retrato-pintura-216/>.

157 “Dom Pedro II”: Louis Auguste Moreau (1840). Fonte: Museu Histórico Nacional/Ibram. Disponível em: <http://mhn.acervos.museus.gov.br/reserva-tecnica/retrato-pintura-237/>.

Depois disso, são apresentadas comparações entre as telas correspondentes às figuras 8 e 9, que representam duas formas de representação imperial ao longo da estabilidade do Segundo Reinado. Primeiramente, o historiador se detém na apresentação da pintura de Chevrel. Aqui, um detalhe na indumentária é apontado ao público: a presença dos rufos na roupa. Os rufos eram um tipo de gola muito usada na segunda do século XVI e retornaram à Moda com os *revivals* artísticos ao longo do século XIX, especialmente entre as aristocracias. Os rufos se encontravam presentes na indumentária de monarcas, pois mantém o pescoço numa posição imóvel e criam um jogo de olhares de “cima para baixo”, para quem o está usando, criando uma aura de superioridade (DEBOM, 2015, p. 148-149): o poder moderador se encarna nos trajes cerimoniais.

Porém, o historiador busca mostrar uma diferenciação ao público: no decorrer de seu reinado, D. Pedro II manteve os trajes reais apenas para as datas solenes, enquanto se dedicou a construir uma imagem de um “monarca moderno e erudito”. Essa ideia é claramente expressa na pintura de 1875, onde se aponta como o imperador se apresenta utilizando roupas de um cidadão burguês do século XIX: sentado em uma poltrona trajando uma casaca preta e colete branco, tendo uma corrente de ouro com um *pince-nez*.¹⁵⁸ Há a presença de elementos de cultura e intelectualidade: sob a mão esquerda, livro de astronomia aberto em páginas contendo desenho de aparelhos. Na mesa à direita, livros de astronomia de Kepler entre outros. E ao fundo do quadro, o perfil de um observatório. A indumentária, aqui, se associa ao contexto decorativo da pintura que traz uma representação de sobriedade ao maduro imperador. O que isso diz sobre as mudanças no Segundo Reinado? Mesmo o país mantendo sua estrutura econômica agrária e pautada na escravidão, as modificações nos costumes da monarquia e de suas elites é receptiva aos ideais de modernidade e progresso que se encontravam em voga no mundo ocidental. Os novos contextos alteram a idealização do imperador e cria-se uma nova memória da monarquia: troca-se a coroa pela cartola (SCHWARCZ, 2009).

Uma questão, então, é levantada pelo historiador que conduz o grupo: quais as mudanças que a Moda teve nesse contexto de progresso ditado pela modernidade? Isso é problematizado em outra galeria da exposição, com dois quadros representativos da cultura das aparências constituída a partir da segunda metade do século XIX¹⁵⁹. Com as imagens, o historiador busca problematizar a Moda em relação às questões de gênero a partir da

158 Modelo de óculos sem a presença de astes laterais.

159 Imagens: “Barão de Teresópolis”: Edmond Viancin (1876). Fonte: Museu Histórico Nacional/Ibram. Disponível em: <http://mhn.acervos.museus.gov.br/reserva-tecnica/retrato-pintura-72/> e Figura 11. “Visconde de Meriti, esposa e filha”: Pereira, A.J. (1847). Fonte: Museu Histórico Nacional/Ibram. Disponível em: <http://mhn.acervos.museus.gov.br/reserva-tecnica/retrato-pintura-149/>.

modernidade. Isto é posto, tendo em vista que durante grande parte da vigência do Antigo Regime as atenções no vestuário se dedicavam tanto aos homens quanto às mulheres da aristocracia, havendo uma mudança considerável a partir da modernidade. Explica-se que a partir da Revolução Industrial e na esteira do Iluminismo, papéis normatizados foram imputados ao que seria o “masculino” e o “feminino”. No campo social, o gênero masculino seria o “gênero da cultura”, a quem compete o espaço público e a sobriedade nas formas de se vestir. No âmbito doméstico, o gênero feminino, representado pela boa esposa casta e silenciosa, que ostenta cores, bordados, joias, entre outras peças que chamavam toda a atenção para sua figura. A partir da modernidade, então, a Moda e a vaidade são consideradas características da esfera do feminino. Já a praticidade, a sobriedade e a seriedade tornam-se atributos expressos nas formas vestimentares masculinas. A mulher ornamentada e o tradicional “homem de preto” se tornam um fenômeno tributário da sociedade burguesa. Em si, o que se busca chamar a atenção dos visitantes é como os padrões de beleza são construções sociais que variam ao longo da história, e o destaque dado ao século XIX na concepção das relações de gênero que permaneceram nos séculos seguintes.

A finalização da visita ocorre diante da obra “A ilusão do Terceiro Reinado” de Aurélio de Figueiredo (1905), uma tela de caráter republicano¹⁶⁰. A obra é uma representação do último baile do Império realizado em 09 de novembro de 1889, ou seja, apenas seis dias antes da Proclamação da República. Na parte superior direita, vê-se a coroação da princesa Isabel, fato que nunca ocorreu. No canto superior esquerdo, a República chega carregando a nova bandeira do Brasil. Na parte de baixo da composição, percebem-se os trajes luxuosos dos convidados que festejam. Alguns sem ter nenhuma noção dos fatos que estão em processo, outros já debatendo a possível instauração do governo republicano. Dom Pedro II, bem idoso, é mostrado de forma discreta no centro à esquerda em um espaço esvaziado. A única que está junto a ele e lhe dá o braço é a princesa Isabel. Ou seja, a monarquia encontra-se velha e isolada.

O historiador solicita ao público que dê suas impressões sobre o que é observado na obra. Percebe-se que os comentários, após o percurso pelas várias obras anteriores, mostram-se mais focados nos trajes portados pelas personagens e, principalmente, no pouco destaque dado ao Imperador. Se, ao longo da visita, ele foi visto em alguns momentos como homem forte e, em outros, como um senhor culto e preocupado com o destino da nação, aqui ele aparece quase que sozinho e fraco. O luxo e o entusiasmo se restringem ao

160 “A ilusão do Terceiro Reinado”: Aurélio de Figueiredo (1905). Fonte: Museu Histórico Nacional/Ibram. Disponível em: <http://mhn.acervos.museus.gov.br/reserva-tecnica/pintura-historica-22/>.

universo das outras personagens, mas não mais da Família Real. Ao fim desta obra, a visita é encerrada com uma retomada reflexiva: de como ao longo de um tempo médio de 01h30min a 2h, fez-se um trajeto sobre a história do Brasil da transferência da corte ao processo de Proclamação da República no qual o fio condutor foram as formas por meio das quais as tramas dos trajes e dos corpos expressaram as diferentes tramas políticas, econômicas e culturais presentes no cenário da nação brasileira no século XIX.

Considerações sobre Moda e a escrita da história em museus

Ao refletir sobre nossas práticas de organização, concepção e desenvolvimento do roteiro *Moda e Arte*, consideramos estar imbuídos de uma prática de escrita e divulgação da história específica. Essa forma de atuação nos leva ao encontro das propostas de Michel de Certeau (1982) ao caracterizar a atuação do historiador como um “ofício” e uma “operação” histórica. Segundo o autor, o ofício do historiador deve ser encarado como um processo, em que a produção do historiador é condicionada por um lugar, por uma prática e por uma escrita. Para Michel de Certeau, os escritos de um historiador são fragmentos de um processo maior, que abarcam seu percurso intelectual em instituições e sociabilidades, bem como o desenvolvimento de suas pesquisas e sua reflexão sobre sua própria produção (p. 66-71). A função essencial do historiador é comparável à de um “operário”: debruçar-se sobre um material bruto e “historicizar” sua essência para sua inserção no meio cultural. De acordo com suas palavras,

[...] o historiador não se contenta em traduzir de uma linguagem cultural para outra, quer dizer, produções sociais em objetos de história. Ele pode transformar em cultura os elementos que extrai de campos naturais. Desde a sua documentação (onde ele introduz pedras, sons, etc.) até o seu livro (onde plantas, micróbios, geleiras, adquirem o estatuto de objetos simbólicos), ele procede a um deslocamento da articulação natureza/cultura. Modifica o espaço, da mesma forma que o urbanista, quando integra o campo no sistema de comunicação da cidade, o arquiteto quando transforma o lago em barragem, Pierre Henry quando transforma o rangido de uma porta em tema musical, e o poeta que altera as relações entre “ruído” e “mensagem”... Modifica o meio ambiente através de uma série de transformações que deslocam as fronteiras e a topografia interna da cultura. Ele “civiliza” a natureza – o que sempre significou que a “coloniza” e altera. Em história, como alhures, é científica a operação à que transforma o “meio” – ou que faz de uma organização (social, literária, etc.) a condição e o lugar de uma transformação. (CERTEAU, 1982, p.79).

Nessa articulação promovida entre o natural e o cultural a partir de um lugar social específico, caberia ao historiador adotar uma perspectiva interdisciplinar para o seu objeto. Na visão de Michel de Certeau, a História como disciplina necessitaria da adoção de perspectivas interdisciplinares, devendo buscar por modelos e conceitos de outras áreas, criticando-os e experimentando-os de uma forma “laboratorial”:

Efetivamente, a história parece ter um objeto flutuante cuja determinação se prende menos a uma decisão autônoma do que ao seu interesse e à sua importância para as outras ciências. Um interesse científico “exterior” à história define os objetos que ela se dá e os objetos para onde se desloca sucessivamente, segundo os campos mais decisivos (sociológico, econômico, demográfico, cultural, psicanalítico, etc.) e conforme as problemáticas que os organizam. Mas o historiador assume este interesse, como uma tarefa própria no conjunto mais amplo da Pesquisa. Crie, assim, laboratórios de experimentação epistemológica. Na verdade, não pode dar uma forma objetiva a estes exames, a não ser combinando os modelos com outros setores da sua documentação sobre uma sociedade. Daí o seu paradoxo: ele aciona as formalizações científicas que adota para experimentá-las, com os objetos não-científicos com os quais pratica esta experiência. A história não deixou de manter a função que exerceu durante séculos por “razões” bem diferentes e que convém a cada uma das ciências constituídas: a de ser uma crítica. (CERTEAU, 1982, p. 89).

A partir dessa abordagem de um “operário interdisciplinar”, encaramos aqui o historiador como um *mediador* do conhecimento de um passado histórico para amplas audiências, através da especificidade da linguagem museológica, que é essencialmente espacial e visual. Isso é fundamental quando consideramos que a presença da vestimenta em instituições culturais enseja o deslocamento do “objeto-consumo” para o “objeto-documento”, ao materializar a sociedade da qual ela esteve imersa (BENARUSH, 2015, p. 100). Porém, a simples presença da indumentária na exposição não é o suficiente para a compreensão de todo o contexto da cultura das aparências no Segundo Reinado e das formas de lidar com o vestir da sociedade brasileira de então. A atuação do historiador se faz premente no processo de pensar e interpretar as fontes, ao selecionar o que é adequado para divulgar história política e cultural da época, por meio dos modos de se olhar a cultura visual oitocentista. De modo geral, a atividade principal do historiador no roteiro é conectar e contextualizar elementos que, não criam diálogos próprios entre si: o historiador é um construtor de pontes.

Tal olhar nos permite também pôr os estudos sobre Moda e museus em interface com as recentes pesquisas em história pública no Brasil. Ana Maria

Mauad (2016) aponta a vocação pública de ambientes como museus, centros culturais e galerias expositivas para a construção de experiências de apreensão de um determinado passado selecionado com o foco na acessibilidade e se pensando em sua relação para com o público (2016, p. 91). Isso possui eco nas considerações de Ricardo Santhiago, onde o *fazer e pensar* a história pública se baseia nas diversas formas de circulação pública da história a partir da divulgação histórica. Santhiago considera a história pública como uma área de estudos e de ação, em que a relação entre o historiador e o público é multifacetada (SANTHIAGO, 2016, p 28). Se considerarmos a construção da dimensão da “história para o público”:

A primeira dessas dimensões – “história para o público” – remete a uma espécie de história aplicada [...] voltada a difusão do conhecimento histórico dentro de uma lógica de ampliação de audiências, de ocupação de espaços para além da academia. O enfoque desta perspectiva de história pública recai sobre a relação entre o conteúdo histórico e seu receptor. Ela visa tornar tal conteúdo acessível, difundindo-o através de uma miríade de canais: a literatura de ficção e não ficção, o jornalismo, a televisão, o cinema, o turismo histórico, os museus, os memoriais, a educação histórica, entre outros [...] (SANTHIAGO, *apud* MAUAD, 2016, p. 90).

A análise da experiência de organização do roteiro *Moda e Arte* nos comprova a eficácia da Moda como um dos caminhos pertinentes para se pensar uma escrita de história pública em museus históricos. Por ser um item do cotidiano e abundantemente presente em acervos de ambientes como o Museu Histórico Nacional, as roupas podem ser mobilizadas para despertar o interesse de audiências não acadêmicas, que tendem a uma maior proximidade do que anteriormente se apresentaria como estático e afastado do presente. Por fim, gostaríamos de ressaltar o caráter de *diálogo* da indumentária com as diferentes esferas da História. “As tramas do vestir” também permitem novos olhares e possibilidades de reinvenção dos espaços museais, tradicionalmente associados à uma erudição elitizada. Pensar a História do *patchwork* da Moda nos confere uma maior gama de possibilidades de investigação, divulgação e democratização do conhecimento.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina. O vestido de Maria Bonita e a escrita da história nos Museus. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 34, p. 189-194, 2002.

ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; MENESES, Sônia (org.). *História Pública em debate: patrimônio, educação e mediações do passado*. São Paulo: Letra e Voz, 2018.

ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira (org.). *Introdução à História Pública*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

APPADURAI, Arjan (org.). *A vida social das coisas*. Niterói: EDUFF, 2012.

AZZI, Christine Ferreira. *Vitrines e coleções: quando a moda encontra o museu*. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2010.

BENARUSH, Michelle Kauffmann. Por uma museologia do vestuário: patrimônio, memória e cultura. In: MELLO, Márcia (org.). *Memórias e museus*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2015. p. 99-113.

BOUCHER, François. *História do Vestuário no Ocidente*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BRAGA, João. *História da Moda: uma narrativa*. São Paulo: Editora Anhembi-Morumbi, 2007.

BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil*. Brasília, Distrito Federal: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988.

BRASIL. *Lei nº11.904. de 14 de janeiro de 2009*. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 2009. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2009/lei/111904.htm. Acesso em: 28 abr. 2021.

BRASIL. *Museu Histórico Nacional*. São Paulo: Editora Olhares, 2013.

BRAUDEL, Fernand. *Civilização Material, Economia e Capitalismo – Séculos XV- XVIII: As Estruturas do Cotidiano*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005. v. 1.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora UNESP, 2016.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHAGAS, Mario de Souza. *Compromisso constitucional*. República em documentos. Documentos museológicos nº 2. Rio de Janeiro: Museu da República, 2018.

DEBOM, Paulo. A moda e o vestuário como objetos de estudo na História. *Revista de Ensino em Artes, Moda e Design*, v. 3, 2019, p. 13-26.

DEBOM, Paulo. *Sob o império da aparência: Moda e imagem na França de Napoleão Bonaparte (1848-1870)*. 2015. Tese (Doutorado em História) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

DIAS, Elaine. A representação da realeza no Brasil: uma análise dos retratos de D. João VI e D. Pedro I, de Jean-Baptiste Debret. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 14. n. 1, p. 243-261. jan./jun. 2006.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ENDERS, Armelle. *A História do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2015.

KNAUSS, Paulo. A festa da imagem: a afirmação da escultura pública no Brasil do século XIX. In: CAVALCANTI, Ana M. T.; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org.). *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes: UFRJ, 2008. p. 178-186.

KNAUSS, Paulo; CARVALHO, Bruno L. P. Museus para se pensar o presente em perspectiva histórica. In: CARVALHO, Bruno Leal Pastor de; TEIXEIRA, Ana Paula Tavares (org.). *História pública e divulgação de história*. São Paulo: Letra e Voz, 2019. v. 1, p. 139-153.

KNAUSS, Paulo; LENZI, Isabel; MALTA, Marize (org.). *História do Rio de Janeiro em 45 objetos*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2019.

KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize (org.). *Objetos do Olhar: História e Arte*. São Paulo: Rafael Copetti, 2015. v. 1.

KNAUSS, Paulo; TRIGUEIROS, A. M. (org.); TELLES, Patricia. D. (org.). *O retrato do rei dom João VI*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2019.

LANCASTER, Martin; BARRETO, Cristina. *Napoléon et L'Empire de la Mode*. Paris: Skira, 2010.

MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Juliene Rabêlo; SANTHIAGO, Ricardo (org.). *História pública no Brasil: sentidos e itinerários*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

MELCHIOR, M. R. *Fashion museology: identifying and contesting fashion in museums*. In: FASHION. Exploring critical issues, Oxford: Mansfield College, 2011.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

NACCARATO, Rosana; LIMA, Vera. Moda, mundo, museu: a pesquisa de moda no Museu Histórico Nacional. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 34, p. 319-332, 2002.

NEVES, Lúcia M. Bastos P.; MACHADO, Humberto Fernandes. *O Império do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ROCHE, Daniel. *A Cultura das Aparências: Uma História da Indumentária (séculos XVII- XVIII)*. São Paulo: Editora SENAC, 2007.

SANTHIAGO, Ricardo. Duas palavras, muito significados: alguns comentários sobre a história pública no Brasil. In: MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Juliene Rabêlo; SANTHIAGO, Ricardo (org.). *História pública no Brasil: sentidos e itinerários*. São Paulo: Letra e Voz, 2016. p. 23-35.

SCHWARCZ, Lilia. *As Barbas do Imperador*. 10. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SILVA, Camila Borges da. *O símbolo indumentário: distinção e prestígio no Rio de Janeiro (1808-1821)*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2010. 216 p.

SILVA, Camila Borges da; MONTELEONE, Joana; DEBOM, Paulo (org.). *A História na Moda, a Moda na História*. São Paulo: Alameda Editoria, 2019.

VOLPI, Maria Cristina. Verde e Amarelo: um Império sob a luz dos trópicos. In: SILVA, Camila Borges da; MONTELEONE, Joana; DEBOM, Paulo (org.). *A História na Moda, a Moda na História*. São Paulo: Alameda Editoria, 2019. p. 19-39.

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

ESCRITAS, MEMÓRIAS E COMEMORAÇÕES CÍVICAS

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

ESCRITA DE GUERRA COMO METÁFORA REMEMORATIVA DA VIDA: uma análise das cartas dos soldados portugueses na Primeira Guerra Mundial

Sílvia Correia

[...] isto é terrível, nem tu podes imaginar o que é esta guerra, tenho-te muita coisa a contar, mas não te posso dizer por carta, porque a censura corta, por isso é que não posso expandir o que sinto ... porque pelo visto que eu vejo as coisas temos guerra ainda par dois anos, eu vejo este conflito cada vez mais sangrento ... [...] ... a minha vida já contada fazia um romance¹⁶¹.

As cartas de guerra emprestam a possibilidade de fuga à temporalidade e espacialidade das trincheiras e uma volta “ao normal”, numa procura (re) confortante das memórias de casa, às quais se voltará um dia. As cartas como escritas de guerra e narrativas de vida incorporam a forma totalizante da Primeira Guerra Mundial (HORNE, 1997), metamorfoseando os limites entre frente e retaguarda, público e privado, individual e coletivo¹⁶².

As missivas permitem-nos olhar para a forma como, à parte do ou em diálogo com a metanarrativa pública e política do conflito, os soldados portugueses experienciaram a guerra e a narraram. Não nos interessa a *veracidade* de seus conteúdos, mas percorrer o objeto, na maneira como em sua circularidade imprime/materializa a experiência destes homens, que se constituem a si mesmo através delas, integrando-se íntima e individualmente à memória de um acontecimento dessa magnitude.

Ao estudar as cartas e seu funcionamento, este capítulo visa mostrar como se apresentam como escritas de guerra (DAS, 2015), formas de memória e mediadores de memória cultural (ASSMANN, 2016). Se por um lado se procura analisar como a autocensura e o silêncio são perpassados pelas expectativas de um pacto epistolar, por outro tenta-se compreender como as cartas se tornam uma estratégia fundamental de sobrevivência para esses homens. Como, ao imprimir nas cartas um vago rastro da experiência, se

161 PT/AHM/DIV/1/35/0077/02, Norte da França para Portugal, 24 de abril de 1918.

162 Agradece-se a leitura atenta de Pedro Caldas e Rita Marquilhas. A transcrição das fontes teve o contributo das bolsistas PIBIC/UFRJ integradas no projeto mais amplo, coordenado por mim, sobre memórias da Grande Guerra em Portugal. Foi submetida para publicação, no Reino Unido, uma versão mais alargada deste capítulo.

inscrevem a si mesmos no objeto como persistência identitária numa ligação com o passado desejado e o futuro imponderável. Como se a memória da vida fosse mimetizada na existência do objeto. Em suma, buscará reconhecer-se como a escrita reorganiza definitivamente as geografias e temporalidades da guerra total¹⁶³.

Soldados no *front*. Democratização da escrita e as cartas como fonte

A entrada de Portugal na I Guerra Mundial não foi consensual. Se a defesa das colônias africanas dos ataques das grandes potências imperiais tinha legitimidade na lógica de um nacionalismo colonial da Primeira República Portuguesa, o mesmo não acontecia com a mobilização para a frente europeia, longe do território nacional. Apesar dos primeiros confrontos em território africano se verificarem desde finais de 1914; as primeiras tropas são enviadas para a frente europeia entre fevereiro e setembro de 1917. Assim sendo, a partida para o *front* do Corpo Expedicionário Português (CEP), de mais de cinquenta mil homens, levou também consigo a incompreensão da decisão política num país profundamente rural e iletrado¹⁶⁴. A maior parte dos soldados vinha do campo, distantes das lides políticas da capital Lisboa. Esta distância da causa da guerra prevaleceria nos espíritos daqueles que a experienciariam.

A taxa de analfabetismo, em 1920, era de aproximadamente 65% entre os 6,8 milhões de portugueses (CANDEIAS, 2006). Porém, à semelhança de outras experiências europeias, a iliteracia dos soldados não impediu a produção daquilo que Martin Lyons (2014) denomina de *bulimia* de cartas. As epístolas – sua redação e (re)leitura – ocupavam o quotidiano das tropas numa guerra longa e estática. A necessidade de comunicar transformou a aprendizagem da escrita e da leitura em parte da experiência da guerra, embora esta iliteracia não fora impedimento para uma atividade epistolar, atendendo que a escrita/leitura da carta poderia passar pela mediação de um camarada, capelão às vezes (MARQUES, 2002).

Desde a partida, os soldados perceberam ser testemunhas de um acontecimento inimaginável, que urgia narrar. Mais do que contar a experiência, importava imprimir o que sentiam procurando suspender a distância temporal e geográfica imposta pela guerra.

163 Análises em torno do conteúdo das cartas, como mediadores de experiência e representação, serão divulgadas em futuros trabalhos.

164 Destoando dos padrões europeus, 57% da população em 1910 e 56% em 1920 se ocupava do sector primário, fundamentalmente de atividades agrícolas (TELO, 2014, p. 163-162).

O Serviço Postal de Campanha (SPC) do CEP contabilizou a circulação de cerca de 32 milhões de objetos (AFONSO e GOMES, 2013). Um número distante daquele das forças aliadas – como a Itália que produziria cerca de 4 mil milhões de epistolas (CAFFARENA, 2004; LYONS, 2014) –, mas de igual significado para a compreensão da experiência da guerra. Logo que o SPC se instalou na França – centralizado em Boulogne-sur-Mer –, agilizou com as forças aliadas, especialmente com a *Comission Militaire de Contrôle Postal*, a estruturação e regulamentação de um serviço de controlo de correspondência¹⁶⁵. As mais de 250 cartas a que tive acesso, aprisionadas por estes serviços de censura e atualmente depositadas no Arquivo Histórico Militar (AHM), revelam que a iliteracia dos soldados portugueses não fora impedimento para a escrita.

Para nossa análise, contamos com estas missivas arquivadas na sua forma original e, ainda, um número pequeno de algumas cartas doadas para o projeto FLY,¹⁶⁶ com o qual colaborei. Além das cartas, interessa-nos os relatórios quantitativos e qualitativos do serviço de censura que tratam também das razões de apreensão e respetivas punições. O uso de correspondência como fonte histórica acarreta uma série de questões associadas à natureza “privada”, à escrita de gente comum e portadora de inexatidões, à veracidade das narrativas, à sua representatividade; enfim, ao que estas podem contribuir para uma história do conflito. Porém, não está em questão uma macro-história da mobilização; mas a forma como a guerra foi experienciada pelos soldados portugueses. Nesse sentido, interessa perceber: os temas que prevalecem; os tipos de missivas; quem escreve e como lê; enfim, as histórias íntimas da guerra.

No total, conseguimos reunir 264 cartas trocadas entre os anos de 1917 a 1918. Remetidas maioritariamente por soldados, as missivas são permutas entre amigos (47). Logo em seguida temos as trocas com a família (41) – mãe (22), pai (14), ou ambos (6) –, destacando-se entre irmãos (29), sendo que 10 exemplares são entre irmãos combatentes. Entre casais, com remetente marido, temos cerca de 10, sendo 17 da esposa/namorada/noiva. Destaque-se os casos, onde se torna mais clara a razão de censura, daquelas trocadas com amigos jornalistas e/ou jornais (11).¹⁶⁷ Por fim, 8 cartas remetidas por prisioneiros (ou foragidos). Simples, a maioria é extremamente funcional, circunscrevendo-se: (i) a dar notícias (80); (ii) sobrepondo com

165 PT/AHM/DIV/1/35/0077/02, Relatório final do Serviço de Censura do CEP, 20 maio de 1919.

166 Projeto FLY 1900-1974 (PTDC/CLE-LIN/098393/2008), coordenado por Rita Marquilhas. Ao longo do texto mobilizaremos transcrições de cartas do referido projeto, remetendo à referência FLY, cartas também consultadas diretamente no AHM. Agradecemos a colaboração à Mariana Gomes no âmbito deste projeto.

167 Das cartas enviadas à imprensa, os autores são alferes ou capelães, embora também constem alguns sargentos e um tenente.

as de notícias, temos críticas e denúncias à guerra, particularmente depois da derrota de La Lys (38, patentes baixas variadas); (iii) a fazer pedidos, especialmente de dinheiro para o usufruto da licença na terra (38); e, por fim, as cartas de amor (30).

Apesar da amostra não ser comparável àquela disponível aos pesquisadores de casos como o francês, alemão ou britânico (o que inclui países anteriormente subjugados ao Império Britânico), e, especialmente, o caso italiano, onde uma mudança na historiografia italiana dos anos 70 incentivou uma larga recolha de testemunhos como cartas, os temas e tipos de cartas à nossa disposição e retratados em relatórios dos serviços de censura evidenciam consonância com as demais experiências nacionais (GIBELLI, 2002; LYONS, 2003, 2014; CAFFARENA, 2002; HANNAH, 2003). Em Portugal, o esquecimento a que foi votada a guerra ao longo do século XX fez com que estes objetos se perdessem não integrando uma memória cultural (ASSMANN, 2011) e revelando a centralidade das políticas de memória e da memória histórica na preservação das fontes, sobretudo aquelas inerentes à experiência íntima da guerra¹⁶⁸.

Além da funcionalidade lacônica da maioria das cartas, censuradas muitas vezes por razões que nada têm a ver com seu conteúdo e que iremos analisar mais à frente, é revelador o que levava estes homens a escrever. Salta à vista a incerteza de um futuro – de uma volta à casa –, agravada pela demora das cartas e pela ausência de licenças ou mesmo pela inexistência de condições monetárias de usufruir (os autores são na maioria de baixa patente). Mesmo que tivessem licença, os soldados deveriam ter a soma necessária ao pagamento da viagem de volta ao país.

Não tem sido muita, em Portugal, a bibliografia que recorre à correspondência para a compreensão da guerra e, menos ainda, para a compreensão da experiência dos soldados. O trabalho de Isabel Pestana Marques (2002 e 2008) foi o mais consistente no caso da I Guerra Mundial, paralelamente ao importante trabalho de Joana Pontes para a Guerra Colonial (2018). Nos anos 80 do século passado, reconhece-se a centralidade das cartas como fonte dentro do *boom cultural* das histórias de vida e autobiografias (PLUMMER *apud* STANLEY, 2004). Nos estudos da Grande Guerra, a conjugação entre os trabalhos dedicados, desde finais dos anos 70, à discussão sobre a condição íntima e psicológica dos homens no conflito e suas representações (*e.g.* FUSSELL, 1975; LEED, 1979; WINTER, 1995) e aqueles que integram à história da guerra as percepções e testemunhos das gentes comuns – uma *guerra dei piccoli uomini* (*e.g.* GIBELLI, 1991;

168 Apesar dos esforços do centenário onde se mobilizaram projetos de recolha deste tipo de objeto, infelizmente o acesso às fontes não é possível.

CAFFARENA, 2014) – permitiram abrir um espectro de possibilidades analíticas e metodológicas.

O aproveitamento destas fontes permite um outro olhar sobre a história, “o irromper quase paradoxal da subjetividade na ‘grande história’”¹⁶⁹ (CAFFARENA, 2002, p. 476). Segundo António Gibelli (2002), o preconceito que separa os alfabetizados dos não alfabetizados, atribuindo aos primeiros a exclusividade da introspeção, cai por terra definitivamente na Grande Guerra. Apesar das especificidades que comportam as experiências nacionais, uma análise de conjunto permite-nos constatar na guerra um momento de epifania da escrita, de uma “‘uma bulimia repentina e irreprimível’ de escrita de cartas, um derramamento absolutamente diluviano que desafiou todas as tentativas de controle administrativo”¹⁷⁰ (LYONS, 2003, p. 82).

A escrita para casa se coloca como urgência imediata, mas também como possibilidade de libertação. Apesar das limitações – mimetização da oralidade, morfologia e síntese deficientes –, as cartas, das mais funcionais às mais líricas, apresentam-se como uma possibilidade de aculturação das classes subalternas. A guerra é, segundo Fabio Caffarena (2002, p. 475), o momento de uma democratização da escrita e de aculturação dos combatentes, uma “oficina da escrita”¹⁷¹.

Numa longa carta dirigida à sua mulher, de 13 de agosto de 1918, sobre a dificuldade no usufruto do direito à licença restrito aos mais privilegiados, o soldado servente desculpa-se de ainda não ter dado notícias, pois aprendeu a escrever há pouco tempo:

desculpe eu não lhe ter escreto porque não savea
escrever tinha que andar
semper a pedir. muitas
saudades as meninas da Sinho
ra [N] e a tôda a família
dela e a minha tia [N]
e a tia [N] e a toda
família e quem per mem
preguntar desculpa em esta
carta ir mal escrita porque
vai muito a presa bem [...]¹⁷².

169 “o irrompere quasi paradossale della soggettività nella ‘grande storia’” (tradução nossa).

170 “une soudaine et irrepessible boulimie’ of letter-writing, an absolutely diluvian outpouring which defied all attempts at administrative control” (tradução nossa).

171 “Fucina di scrittura” (tradução nossa).

172 PT/AHM/DIV/1/35/86 (FLY2098), de França para Vila Flor (concelho), 13 de agosto de 1918. Manteve-se a transcrição do projeto FLY.

A iliteracia não imporia limites à escrita, antes a ampliava, transformando a ortografia num instrumento de registo dialetal. Em carta à sua namorada no Porto, verifique-se, por exemplo, a troca do “v” pelo “b”:

2 dias de comboio já não
 istou nas trincheiras saberás
 que no dia 9 de abril iestáva
 nas linhas quando começou
 a ufençiba i eu iscapei mas
 murreu muinta gente
 i eu iscapei más fiquei
 çem náda porque os
 alemãs abançaram i
 eu tinha toda a roupa
 dentro d uma caixa
 i os retratos i ficou tudo [...] não
 me asino porque pode
 apreender a carta i é um
 pirgo por isso já sabes que é
 minha por a letra
 teu homem [...]
**como já te mandei dizer se reçeberes esta carta manda-me dizer
 foi á perça bai mal iescrita desculpa**¹⁷³ (grifo nosso).

Enfim, ao se democratizar a escrita democratiza-se a história da Primeira Guerra Mundial. As cartas, como narrativas de guerra mais imediatas (HYNES, 1997), trazem memórias “enredadas” sobre a experiência histórica.

Mais do que inertes lugares de encontro com vestígios do pretérito, as cartas são formas dinâmicas que, ao *mediar* o acesso ao passado, estabelecem prospectivamente conteúdos de rememoração (ERLL; RIGNEY, 2009). São *media* de memória orgânica (ERLL, 2011) que, dependendo de como são retomados no(s) presente(s), podem transformar-se em manifestações de memória cultural.

Mais do que o conteúdo das missivas, o que nos interessa analisar são as cartas por si só e como conjunto: frequência, destino, forma e convenção. Assim como nos prende a sua função e propósito. Na linha do trabalho de Lyons,

A importância da carta não era pelo que ela dizia, mas pelo mero fato de sua existência. Era literalmente um sinal de vida, trazido à existência pelo medo do silêncio, um silêncio insuportável de contemplar¹⁷⁴ (LYONS, 2003, p. 90).

173 PT/AHM/DIV/1/35/86 (FLY2079), de França para o Porto, 12 de agosto de 1918. Manteve-se a transcrição realizada pelo Projeto FLY.

174 “The importance of the letter was not what it said, but the mere fact of its existence. It was quite literally a sign of life, brought into existence by the fear of silence, a silence which was unbearable to contemplate” (tradução nossa).

Camadas de censura, palimpsestos de memória

Como esta forma profundamente mediada nos fala da experiência da guerra? De que maneira a censura e, inevitavelmente, a autocensura, numa batalha pela manutenção do pacto epistolar, tornam estes objetos escritas de guerra, narrativas que interessam à história do passado?

O Regulamento de Censura, posto para funcionar em março de 1917, estabelecia que toda a correspondência expedida pelos militares do CEP seria submetida à censura, centrada na Censura de Base, instalada em Bologne-sur-Mér junto da estrutura Britânica e com relação direta o *Comission Militaire de Contrôle Postal* de Boulogne e Bordéus. Segundo o Relatório final do Serviço de Censura do CEP de 20 maio de 1919, os motivos mais recorrentes de censura para os anos de 1918 e 1919 (não dispomos de relatório para o ano de 1917) seriam, entre outros, informações sobre a localização ou planos de combate; críticas à condução da guerra; uso do correio civil; notícias sobre o estado de espírito das tropas; comunicações com a imprensa. Veja-se:

Crida mana, tenho a cuzar-me de ter recebido uma carta tua ontem dia 12; [...]; é porque a gente entreguemamolas e parte das bezes nas bezes de as mandarem rasganas ou queiman-nas, e porição esta carta boua mandar pelo correio sevil apesar de não nos pertencer, mas é para ver se es entregue; [...] somos daqui endiante obrigados a otilizarmos dos correios sevis porque a jente [?] au futuro não podemos escrever o que cremos porque as cartas são entregues só umas tantas por dia¹⁷⁵.

O conteúdo das cartas é extremamente diversificado. A maioria dos casos dispensaria a apreensão, caso fosse omitida apenas a informação inconveniente à censura (*ex.* colocação de posto e unidade junto à assinatura). Cerca de 77,6% dos castigos por conduta indevida ao regulamento foram aplicados a praças¹⁷⁶. Coloca-se a hipótese de que estes poderiam estar menos informados sobre o Regulamento, dada as taxas de iliteracia, ou mais insatisfeitos com as condições de serviço¹⁷⁷. A média diária de missivas (cartas, postais, encomendas) atingia o valor de 2.000 no ano de 18¹⁷⁸. Ao fim de três meses sem receber cartas, visivelmente por desconhecer o regulamento de censura, o soldado escreve:

175 PT/AHM/DIV/1/35/0085/58, de França para "Correio de Aguium", 13 de junho de 1917.

176 PT/AHM/DIV/1/35/0077/01 e 02.

177 PT/AHM/DIV/1/35/0077/01 e 02. Referências a esse desconhecimento eram comuns entre os recursos aos processos de censura emanados pelos SCP. Não conseguimos avaliar, neste trabalho, a dimensão de mediação da escrita, ou seja, até que ponto as cartas recolhidas por nós foram escritas por outrem. Ou ainda, qual a sua representatividade, sendo que grande parte das cartas a que tivemos acesso não necessariamente representam o todo.

178 PT/AHM/DIV/1/35/0077, Relatório do Serviço de Censura nº 2 da Comission Militaire de Contrôle Postal de Bordéus (2º Bureau du Ministère de la Guerre – Etat-Major de l'Armée (período de 1 de setembro de 1918 a 20 de maio de 1919), de 30 de maio de 1919.

Minha mãe sei o que me ja parece isso ahi que já são com esta 3 cartas que escrevo i ate há data ainda não sou intregue de resposta não sei se tem sido intregue a mãe O se já lá esta tudo môrto i pur isso pedia-lhe por favor que assim que esta receba que me escreba na volta do correio. Mais uma vez lhe mando a minha direção [...] Soldado No [...] Artilharia Pesada da C A P I Deposito [...] do C E P França Tão bem já escrebi há [...] ate há data tão ben ainda não sou intregue nessa dita carta Faláva em[...]179.

Existem múltiplas camadas de censura. A grande massa de cartas funcionais e lacônicas que encontramos resulta não só de uma resposta ao sistema de censura imposto, mas também de uma autocensura. Embora a documentação oficial ateste os limites do controle da correspondência pelos serviços de censura (pela falta de pessoal, fraca divulgação da regulamentação, sendo comum encontrar referências ao desconhecimento das regras por parte dos soldados de baixa patente¹⁸⁰), os soldados preferiam não correr o risco da apreensão, autocensurando-se. Este filtro decorreria seja de uma consciência da natureza pública das cartas, lidas quer pelos censores quer pelos camaradas, dadas as taxas de iliteracia dos soldados; seja pelo medo da interrupção da troca epistolar, pela possível apreensão ou por choque do destinatário, procurando também preservar os familiares de preocupações. Para Lyons (2003, p. 87), “Havia coisas que se preferia não escrever, no sentido de se manter a natureza essencialmente consoladora e reconfortante da carta da frente”¹⁸¹. Em carta de 7 de janeiro de 1917, um soldado manifestaria seu desagravo pela censura: “Novidades por cá não há nenhuma e algumas que há não podem dizer”¹⁸². Em uma carta data de 24 de abril de 1918, depois do desastre da Batalha de La Lys, lemos:

Isto é terrível, nem tu podes imaginar o que é esta guerra, tenho-te **muita coisa a contar, mas não te posso dizer por carta, porque a censura corta, por isso é que não posso expandir o que sinto...** porque pelo visto que eu vejo as coisas temos guerra ainda par dois anos, eu vejo este conflito cada vez mais sangrento... (grifos nosso)¹⁸³.

Afinal, as cartas não seriam tão privadas, autênticas, fluidas, espontâneas: tudo aquilo que se supunha, à partida, de cartas escritas por soldados

179 PT/AHM/DIV/1/35/0086 (FLY2111). De França para Mafra, 3 de agosto de 1918.

180 PT/AHM/DIV/1/35/0085/126 e 136; PT/AHM/DIV/1/35/0077/01 e 02.

181 “There were things one preferred not to write, in order to maintain the essentially consoling and comforting nature of the letter from the front” (tradução nossa).

182 PT/AHM/DIV/1/35/0086/0015 (FLY 2376, 2377 e 2378). Processo de censura a correspondência, França, 7 de janeiro de 1917.

183 PT/AHM/DIV/1/35/0086 (FLY 2178), Buenos Aires para França, 19 de maio de 1918.

a seus mais íntimos. Tal como em qualquer outra escrita, existe um conjunto de normativas que se impõe à forma e uma lógica de desejos que implica em profundos cuidados numa expectada perpetuação da troca. Ao interrogar a validade testemunhal destes textos pela sua natureza profundamente mediada, Santanu Das (2019, p. 164-165) refere que a partir dos “múltiplos lugares de textualidade”, as cartas devem ser lidas “não como envelopes transparentes da experiência dos sipais, mas como palimpsestos nos quais, sob acréscimos de diferentes agências, pode-se ouvir os ecos de seus corações”. Em síntese, o desassossego da ausência de notícias, a referência ao silêncio que a censura impõe, os pedidos em cartas escritas de forma imprecisa e a troca de afetos são aqui espelhados:

Tãobem lhe peço que não estejam muito tempo sem me escrever, pôis não calculam; **o tempo que não recebo correspondencia, é o que mais me custa:** eu escrevo sempre que possa: mando-lhe dizer pouca cousa **porque não lhe posso dizer mais.** – A respeito da encomenda de meis, até á data não recebi, assim receba lhe mando dizer. [...]

Peço a meus queridos paes que assim estas cartas recebam me escrevam e me mandem dizer o seguinte. **Receber-mos as duas cartas grandes: assim já eu fico sabendo que receberam: não quero mais explicações pode avêr alguma acusação.** - Por hoje vou terminar esperando que me escrevam muitas veses. **Tão bem lhe peço desculpa das cartas irem mal escritas, pôis são trabalhos feitos de nôite que de dia não á vagar** (grifos nossos)¹⁸⁴.

Pacto epistolar: o ritual como o bater da vida

O pacto epistolar é determinante. As cartas são escritas dentro de uma relação epistolar, que se pretende perpetuar, seguindo uma série de convenções, altamente estáveis num certo contexto, que governam a sua forma e que implicam de maneira determinante no seu ritmo e sua longevidade. O cuidado – da forma à linguagem – manifesta um acordo de reciprocidade entre os interlocutores, o que implica sacrifícios e, a determinada altura, a renegociação de reafirmação do próprio pacto (LYONS, 2014, p. 297).

A natureza formulática da maioria procurava, assim, evitar qualquer rompimento do acordo epistolar, imprimindo-se na troca, profundamente ritualizada, o desejo último. Assim, a *troca* em si é primordial, menos pela

informação que traz, e mais pelo ritmo que confere à vida, pelas possibilidades de futuro num mundo, à partida, intocado pela destruição da guerra. Afinal, apesar da desgraça presente, o que viveram no longínquo passado é-lhes devolvido a cada troca. A quebra do pacto coloca, então, em risco a vida. Para Liz Stanley (2004, p. 209), as cartas, numa analogia à fotografia, *agarram* a memória, são sempre marcadas pelo presente da escrita e da leitura, “têm natureza semelhante à das ‘moscas em âmbar’”¹⁸⁵. Para Aleida Assmann (2011, p. 196), “a escrita funciona como metáfora da memória, enquanto *médium* de memória que assegura a autoeternização por meio da legibilidade controlada”, porém

A presença permanente do que está escrito contradiz ruidosamente, no entanto, a estrutura da *recordação*, que é sempre descontínua e inclui necessariamente intervalos da não presença. Não se pode recordar alguma coisa que esteja presente. E para ser possível recordá-la, é preciso que ela desapareça temporariamente e se deposite em outro lugar, de onde se possa resgatá-la.

Além de tornarem presente o ausente na forma de fragmentos, dando continuidade e alimentando os vínculos do passado; as epístolas são direcionadas ao futuro. Um futuro sempre em aberto. Em carta ao seu irmão, renova-se, em tristeza, o desejo do reencontro:

O meu dizéjo hé que entre pouco tempo mas vejámos juntos com as nossas famílias hé esse o meu dizéjo Então contariãomos o nosso tempo pássado Quando será isso? Nunca. Já tenho o coração entrestechido e já me sinto com poucas fôrssa¹⁸⁶.

Também pela presentificação posta na produção e materialidade (ROCHA, 2011). O objeto – lugar – é metonímia do ausente nos traços e vestígios impressos em papel, existe pela distância do escritor do destinatário, mas leva-os consigo, “elas significam a própria relação”¹⁸⁷ (STANLEY, 2004, p. 208-209).

As horas que mais sofro são aquelas em que me lembra minha família, minha mocidade e liberdade.

No dia **em que recebi as voças fotografias, não calculam o abalo que me deu, ao ver aqueles que tantos beijos** me deram e tantos tormentos passaram para me criar e encontrar-me lonje e muito lonje, onde nem o menos lhe posso

185 “have a similar quality of ‘flies in amber’” (tradução nossa).

186 PT/AHM/DIV/1/35/0086 (FLY 2178), Buenos Aires para França, 19 de maio de 1918.

187 “they signify the relationship itself” (tradução nossa).

mandar dizer o que sinto: por este momento posso eu calcular o que será, um dia que tenha a dita de vos abraçar: ó como serei feliz. [...]

Muitos abraços aos meus manos, [...]; muitas recomendações a todos os meus tios e tias, primos e primas, a todos os rapases e raparigas do meu tempo, a todas as pessoas que por mim perguntam e a toda a nossa vesenhança (grifos nossos)¹⁸⁸.

Cartas são uma fuga à guerra, um retorno temporário a casa. Na verdade, através das cartas, o soldado procura recompor-se na sua humanidade – pretendendo escapar à brutalização em traços de si impressos em cartas – que deixou junto dos seus e da sua comunidade emocional. Têm uma natureza perspeticada (STANLEY, 2004), pois estão dentro de contextos socioculturais onde as trocas epistolares interpessoais se inserem, nas respetivas comunidades emocionais (ROSENHWEIN, 2002).

Ao escrever, escreve-se a si: “A carta que se envia age, por meio do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia” (FOUCAULT, 2004, p. 153). As cartas, enquanto escritas de guerra, enquadram pela intertextualidade da forma a fuga do soldado, mas também permitem imaginar um outro espaço e tempo: o que foi deixado para trás e o que está por vir. Assim, são espaços de encontro consigo mesmo e de restauro de si e da sua comunidade.

A escrita das cartas parte de uma estratégia urgente de suprir a distância e narrar o acontecimento excepcional, mas também – desconstruindo aqui o pressuposto de que as angústias pertencem apenas aos intelectualizados – da necessidade de se manter *vivo*. Não é só o desejo de diminuir a distância, mas, na interpretação de Gibelli (2002, p.199), a forma “embrionária” de um “autêntico impulso autobiográfico e memorialístico”¹⁸⁹.

[...] e minha sogra me dá um postal d’ela em que me diz estão bem, e como vae fazer exame este anno **não imagina como fique satisfeito com a pequenina que já mais me pode esquecer [...]. As fotografias por enquanto ainda não chegaram pois que a [N] as espera com ansiedade**, pois que não imagina como ela ama a da [N] admirando-a e o seus cabellos segundo a fotografia esta bem bonita e gordinha. A “nouvelles” da nossa santa terrinha ja á bastante tempo que não sei nada só sabendo pelos jornaes francezes [...]. Por hoje termino enviando recomendações a todos os meus amigos e em especial ao Dr [N], beijinhos a minhas manas cumprimentos a toda a nossa familia e pour vous de tout la famille d’ici, bien aussi de notre fille e fils que vous aimé pour toujours et fete d’es compliments et bons baisous¹⁹⁰.

188 PT/AHM/DIV/1/35/0086 (FLY2099), de França para Ourique (concelho), 15 de agosto de 1918.

189 “um autêntico impulso autobiográfica y memorialístico” (tradução nossa).

190 PT/AHM/DIV/1/35/0086 (FLY 2183), Pas-de-Calais para Portugal, Colônia Agrícola, Alentejo, 10 de julho de 1918.

O medo do esquecimento que as cartas procuram no seu ritmo suprir pela (re)materialização do ausente é também o medo de deixar de existir simbolicamente ou, mesmo, literalmente. O fim da esperança, o deixar no passado o futuro retorno, pode significar a morte.

Conclusão

O que faz o soldado escrever, apesar das dificuldades logísticas – muitas são as cartas que remetem à falta de papel ou mesmo falta de tempo –, tão compulsivamente, diariamente, integrando esta prática ao fluxo do cotidiano da guerra?

À partida, a duração e a excecionalidade do conflito poderiam ser o gatilho – a necessidade de deixar testemunho de um acontecimento algo inimaginável –, mas não basta. Testemunham, nas suas múltiplas camadas de mediação, o letramento dos soldados que foram à guerra. Galgando a ideia que encara estas fontes como formas espontâneas e privadas, as missivas imprimem complexidade à experiência da guerra pela fluidez, choque e simultaneidade das geografias e temporalidades impressas. A forma lacônica que as atravessa, remetendo a funcionais pedidos e distribuição de informações, trazem na verdade múltiplas camadas de significado que vão além do conteúdo, são mimetizações da vida, de quem escreve e da comunidade em que se situa – situava e situará, se sobreviver.

Cartas são, assim, formas conservadoras, que pretendem manter o vínculo com o ausente passado na espera do futuro. Servem para inscrever a memória de sua existência junto à comunidade (“a todas as pessoas que por mim perguntam e a toda a nossa vesenhança”¹⁹¹, como se lê em muitas delas); mas também de se manter agarrado a uma memória de si mesmo, intocada pela violência pulverizadora da guerra moderna. Na sua forma, se encerram numa intertextualidade (de um pacto epistolar e de uma comunidade emocional), mas também são imaginação aconchegante pela liberdade da fuga à trincheira.

A carta é, em si mesma, vida, na medida em que o ciclo das trocas do objeto e no objeto mimetizam – ou acreditam mimetizar – a existência. A escrita torna-se, assim, auxílio de memória na forma em que o emissário (re)escreve a vida passada num (re)fazer-se a si mesmo pela manutenção de vínculos com um passado-presente-futuro imaginado(s).

Enfim, a escrita de guerra, na qual a forma aqui estudada se insere, é também escrita de vida (DAS, 2018, p. 204). As cartas desconstroem assim, de forma mais imediata, as compreensões maniqueístas da experiência da

191 PT/AHM/DIV/1/35/0086 (FLY2099), de França para Ourique (concelho), 15 de agosto de 1918.

guerra. Vão de encontro ao *embattled self*, isto é, aquele que se coloca, se confunde entre o político e individual, entre o público e privado (SMITH, 2007). São, aqui, *media* de memória e identidade, depositados em arquivos e que, num presente, possam ser retomados como memória cultural, formas vivas.

Trata-se de trazer, para a compreensão do conflito, rastros de pequenas histórias, histórias em *fragmentos-missivas*, que nos interessam pela materialidade, pela forma e natureza, pelas regras subjacentes à comunidade emocional em que circulam, pelas expectativas de vida que modelam e enquadram, ao mesmo tempo que libertam aqueles, em tempos, presos entre a trincheira e a iliteracia. A escrita da guerra é também escrita de vida.

REFERÊNCIAS

AFONSO, Aniceto; GOMES, Carlos M. *Portugal e a Grande Guerra: 1914-1918*. Vila do Conde: Verso da História, 2013.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2011.

CAFFARENA, Fabio. La Grande Guerra delle Parole. In: SAEZ, Carlos; CASTILLO GOMEZ, Antonio (ed.). *La correspondência en la Historia*. Valencia: Calambur 2002. p. 469-486.

CANDEIRAS, António. Inovação, ruptura e continuidade na 1ª República: Um balanço crítico sobre a educação. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, Lisboa, n. 18, p. 211-231, 2006.

DAS, Santanu. Reframing life/war 'writing': objects, letters and songs of Indian soldiers, 1914–1918. *Textual Practice*, 29, 7, p. 1265-1287, 2015.

ERLL, Astrid. *Memory in culture*. London: Palgrave Macmillan, 2011.

FUSSELL, Paul. *The Great War and Modern Memory*. New York; London: Oxford University Press, 1975.

GIBELLI, Antonio. Emigrantes y soldados: la escritura como práctica de masas en los siglos XIX y XX. In: CASTILLO GÓMEZ, Antonio (coord.). *La conquista del alfabeto: escritura y clases populares*. Gijón: Trea, 2002.

GIBELLI, Antonio. *L'officina della guerra: la Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*. Turin: Bollati Boringhieri, 1991.

HANNA, Martha. A Republic of Letters: The Epistolary Tradition in France during World War I. *The American Historical Review*, v. 108, n. 5, p. 1338-1361, dez. 2003. Acesso em: 14 set. 2020.

LEED, Eric. *No man's land: combat and identity in World War I*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

LYONS, Martyn. Amor, muerte y escritura en el frente italiano, 1915-1918. In: CASTILLO GOMEZ, Antonio; BLAS, Veronica Sierra (org.). *Cinco siglos*

de cartas: historia y prácticas epistolares en las Épocas moderna y contemporánea: Huelva: Universidade de Huelva, 2014. p. 291-312.

LYONS, Martyn. French Soldiers and Their Correspondence: Towards a History of Writing Practices in the First World War. *French History*, v. 17, n. 1, p. 79–95, mar. 2003. Acesso em: 14 set. 2020.

MARQUES, Isabel Pestana. *Das trincheiras, com saudade: a vida quotidiana dos militares portugueses durante a Primeira Guerra Mundial*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2008.

MARQUES, Isabel Pestana. *Os portugueses nas trincheiras*. Um quotidiano de guerra. Lisboa: Comissão Portuguesa de História Militar, 2002.

PONTES, Margarida Joana Quaresma Tomás. *Sinais de vida: cartas da guerra, 1961-1974*. Orientador: Luís Nuno Valdez Faria Rodrigues e Maria Rita Braga Marquilhas. 2018. Tese (Doutorado em História) – Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa, 2018.

ROSENWEIN, Barbara H. Worrying about Emotions in History. *The American Historical Review*, v. 107, n. 3, p. 821-845, 2002. Disponível em: www.jstor.org/stable/10.1086/532498. Acesso em: 5 jul. 2020.

SMITH, Leonard V. *The Embattled Self: French Soldiers' Testimony of the Great War*. Ithaca: Cornell University Press, 2007.

STANLEY, Liz. *The Epistolarium: on theorizing letters and correspondances*. *Auto/Biography*, n. 12, p. 201-235, 2004.

TELO, António José. População e Sociedade. In: TEIXEIRA, Nuno Severiano (coord.). *História Contemporânea de Portugal: A Crise do Liberalismo, 1890-1930*. Madrid; Lisboa: Fundacion Mapfre, 2014.

WINTER, Jay. *Sites of War, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1995.

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização

A NOITE POR ESCRITO: o sistema de iluminação a gás no registro de crônicas e memórias (Fortaleza, séculos XIX e XX)

Antonio Luiz Macêdo e Silva Filho

1.

O conjunto dos textos que lidam com o passado de uma cidade não coincide com aquilo que sobre ele escreveram os historiadores. No caso de um aglomerado como Fortaleza, são raros os trabalhos que, antes da década de 1990, abordaram a formação urbana sob a égide dos procedimentos que caracterizam o campo disciplinar da história. Acompanhando a dinâmica da historiografia brasileira, que desde os anos 1980 passou a registrar número mais expressivo de produções dedicadas às transformações urbanas no tempo, o aparecimento e consolidação da capital cearense como tema ou objeto das investigações de historiadores profissionais foi caudatário sobretudo de estudos levados a efeito em programas de pós-graduação. Essa tendência também sugeria uma elaboração impulsionada pelas mudanças demográficas e socio-culturais que, desde a segunda metade do século XX, decorriam do ritmo mais acentuado de urbanização do país. Em certa medida, a inserção gradativa das cidades brasileiras no campo da história não deixava de ser também uma tentativa dos pesquisadores de encaminhar reflexões em torno de contingências e desafios do seu próprio presente, às voltas com uma população cada vez mais concentrada nas regiões metropolitanas (BRESCIANI, 1998).

Se, até o fim do século passado, não eram tão frequentes os empreendimentos intelectuais comprometidos com as prescrições do conhecimento histórico – supondo a formulação de perguntas dirigidas a um objeto de investigação claramente delimitado, em articulação com um tratamento crítico dos vestígios coligidos e a leitura da bibliografia pertinente, sob apreciação regular dos pares da comunidade acadêmica a partir de critérios impessoais –, outras produções textuais, já desde o segundo quarto dos novecentos, denotavam interesse no passado de Fortaleza e apontavam para a necessidade culturalmente criada de se atribuir sentidos ao fluxo do tempo. Em meio à variedade dos gêneros que fizeram referência à temática da cidade (ensaios, peças teatrais, relatos de viagem, poesias, contos, romances), aqui se buscará a análise sobretudo de crônicas históricas e de memórias, a fim de deslindar significados e valores concernentes a uma dimensão potencializadora da modernidade

urbana: a iluminação. O foco da reflexão se dirige nomeadamente à luz de gás, que trouxe, aos centros por ela beneficiados, o contato com um tipo de serviço marcado por características do mundo industrial, em que materiais e fontes naturais de energia (como a madeira, a tração animal, a água, o vento) foram gradativamente cedendo espaço a congêneres de proveniência mineral ou sintética (SCHIVELBUSCH, 1986). No horizonte da presente abordagem interessa menos a discussão sobre projetos de aformoseamento urbano e esquadramento de espaços – cara a estudos historiográficos em torno da remodelação das capitais brasileiras na Primeira República – e mais a aproximação das experiências sensoriais em face da iluminação artificial. Ainda que não se ignore a relevância dos sistemas técnicos para o olhar amplificado que os poderes urbanos lançaram sobre os habitantes, voltado à melhor vigilância das condutas e ao controle dos movimentos, a atenção recairá noutro registro: o dos corpos na relação tecida com os aparatos luminosos, ora sublinhando os limites dos usuários, ora suscitando a emergência de percepções outrora impensadas.

2.

Embora se desconfie de um enquadramento taxonômico imbuído de firmar separações claras e unívocas entre os diversos gêneros, não seria inadequado indicar alguns elementos geralmente perceptíveis nos tipos de textos que, sem propósito de análise histórica, se dedicaram ao registro do passado da cidade. Trata-se da tentativa de apontar para a especificidade de sua configuração e, nesses termos, evitar uma cesura entre a elaboração narrativa e aquilo que se torna matéria de sua trama.

No que tange às assim chamadas crônicas históricas, verifica-se a tendência de escritos breves, dotados de certa leveza, não raro mesclando curtas informações e comentários a respeito do cotidiano ou de episódios eminentes de épocas precedentes. Uma diferença em relação a outras espécies de crônica parece insinuar-se em sua menor propensão à efemeridade. Pois, ainda que em boa medida se apoie nesse vínculo híbrido de jornalismo e literatura, habitualmente marcado por uma escrita sujeita à força das circunstâncias e à pressão dos prazos na imprensa, a crônica histórica gera por vezes a impressão de se envolver com uma tarefa adicional e supostamente mais elevada que a distração ou a curiosidade dos leitores: a confrontação com o esquecimento (em certos casos, inclusive aquele que ameaça pairar sobre o próprio texto). Em simultâneo, um aspecto partilhado com a crônica em sentido lato é o intuito de intervenção na realidade à medida que se fala dela; mesmo (ou sobretudo) quando se refere ao passado urbano, é seu presente que o autor procura trazer

à consideração, mobilizando junto ao público a possibilidade de transformá-lo (CHALHOUB; NEVES; PEREIRA, 2005). Essa forma textual também pode se revelar mais suscetível a dispositivos que avalizem aquilo que se escreve: a referência a trabalhos já publicados, a citação de documentos, o repisar de um fato largamente transmitido pela tradição oral, a menção a um intelectual de prestígio são expedientes incorporados com alguma frequência a esses escritos. E não é incomum que pesquisadores conhecidos por sua contribuição ao exame de determinado assunto se empenhem em expô-lo num estilo mais ligeiro e acessível a leitores não especializados. Daí resulta que, não raro, a produção de crônicas históricas pôde ser realizada por nomes próprios que já gozavam de certo reconhecimento no universo letrado.

As memórias, por seu turno, são de ordinário mais investidas de laço afetivo com o ambiente urbano de épocas anteriores, uma vez que o efeito de proximidade se reveste de recursos retóricos (como o discurso em primeira pessoa) e de condições extradiscursivas (como a participação ou presença do autor em acontecimentos ou circunstâncias referidas em seu texto). Mesmo tocado por um maior apelo à experiência convertida em letra, o gênero das memórias pode entremear características da crônica, a exemplo de uma aparente despreensão de seus enunciados e da cumplicidade com um público mais restrito – eventualmente alcançada no caso de leitores pertencentes a mesma geração.

No fim do século passado, o professor e crítico Andreas Huyssen (2004) identificou nas sociedades ocidentais, desde os anos 1980, um forte impulso para a construção de práticas e discursos centrados na preocupação com a memória, em contraste flagrante com a ênfase no futuro, outrora alimentada pelo modernismo. Todavia, o renovado interesse contemporâneo pelo passado parece se prender menos ao afloramento de sua irreduzível diferença do que à expectativa de garantir alguma continuidade com o momento vivido. Como se hoje o valor público do passado estivesse designado, sobretudo, em termos de presença, não de distância; ou mesmo de uma ausência sentida e formulada como perda. Nessa inclinação a considerar o passado uma referência digna de veneração e merecedora de conservação (ou de denúncia por seu menosprezo), despontam ecos de um relacionamento com a temporalidade que povoa esse território da escrita composto pelas memórias e crônicas históricas. Tais gêneros se apoiam frequentemente naquela tipologia empregada por Hayden White a que se denominou “passado prático” (para diferenciá-la formalmente do passado construído por historiadores). Posto a serviço do presente e não raro imbuído de oferecer lições em prol de uma determinada antevisão de futuro, o passado prático se mostra comprometido com avaliações e ações no tempo vivido. Sua constituição abrange uma variedade de

lembranças, informações fragmentadas, hábitos e valores “que o indivíduo ou o grupo convocam das melhores maneiras possíveis para justificar, dignificar, escusar, fazer um alibi ou defender ações a serem tomadas na busca de um certo projeto de vida” (WHITE, 2018, p. 16). Nessa medida, vale salientar que, ocupando-se de traços ou práticas associadas a períodos já transcorridos da formação de uma cidade, os livros de memórias e as crônicas entabulam um incontornável diálogo com as forças que modelaram o presente no qual se mobiliza o gesto da escrita. Impelidos por motivações distintas, esses textos costumam partir de uma constatação recorrente: a da diferença qualitativa entre o conjunto das experiências partilhadas outrora e aquelas surgidas na contemporaneidade. Observado sob esse prisma, o número de crônicas e memórias publicadas num determinado arco temporal pode se tornar um dos indicadores da intensidade de transformações na teia das sociabilidades e materialidades do espaço urbano.

3.

As maneiras de se iluminar a cidade não figuram entre os temas de relevo abordados nas memórias e crônicas a respeito de Fortaleza. Porém, tal constatação não se traduz em desconcertante silêncio. Nessas fontes se encontram geralmente menções, alusões ou breves descrições da iluminação artificial, que ora pontuam uma passagem desses escritos ou vêm diluídas numa observação ampla em torno das práticas dos habitantes e dos lugares onde se desenrolavam. Embora presentes, essas referências não ocuparam posição eminente no conjunto das publicações. Resta mesmo a impressão de uma inusitada afinidade entre textos e imagens: pois as chamadas vistas urbanas que, no fim do século XIX e primeiras décadas do seguinte, ajudaram a construir uma memória fotográfica da cidade, seja em álbuns ou em postais, não omitem a existência dos combustores que pontilhavam ruas e praças do centro urbano. No entanto, esses testemunhos materiais da luz de gás só raramente apareciam em primeiro plano ou no centro do enquadramento. Em locais mais bem servidos, como a alameda principal do Passeio Público, sua presença contribuía para o senso de simetria e o embelezamento da paisagem. Nas vias mais importantes da capital o vislumbre daquele equipamento reiterava a produção hierárquica do espaço e realçava a conquista de um símbolo de urbanidade. Não obstante, em razão das limitações técnicas do aparato fotográfico de então, a captação comercial das imagens de logradouros dependia da disponibilidade de luz solar, sendo raros os registros visuais feitos à noite. Por conseguinte, hoje parece difícil escapar inteiramente a uma tendência precipitada de concluir pelo caráter algo supérfluo dos combustores.

Afinal, as fotografias que documentaram o bulício das ruas de Fortaleza no início do século XX flagravam aqueles aparelhos em estado de inatividade. Sua participação na estética urbana não foi acompanhada, em igual proporção, pelas marcas de seu funcionamento técnico.

O primeiro trabalho sistemático a se debruçar especificamente sobre a trajetória da iluminação da capital cearense foi um pequeno texto do engenheiro e cronista João Nogueira, divulgado na imprensa em 1938 e, um ano depois, reproduzido na *Revista do Instituto do Ceará*. Ali era proposta uma periodização: as eras do azeite de peixe, do gás e da eletricidade. A enumeração dessas fases enfatiza uma ideia de consecutividade que, se plausível em termos técnicos, tendia a obnubilar a coexistência daqueles sistemas com diversas fontes de luz empregadas pela população, como a lenha, o óleo de mamona, o querosene, o acetileno e muitos tipos de velas (estearinas, de sebo, de cera de abelha, de cera de carnaúba).

Nos textos de João Nogueira é recorrente uma postura de crítica ao tempo presente, acossado pelo declínio nos padrões de urbanidade e certo rebaixamento nas convenções de trato social que tinham por referência as últimas décadas do século XIX e princípios do XX. Se a escrita se incumbe de divulgar entre os contemporâneos o conhecimento de determinados costumes e lugares da cidade, insinua-se também o compromisso do autor com outra tarefa: a de compor um inventário de perdas, em andamento, iminentes ou já consumadas. São variados os sinais de desagrado ou lamento diante de certas mudanças: à associação, frequente naquele período, do progresso urbano com o tráfego motorizado se confronta o aumento na quantidade de vítimas nos acidentes; feita a cuidadosa enumeração dos nomes sucessivamente dados aos principais logradouros da capital, lastima-se o vezo de uma inconstância – tomada por característica notoriamente feminina – que “muda, troca e altera, sempre que pode, o nome de suas praças e ruas”; a minguada frequentação do Passeio Público nos anos 1930 fornece ocasião para condenar a praxe em voga de obstruir ou fazer desaparecer a área de determinadas praças mediante a construção de prédios; em face da perspectiva de uma grande reforma da catedral, profere-se o desejo de conservação de seus traços a reforçar o vínculo com as gerações precedentes, dessa maneira realçando “uma espécie de contato com os nossos mortos, cujas sombras estariam ali presentes, ou lembradas, por tudo quanto nos rodeasse” (NOGUEIRA, 1980, *passim*). Ao falar desse intelectual, um jornalista o definiu como “retratador de tradições em instantâneos e não em metragem”, valendo-se de uma referência visual para contrastar a brevidade de suas produções com os textos alentados de Luís Edmundo sobre a capital da República (MOTA, 1980). O elo sentimental com lugares e hábitos que povoavam o cotidiano de outrora chegou inclusive a

render a João Nogueira, entre aqueles que sabiam de sua condição celibatária, o expressivo epíteto de “noivo da cidade” (VALDEZ, 1947).

Quando o cronista redigiu o breve histórico da iluminação urbana, fazia pouco tempo que o sistema de gás deixara de funcionar, pois até 1934 ainda eram acesos os combustores instalados em ruas e praças. Na esteira da derrocada da Primeira República, o novo regime incluiu entre as medidas de cariz nacionalista e remodelagem administrativa a revisão dos contratos de serviços públicos, abrindo margem para interpretações mais inclinadas à necessidade de resguardo do interesse da população. Esse recente enquadramento jurídico-político teve incidência de relevo em setores como a geração e distribuição de força e luz em diversos centros urbanos (CENTRO DA MEMÓRIA DA ELETRICIDADE NO BRASIL, 1988). No caso de Fortaleza, após os trabalhos de uma comissão técnica com vistas ao exame das condições que regiam os serviços prestados pelas empresas britânicas de gás e de eletricidade, o então interventor federal resolveu pela rescisão do contrato com a Ceará Gas Company, que desde 1867 monopolizava a iluminação de logradouros e prédios públicos (LEITE, 1996). Por meio da imprensa se constata que parte do descontentamento com o gás era motivada pelo crescente emprego cotidiano da matriz elétrica, disponível desde 1913 para fins particulares e em geral considerada uma forma mais moderna de energia (COSTA, 1988).

Se à iluminação elétrica pareceu receptiva a opinião pública, nem por isso o novo sistema gozava de unânime aprovação. João Nogueira não deixou de asseverar a superioridade do gás, em cotejo com o potencial recém-implementado:

Bem poucas ruas e casas teve a companhia de servir naquele tempo [início da luz de gás em 1867]; mas valha a verdade: a iluminação das nossas ruas até 1914 era mil vezes melhor que a atual.

Os combustores eram implantados em ziguezague, distando cerca de 30 metros um do outro, no mesmo lado da rua.

[...] Tempo houve em que a nossa iluminação pública, se não era a melhor, era das melhores do país (NOGUEIRA, 1939, p. 144-145).

No fim do século XIX um estudo abrangente sobre a capital, preparado pelo historiador e jornalista Antonio Bezerra de Menezes (1992, p. 38), salientava a elegância e qualidade do sistema de gás, porém ainda não chegara o momento de compará-lo à eletricidade. Malgrado as reclamações frequentes em jornais do período, alguns indícios permitem inferir, se não a efetividade, ao menos certo propósito de gradual melhoria na iluminação pública: um deles foi a triplicação na intensidade luminosa de cada bico de gás, a que a companhia britânica se comprometeu na reforma contratual de 1911, beneficiando-se

de uma prorrogação na concessão do serviço (NOBRE, 1981, p. 84). Difícil saber se esse incremento alcançou toda a rede de iluminação, mas seu efeito prático teve curta existência; quando João Nogueira aludiu a 1914, registrou dificuldades que se seguiram à deflagração da Grande Guerra, entre elas as restrições no fornecimento do carvão de pedra (combustível importado) e a correspondente desativação de metade dos combustores de Fortaleza. Posteriormente seu ponto de vista foi, contudo, desafiado pelo cronista e pesquisador Mozart Soriano Aderaldo, para quem não se sustentava a alegação de precedência do bico de gás em face da lâmpada elétrica:

Dizem os saudosistas que a iluminação da cidade até 1934 era melhor do que a vigorante a partir de então, o que constitui evidente exagero, pois, por pior que possa ser a iluminação elétrica, sempre será superior à iluminação a gás carbônico (ADERALDO, 1989, p. 57).

É razoável considerar que, nessas apreciações discrepantes, os cronistas não estão cingidos a um comentário sobre as propriedades óticas das fontes de energia, mas firmam um posicionamento em relação à cidade moderna, dando a perceber a localização dos escritos no tempo presente daqueles autores. João Nogueira afixou a condição vantajosa do gás e, nesses termos, deu mostra de sua afinidade com um elemento técnico que, a partir da iluminação elétrica, foi cada vez mais identificado aos traços da cidade antiga, tão caros a sua afeição de anotador das tradições locais. Aderaldo argumentou noutra direção: preferir a eletricidade resultaria de uma propensão a idealizar o passado ou, quando menos, a revestir de maior estatura aquilo que, desaparecendo da vida cotidiana, se torna matéria das lembranças. Nessa divergência repercutem modos de inscrever sentidos para o passado da cidade ao se escrever sobre ele. E, na medida em que esses textos materializam processos de construção identitária, a discussão ou descrição que fazem de determinados equipamentos urbanos pode trazer, à atenção do historiador, um entendimento da técnica como dimensão modeladora das subjetividades.

Em certas ocasiões soa mais evidente o pendor da crônica para um ajuste de contas com o presente. Numa evocação da capital cearense das duas primeiras décadas dos noventa, o escritor Herman Lima – que ali nasceu e, já adulto, de lá emigrou – não se furtou a exaltar o que julgava ser uma existência menos pressurosa e mais inspiradora, “quando nada existia destas coisas sinistras da atualidade – rádio, televisão, coca-cola, bomba atômica, ‘rock ’n roll’ e juventude transviada” (LIMA, 1958, p. 51). Mas interessa ponderar que, entre os elementos então identificados à década de 1950, figura um que exerceu papel destacado na construção e difusão de um senso de passado com apelo nostálgico. Afinal, foi também pelas ondas da Ceará Rádio Clube (primeira

emissora local) que o programa “Coisas que o tempo levou” transmitiu crônicas do escritor Raimundo de Menezes, pouco antes publicadas no jornal *Gazeta de Notícias*, das quais a maior parte seria em 1938 coligida num livro. O circuito letrado que, da imprensa, transpunha alguns textos para edições duradouras passava então a envolver outros meios de divulgação, ajuntando à figura do leitor a do ouvinte de rádio. Doravante algumas narrativas em torno do passado urbano alargaram o horizonte do texto, à medida que ganhavam existência em um dispositivo sonoro identificado com o avanço tecnológico do entreguerras. E a primeira daquelas crônicas indicava, na abertura e na conclusão, a tonalidade afetiva a caracterizar a série de curtos escritos:

Fortaleza dos tempos antigos! Fortaleza d’outrora! Fortaleza dos lampiões a gás! Como eras diferente, na pacatez de cidade provinciana, na quietude de cidade ingênuas. Tuas ruas estreitas, mal alumadas pelos lampiões escassos, com os sobradões sombrios na ponta da rua, com as casinhas de telhados baixos, com os teus hábitos pacatos e modestos, como eras diferente de hoje!

[...] Fortaleza dos tempos antigos! Fortaleza d’outrora! Fortaleza dos nossos avós! Como é doce evocar-te, numa enternecida saudade, ó Fortaleza dos lampiões! (MENEZES, 2000, p. 31, 34).

Sugestivo o fato de que um equipamento ativo até 1934 seria, em poucos anos, convertido em símbolo de uma vida social já extinta, tão recuada quanto as lembranças tenras das gerações mais velhas. A modéstia do casario, o cotidiano moroso, a rarefeita aparição das moças de elite no espaço público, enlaces amorosos ao ritmo das serenatas, a presença das escravas no recesso doméstico: todos esses elementos são entremeados, na escrita de Raimundo de Menezes, pelo fio da luz de gás. E, com o apoio de um aparato moderno (o rádio), a produção letrada investiu no delineamento da fisionomia da antiga cidade. Tal empreitada recebeu acolhida favorável entre alguns intelectuais, a exemplo de uma carta remetida ao autor das crônicas por Eusébio de Sousa (diretor do Arquivo Público e do Museu Histórico do Estado e membro do Instituto do Ceará). Em seguida publicada na imprensa e afinal transformada em prefácio do livro, a missiva tecia considerações elogiosas àqueles textos e explicitava onde residia seu poder de atração: “porque admiro e cultuo o passado e me sinto muito bem quando deparo com alguma coisa que se relaciona com papéis velhos, pois a poeira que os envolve é mais suave e mais macia que a poeira de todos os dias. Tem algo de grave, de solene, de recordativo” (SOUSA, 2000, p. 25). Ao propor um vínculo emocional com o passado, o conjunto de crônicas parecia tocar num repertório de práticas e saberes próximos à sensibilidade

dos antiquários. Na medida em que os vestígios de outras épocas pontuavam sua presença diante do próprio corpo, a luz de gás continuaria tomando parte nos esforços para tornar o passado da cidade algo narrável. Afinal, aquele tipo de iluminação concedia ao olfato uma importância que a concepção antiquária, por outros motivos, tanto valorizava, e que pareceria estranha a homens e mulheres acostumados com a lâmpada elétrica. De mais a mais, tem-se a impressão de que a qualidade específica atribuída à poeira como marca de tempos recuados não se limitava a recobrir antigos documentos, mas era propensa a gerar efeitos emocionais diretamente acessíveis à percepção, sustentando uma atitude com o passado que suscitava envolvimento em termos tangíveis, quer pelo toque das mãos, quer por esse reconhecido catalisador de evocações que é o cheiro (BANN, 1994).

Aqui se buscará investigar três dimensões da iluminação a gás assinaladas pelos documentos textuais: sua relação com os ritmos da natureza; a presença variada de fontes luminosas nas práticas de leitura; a afinidade da luz de gás com o imaginário da termodinâmica.

4.

Um lugar recorrente nas memórias e crônicas que fazem referência à iluminação da capital cearense é o assim chamado “contrato com a lua”. Segundo o historiador Geraldo Nobre (1981, p. 79), tratava-se de uma expressão popular de derrição à inépcia da concessionária britânica. A menção ao astro noturno se prende ao fato de que, nos termos do documento de 1864 que orientava o novo serviço, ficava a Ceará Gas Company obrigada a manter em atividade os combustores de acordo com o brilho do luar. A companhia deveria operar em conformidade com uma tabela de acendimento e apagamento dos bicos nas ruas e praças, desenvolvida por técnicos da administração provincial e que era organizada em função do ciclo lunar. Assim, aparecendo o satélite, por exemplo, às 19h, os lampiões permaneciam ligados somente das 18h30 às 19h30; por outro lado, quando a lua se pusesse à meia-noite, a luz nos postes deveria funcionar das 23h30 às 5h do dia seguinte. A inusitada sincronia entre o fornecimento da luz de gás nos logradouros e a incidência das fases da lua pode ser interpretada como simples medida de economia ou como sintoma explícito de modernização precária, denotando a incapacidade de implementar um sistema técnico suficientemente difuso e regular para abranger a escala de uma rede urbana.

Em Fortaleza o novo sistema de iluminação não decretou a soberania da técnica, consolidando uma indiferença solene diante da lua e das estrelas; ao contrário, firmou uma aliança com os ritmos naturais. O escritor Raimundo

de Menezes ecoou, em estilo jocoso, parte do que a diversos moradores fora então motivo de crítica ao serviço prestado pela firma do gás:

E mal os tênues raios lunares do quarto crescente começavam a pratear os céus, a esperta companhia, zás!, fechava o registro... e Fortaleza que ficasse às escuras, como nos seus tempos primitivos! [...] A lua passou a ser considerada sócia da “Ceará Gas”... Mas sócia apenas para ajudar a trabalhar! (MENEZES, 2000, p. 92).

Essa adaptação peculiar talvez ajude a entender por que, em algumas crônicas e memórias, as noites de plenilúnio eram retratadas, ainda nas primeiras décadas do século XX, sob o aspecto lírico que tantos enamorados julgavam propício às efusões sentimentais, em forma de declamações, serenatas e encontros furtivos (ADERALDO, 1974, p. 104; AZEVEDO, 1992, p. 36; MENEZES, 2000, p. 32). E, malgrado o consórcio da empresa de gás com o ciclo lunar, à mordacidade do cronista referido se justapunham outras formas de lembrar e narrar a iluminação do município: descrevendo episódios de sua juventude na década de 1920, um morador comentou que os “lâmpioes imprimiam à cidade um toque de beleza e romantismo” (ARRUDA, [1986], p. 24). Percebe-se assim a existência de reações variadas quanto à luz artificial.

Quando, a partir de 1934, ocorreu a substituição do gás pela eletricidade na iluminação pública da capital cearense, não foi apenas um equipamento técnico que progressivamente desapareceu da paisagem urbana. Também alguns ofícios se haviam tornado obsoletos ou desnecessários, em especial o de uma figura que, no trajeto repetido duas vezes ao dia, parecia dotar a luz de gás de uma roupagem menos recôndita. O acendedor de lâmpioes, munido de haste característica, cuidava do acionamento e desligamento dos focos luminosos, manuseados um a um, ao longo de ruas e praças, por vezes em horários avessos à rotina dos moradores, já madrugada ou pouco antes do alvorecer. Seu trabalho, feito a pé, revelava ainda uma estrutura de funcionamento em base diacrônica: os bicos de gás eram acesos paulatinamente, e o tempo decorrido entre a ligação do primeiro e do último combustor dependia diretamente da velocidade, habilidade e resistência física de cada funcionário em particular. Tratava-se de um sistema que, em sua face mais pública – aquela que, em plena rua, se oferecia indistintamente à observação de qualquer habitante – denotava um nexo entre a performance de um corpo singular e o funcionamento de um aparato técnico. Inextricável relação de perda e ganho: se por um lado a pontual presença humana imprimia à iluminação a gás contornos menos intangíveis, por outro a ativação simultânea de todos os pontos de luz era impraticável, reduzindo assim a sensação de controle sobre o ambiente. Com efeito, se, no primeiro quarto do século XX, esse procedimento poderia

fomentar em determinados habitantes uma impressão de atraso urbano, outros nele talvez enxergassem, em retrospecto, um elo positivo com traços de sua infância e mocidade: “Tardes dominicais de cadeiras na calçada, das imensas rodas familiares, ruidosas, que entravam pela noite sem rádio, sem as insuportáveis novelas da TV. E a noite era liricamente anunciada pelo acendedor de lampião” (DIAS, 1976, p. 66). Havia ainda quem recordasse aquele trabalhador num tom mais neutro, frisando sua relação evidente com os ritmos da natureza: “Era interessante ver o acendedor de lampião exercendo suas funções, quando percorria as ruas ao se aproximar a hora do *Ângelus* e ao amanhecer” (ARRUDA, [1986], p. 24-25). Em contrapartida, para alguns espíritos menos entusiasmados com as efigies de progresso acopladas à aparição de automóveis, fábricas e eletricidade, a passagem diária de um simples funcionário da companhia de gás era valorizada em razão do efeito lírico produzido gradativamente:

Ao cair da tarde, o acendedor de lampiões surgia, com uma vara comprida a acender, um por um, os combustores de caixas retangulares, dentro das quais se incendiavam, ao contato do cotó de vela ou fósforo, os bicos de acetileno [*sic*], resguardados por camisetas apropriadas. A praça adquiria, assim, um aspecto poético e agradável (AZEVEDO, 1992, p. 41).

Embora desde sua implantação nos anos 1860 a luz de gás operasse num regime que poupava os combustores em noites enluaradas, essa prática chegou a ser, equivocadamente, associada ao impacto da Grande Guerra, que teria deixado por “herança” tal descontinuidade no serviço de iluminação. Nesses termos abordou o assunto, em dada ocasião, o pesquisador e cronista Mozart Soriano Aderaldo, logo acrescentando que a periódica falta de luz haveria contribuído para multiplicar as possibilidades de contato afetivo e mesmo de enlace matrimonial entre jovens de classe média: “Verdade é que tal desvantagem [a pausa na iluminação], alhures desastrada, foi pelos provincianos habitantes de nossa cidade romanticamente aproveitada. Sem ela não teríamos, é quase certo, as serestas que fizeram época e plasmaram mentalidade” (ADERALDO, 1974, p. 104). Fica a impressão de um esforço do autor por converter em ganho para as relações amorosas a suspensão da noite técnica, que outrora foi precisamente o alvo de tantas críticas dos moradores ao sistema monopolizado pela Ceará Gas.

Se é pertinente admitir que o uso do gás trouxe possibilidades antes desconhecidas para o cotidiano da cidade – combatendo ou atenuando a escuridão, permitindo o aparecimento de uma sociabilidade noturna mais diversificada (nos clubes e teatros, nas praças e salões, nas retretas e encontros ao ar livre), dilatando o tempo disponível para o convívio e a produção (nas reuniões de

amigos e parentes, no trabalho em fábricas, oficinas e casas comerciais) –, este incremento não significou pronta adesão aos ditames inflexíveis do relógio. Tanto a oscilação nos horários para uso efetivo dos focos instalados em via pública, quanto os momentos gastos no vaivém do acendedor de lampiões, sugeriam aproximações (quase nunca coincidência estrita) entre a iluminação artificial e a contagem matemática do tempo.

Alguns registros de cronistas, literatos e memorialistas insistem em identificar, na prática de apagar os combustores de gás quando surgisse o brilho lunar, um traço de provincianismo da capital cearense; por vezes se chega quase a sugerir que esse “contrato com a lua” configurava uma marca peculiar ou mesmo exclusiva da história local. Em que pese a relevância dessas narrativas na recuperação de múltiplos aspectos do passado da cidade, sua incorporação literal, sem a devida mediação crítica, induziria o pesquisador a conclusões enganosas. Pois a mencionada sintonia entre a iluminação pública e as fases da lua não tivera início com o gás e estava longe de restringir-se a Fortaleza. A cidade de São Paulo, por exemplo, antes de conhecer a luz de gás, fora alumada, entre 1830 e 1872, por lampiões de azeite e por hidrogênio, dispensando-se, contudo, o emprego desses equipamentos em noites de luar (BRUNO, 1991a, p. 538-551; 1991b, p. 1016-1021). Por seu turno, na década de 1830 Recife passou a contar com a luz de azeite de peixe, permanecendo inativos os lampiões durante o plenilúnio. Quando inaugurado o sistema de gás em 1859, a capital pernambucana mantinha apagados os combustores em noites de lua cheia, a ponto de, no começo dos noventa, os críticos dessa praxe também a designarem “contrato com a lua” (SETTE, 1948, p. 303, 308). Mesmo Paris, a “cidade-luz”, exaltada por tantos observadores e viajantes ao longo do século XIX devido à profusão de focos reluzentes, possuía em torno de 1840 dois tipos de lanternas de gás implantadas nas ruas: um funcionava todas as noites, do pôr ao nascer do sol, enquanto outro era aceso somente quando se julgava o espaço público demasiado escuro, ou seja, carente da luminosidade projetada pelo satélite. Muitas cidades europeias mantiveram, ainda no princípio do século XX, um sistema de iluminação parcialmente regulado pelo calendário lunar – característica que não fora transformada pela introdução do gás no aclaramento das artérias urbanas (RONCAYOLO, 1999; SCHIVELBUSCH, 1995, p. 90-91).

O advento da luz estável e permanente, alheia à sucessão das estações e ao ciclo da lua, é, portanto, um fenômeno em certa medida recente, consolidado mediante a expansão da eletricidade. Se, até a década de 1920, saltava aos olhos de muitos fortalezenses o fato de a companhia do gás ligar e desligar seus combustores de acordo com a aparição do astro noturno, essa mesma dependência dos ritmos da natureza também poderia ser facilmente percebida por quem residisse em diversos outros centros urbanos, dentro e fora do Brasil.

5.

Experiência primacial na trajetória de escritores, intelectuais e artistas, a leitura era atividade tão disseminada que, a exemplo de outros gestos corriqueiros, recebeu descrições algo modestas em comparação a sua importância na vida cotidiana daqueles grupos. Ainda assim, nas memórias de letrados são diversos os rastros desse ato produtor de sentidos, distribuindo-se em referências tão heteróclitas como títulos de livros, poemas célebres, autores consagrados ou iniciantes, estabelecimentos de ensino, livrarias e bibliotecas, manuais escolares, pregões de jornais, aulas particulares e rodas literárias. Entre indivíduos de baixa condição social, o contato com os textos geralmente implicava arrostar grandes dificuldades, desde a inviabilidade de uma frequência regular à escola (em função do precoce engajamento no mundo do trabalho) até o limitado acesso aos impressos. Em meio a essas restrições também pesaram as desiguais circunstâncias de iluminação artificial, que restringiam ou impediam o aproveitamento do período noturno para as lides do estudo. Eis aí um traço comum nas lembranças de leitores das camadas populares em vários países. Autobiografias de trabalhadores britânicos e franceses no século XIX, por exemplo, não deixaram de sublinhar a falta de luz nas moradias operárias, tanto pelas escassas janelas quanto pelo custo elevado dos artefatos iluminantes. Assim, para ler um jornal velho ou um folheto era preciso estar próximo à lareira ou contar com o brilho frágil das brasas do fogão a carvão. Mesmo o recurso a velas e candeias estaria longe de oferecer aos olhos um suporte adequado, pois, conforme um velho proletário inglês, elas “pouco mais faziam do que tornar a escuridão visível” (ADAMS *apud* LYONS, 1999, p. 193). É certo que o rigor do inverno, a diferença de temperatura ao longo das estações e as oscilações na duração e intensidade da luz solar, característicos de regiões de clima temperado, não participavam do cotidiano de cidades que, como Fortaleza, estavam localizadas no trópico e a baixa altitude. Todavia, seu padrão edificado também impôs limitações à fruição da leitura, inclusive durante o dia, segundo indica uma descrição do aspecto geral das habitações por volta de 1910:

As casas são, no geral, de um só pavimento, cobertas de telha vã, pavimentadas a tijolos vermelhos; de porta e uma ou duas janelas, possuem sala de visitas, um ou dois quartos, sala de jantar e cozinha; da sala da frente para a de refeições vai um longo corredor, para o qual dão as portas das camarinhas. Muitas vezes a inclinação do telhado é pequena e este se agacha sobre os cômodos, sendo preciso instalar telhas de vidro, que vêm dar alguma luz às sombrias alcovas. (FERNANDES, 1977, p. 240).

Durante as primeiras décadas do século XX ainda prevalecia esse tipo de arranjo, no qual um longo corredor articulava a entrada da moradia ao quintal, ficando muitos cômodos desprovidos de aberturas para o arejamento e iluminação natural (SILVA FILHO, 2007). No caso de pessoas desde cedo compelidas a prover o próprio sustento e o dos familiares, esses traços da habitação, pouco favoráveis à prática da leitura sem algum sacrifício da capacidade ocular, juntavam-se ao curto tempo disponível para a aquisição de conhecimento por meio dos livros e a busca de emancipação intelectual. Não foram poucos os jovens de origem modesta nos quais ao gosto pelas letras se somou à aspiração por prestígio e mobilidade social, acalentados por um senso de disciplina e determinação que lhes acenava com a perspectiva do aperfeiçoamento cultural. Um destes, nascido no interior da província nos anos 1880 e vindo para a capital, foi Hermenegildo Firmeza, que mais tarde se tornaria jornalista, ativista político, professor e deputado na Primeira República. A seu respeito comentou um crítico:

Empregado no comércio, ao tempo em que o expediente se prolongava do nascer do sol às primeiras horas da noite, habituou-se aos grandes e fecundos silêncios.

À luz do lampião a querosene, varava as noites debruçado sobre os livros. Lia tudo, com a fome e a desordenação do autodidata, principalmente História da Civilização e do Brasil, de que se tornaria, mais tarde, catedrático no centenário Liceu do Ceará. A vida e os exemplos dos varões ilustres o atraíam e fascinavam (BEZERRA, 1965, p. 5).

Difícil pensar a materialidade do ato de ler abstraindo esses fatores tão assíduos quanto discretos: a luz que torna legível o texto, o dinheiro reservado à compra dos livros, o sono sacrificado ao estudo, a aliança entre silêncio e concentração, a persistente vontade de conhecer. Em suas memórias o escritor Gustavo Barroso fez referência às leituras noturnas quando, aluno do Liceu no início do século XX, se dirigia ao sítio da família num arrabalde de Fortaleza e ali tirava proveito de um ambiente não submetido à rigidez dos horários que preponderava na residência da cidade: “À noite, estudava no sítio, envolto no silêncio, à luz fumosa duma candeia de querosene ou à luz trêmula duma vela de cera de carnaúba” (BARROSO, 1989, p. 249). O fumo e a oscilação da chama evocam marcas específicas de diferentes objetos de iluminação; embora provavelmente gerassem incômodo em parcela dos usuários, ainda não haviam se tornado inconvenientes evitáveis mediante o emprego da lâmpada elétrica, com a qual a população foi gradualmente travando contato a partir dos anos 1910.

Outros intelectuais recordaram adversidades que, na juventude, desafiavam o propósito de seguir carreira acadêmica. O professor e jurista Joaquim Pimenta, que ainda moço se mudou para Fortaleza em 1904 a fim de prestar exames para o ingresso na recente Faculdade de Direito, menciona privações e a solidão do adventício: “um matuto sem dinheiro, sem roupa, comendo mal, adormecendo de cansaço, já noite alta, sobre o Dicionário de Saraiva, depois de ter traduzido, com supremo esforço, quatro ou cinco linhas de Tito Lívio” (PIMENTA, 2009, p. 123-124). Novamente o período noturno figura, nas reminiscências de certos letrados, como arena onde se travava uma luta pessoal contra a pobreza, a fadiga e o desalento.

Por vezes a escassez de tempo e energia para o estudo sistemático era acompanhada da impossibilidade de consulta aos manuais escolares, devido à falta de recursos. Em suas recordações, o autor acima indicado comentou que o emprego obtido num colégio particular, a fim de permanecer residindo na capital cearense, tinha um horário que lhe dificultava comparecer às aulas do Liceu e remunerava parcamente, de tal sorte que os poucos livros que conseguia adquirir eram já bem usados. Numa sabatina de história natural foi escolhido pelo professor para discorrer sobre determinado tema, saindo-se mal por lhe faltarem os meios para a obtenção do compêndio que continha aquela matéria. Seu desempenho ruim provocou uma reprimenda do docente, exigindo-lhe conter a pretendida reação: “Quis protestar e dizer-lhe por que, mas deteve-me o amor próprio, ou, antes, a rude altivez do sertanejo em não querer revelar a sua pobreza. Retirei-me sem proferir uma palavra” (PIMENTA, 2009, p. 119). Esta cena elucidada, *a contrario*, a importância do texto didático tanto para as atividades de ensino quanto para a conquista de maior proximidade com os livros, que constituíram aspectos imprescindíveis ao desenvolvimento das práticas de leitura.

A noite abrigou ainda outras maneiras de fomento à leitura; não à toa em torno da reflexão e comentário sobre textos e autores se formaram rodas literárias em diferentes cafés da cidade, reunindo escritores, poetas, jornalistas e artistas plásticos. Tal convergência se beneficiava, ao menos em parte, dos combustores de gás instalados nos logradouros: o Café Riche, principal lugar de encontro diário de intelectuais desde 1915 ao começo dos anos 1920, possuía um tablado que alongava a calçada para o lado da rua, onde à tarde eram colocadas mesas e cadeiras desmontáveis; nelas muitos frequentadores estendiam pela noite suas conversas, aproveitando a viração e o brilho dos lampiões na via pública. Naquele estabelecimento se praticava uma “espécie de torneio de literatura oral”, segundo recordação do escritor Herman Lima: às discussões sobre filosofia, gramática e política se entremeava a leitura de versos e artigos há pouco redigidos e então postos à avaliação dos letrados. Figuras eminentes

da cena intelectual (José Albano, Antônio Sales, Quintino Cunha, Martinz de Aguiar, Felino Barroso) eram ali acompanhadas de jovens expoentes das letras, em busca de aprendizado e convívio com nomes reputados da época. A diferença de posições no circuito intelectual poderia ganhar contorno mais evidente, ressoando contrastes de prestígio e pecúnia, a exemplo daqueles assinalados pela discrepância no trajar. Se um bacharel e pesquisador como Leonardo Mota, que lançara em 1921 um livro exitoso e recentemente retornara da capital da República, “era o *dandy* da roda, com o seu fraque, colete e gravatas vistosas, de etiquetas da Metrópole”, dela também participavam modestos autodidatas, como os poetas Serra Azul e Otacílio de Azevedo, este “em sua pobre indumentária de brim mal-ajambrado” (LIMA, 1967, p. 103).

Em suas memórias, de publicação póstuma, o poeta e pintor Otacílio de Azevedo registra não haver tido instrução regular. A necessidade de trabalhar desde cedo lhe impedira a frequência a aulas, vendo-se compelido a um tipo de aprendizado no qual sobressaíam a sofreguidão da leitura e a capacidade mnemônica. Essa formação de autodidata dependia tanto da generosidade de conhecidos que lhe franqueavam o acesso gratuito a livros, quanto da astúcia de furtivamente aproveitar certas pausas para a criação literária. Empregado na companhia de bondes elétricos em 1914, o jovem cumpria jornada de dez horas e, esquivando-se ao olhar dos supervisores, alternava a penosa lide com o preparo de versos: “Foi nos intervalos desse serviço estafante e perigoso que escrevi, escondido dos patrões ingleses, dentro das enormes valas onde os bondes estacionavam para receber reparos, o meu segundo livro de poesias”. O risco assumido no ambiente de trabalho se nutria das muitas horas subtraídas ao repouso, no contato com obras que o diminuto salário não poderia comprar:

Foi nesse tempo que mais li, pois havia um comerciante amigo que possuía enorme biblioteca – Abraão Carvalho. Muitas vezes lia a noite inteira à luz de fumarenta lamparina de querosene e às cinco da manhã corria ao emprego, chegando na hora exata. Dentro daquelas valas enlambuzadas de óleo, escrevi meus primeiros versos (AZEVEDO, 1992, p. 89, 90).

Como aquele poeta, a maioria dos habitantes de Fortaleza não tinha recursos para as despesas com a instalação e consumo do gás. Utilizado no espaço público, é provável que no início do século XX o fluido iluminante estivesse limitado, para fins residenciais, a uma parcela das famílias de melhor situação econômica (NOBRE, 1981, p. 85). Assim, pela qualidade da luz disponível seria possível inferir, ao menos em parte, a posição social dos indivíduos. Embora trouxesse inconvenientes, o gás se destacava pela intensidade do seu brilho, em geral apreciado antes da difusão comercial da corrente elétrica. Apesar das variações de um lugar a outro, o potencial daquele combustível

era reconhecido: “Em média, um aposento iluminado a gás tinha vinte vezes mais luz do que antes”, embora nesse caso não se pudesse contar com a portabilidade habitual de artefatos mais simples, como velas e lamparinas. “Não era uma luz íntima – não se podia trazer o bico de gás para mais perto do livro ou da costura, como se fazia com um candeeiro de mesa –, mas dava uma iluminação geral maravilhosa. Tornava a leitura, os jogos de cartas e até a conversa mais agradáveis” (BRYSON, 2011, p. 142). Entretanto, nas memórias sobre a capital cearense entre o final do século XIX e o começo do seguinte, o gás tinha distribuição bastante desigual: frequente nas principais ruas e praças, praticamente não deixou traço de sua presença no ambiente doméstico dos autores desse gênero textual. Tal contraste parece enfatizar não apenas o acesso restrito àquele iluminante industrial, mas a variedade de meios para confrontar a escuridão e, por extensão, tornar viável a leitura após o pôr do sol. O farmacêutico, literato e professor Rodolfo Teófilo foi mais um letrado que, na mocidade, passou por reveses para dar continuidade à sua formação intelectual. Empregado de um estabelecimento comercial no fim da década de 1860, quando as lojas fechavam às 20h, sofreu represália de um dos patrões – que não queria “caixeiro doutor” – em razão de seu interesse pelo estudo. As tentativas de superar uma condição subalterna exigiam o aproveitamento do pouco tempo livre, ainda mais premido pela duração da vela:

Compreendi que só o livro me podia libertar.

Devia estudar; mas como? Os dias eram do patrão, só dispunha eu das noites. [...]

A vida agora era mais cansada. Passava o dia na praia, exposto ao sol, no serviço do algodão. Ao escurecer, sentado à carteira a copiar o borrador! Voltava às nove horas da noite das aulas e recolhia-me ao quarto, uma espelunca quente e com mais muriçocas do que as florestas do Amazonas. Ia preparar as lições alumiado por uma miserável vela de carnaúba, de vintém, pois não podia comprar estearina. Estudava três horas, o tempo que durava a luz. Extinta, deitava-me e adormecia pesadamente (TEÓFILO, 2003, p. 24-26).

Aos de parques recursos somente a noite parecia oferecer ensejo para a instrução. Porém, esse tempo menos sujeito às interrupções do trabalho, receptivo ao silêncio, também se mostrava agudo, escasso, ritmado por uma chama de vida breve. Na lembrança de Teófilo, o estudo requeria empenho, resistência, assiduidade, e ainda o dispêndio regular com velas baratas.

Descrições sobre a leitura à noite são frequentes nas recordações de intelectuais. É certo que dificuldades materiais pontilharam em especial a trajetória de indivíduos de origens modestas. Todavia, a imagem de um

espírito devotado ao conhecimento, sequioso pelo contato com autores canônicos, exerceria inspiração ou fascínio capaz de ultrapassar fronteiras de classe. Nessa busca por uma mente cultivada, a iluminação insuficiente podia deixar marcas duradouras, pondo à prova a obstinação pessoal. No caso do médico e historiador Guilherme Studart, o ardor pelos livros não foi secundado pelo brilho precário das velas, e sim pelo desafio à autoridade imediata. Filho de um próspero comerciante inglês radicado em Fortaleza, ele foi enviado para Salvador em 1868 e lá fez o curso secundário no prestigioso Ginásio Baiano. No perfil biográfico que dele traçou o filósofo Farias Brito, consta a seguinte passagem:

Os livros foram, com efeito, os mais constantes e preciosos amigos de Guilherme Studart, quer de dia, quer de noite. Muita vez foi preciso que o barão de Macaúbas [Abílio César Borges, diretor do Ginásio Baiano] procurasse contê-lo, mandando apagar as luzes para forçá-lo ao repouso que lhe era indispensável, quando ainda alta noite se achava agarrado aos livros. Ainda assim Guilherme Studart em sua paixão que tocava aos limites da mania por vezes recorria à luz dos combustores. E foi sem dúvida por efeito desse constante abuso da leitura que lhe veio a miopia, que hoje lhe dificulta entregar-se a estudos de certa ordem e a trabalhos mesmo da profissão que abraçou (BRITO, 1897, p. 153-154).

Atividade solitária, aqui voltada ao propósito da instrução, a leitura poderia ser interdita não apenas pela privação material, mas também por ordem superior de apagamento das luzes. A rebeldia do estudante aos horários prescritos do colégio se valeu de focos externos para dar seguimento ao estudo; em sacrifício dos olhos, essa iniciativa veio a render uma narrativa que reforçava a imagem de um homem vocacionado ao labor intelectual desde a mais tenra idade.

Lampiões, lamparinas, velas, combustores: os artefatos de iluminação, mais ou menos sofisticados, condicionavam sobremaneira as possibilidades da leitura como acesso à educação formal e da escrita como passaporte para a sociabilidade letrada. Nas reminiscências de intelectuais, esses objetos foram preponderantemente relacionados ao conjunto de circunstâncias que davam materialidade ao ato de ler. Porém, mais raramente é possível deparar com outro tipo de registro, no qual o objeto que fornece a luz não é lembrado por tornar visível um texto, e sim por oferecer ao leitor matéria para aferição de suas habilidades. A esse respeito a escritora Alba Valdez anotou uma experiência vivida na infância, por volta da primeira metade dos anos 1880, quando ela e os irmãos se dirigiram ao estabelecimento de secos e molhados do pai:

Um dia, em que não houve aula, meu pai mandou-nos chamar à loja e, assim que nos apresentamos, explicou-nos que desejava saber qual de nós lia mais corrente.

Íamos voltar nas mesmas pisadas para trazer os nossos livros, mas avisou-nos que se tornava desnecessário, ali havia cousa que os substituíra perfeitamente. E foi-nos indicando os letreiros de garrafas, caixas, latas, sacos, pacotes.

Era um processo original de examinar leitura, tanto mais que os dizeres das embalagens e envoltórios das mercadorias estrangeiras se exprimiam nos idiomas dos lugares de origem.

Percebendo o nosso atarantamento, sorriu gostosamente. Pronunciásemos as palavras como se achavam escritas. Procedendo assim, obedecia a um critério muito seu de julgar o nosso adiantamento. Critério absolutamente inédito.

A prova, realizada nos intervalos em que não apareciam fregueses, decorria divertida. Que complicação no deletrear os rótulos das caixas de fósforos, que eram importadas da Noruega ou da Suécia! [...] As palavras que víamos nos rótulos eram abundantes de grupos consonantais e muitas se pontilhavam de tremas. *John's Köpings*... Sei lá... Conservo de cor o letreiro, pronunciando, entretanto, as palavras a meu modo, mas só para mim. Esse fato, na aparência irrisório, incutiu-me mais tarde o desejo de aprender línguas (VALDEZ, 1940, p. 48-49).

Exercício de reconhecimento de letras e improvisado de sílabas em meio à estranheza das palavras, o “exame de leitura” se deteve sobre um artigo importado: o fósforo. Sua presença no estoque de uma loja fora do perímetro central de Fortaleza sugere a disseminação no consumo do produto que, ao fornecer rapidamente uma chama, liberava as pessoas da necessidade cotidiana de manter brasas acesas em casa para a obtenção de fogo. Deslocando a leitura dos compêndios escolares para as embalagens e marcas estrangeiras, aquele teste informal sutilmente apontava para a expansão e diversificação de superfícies legíveis que, aos poucos, iriam integrando a paisagem urbana a partir das últimas décadas do século XIX. Em gradual emancipação do limite tradicionalmente imposto pela dimensão de livros e jornais, o que se dava a ler nas ruas denotava sua afinidade com uma escrita mercantil.

Antes da vulgarização da luz elétrica na cidade, os estabelecimentos comerciais utilizavam dísticos, placas e tabuletas para indicar ao público a especialidade de seus serviços (GIRÃO, 1959, p. 150). Essas inscrições sobrepostas às fachadas tanto serviam à divulgação das firmas quanto à pronta identificação de seu endereço, expondo, ao olhar dos habitantes, o nome do negócio. No início do século XX, uma ida ao centro ou o dobrar de uma esquina revelava a escrita em tamanhos e formatos diversos: cartazes, tabuletas

e reclames marcavam sua assiduidade no espaço público (AZEVEDO, 1992, p. 24, 29-30). À parcela dos habitantes capazes de decodificar aquela grafia heterogênea se apresentava um idioma comum – a propaganda – atravessando variados segmentos sociais. Diferente do território clássico da leitura, assentado na aprendizagem formal e na concentração mental em face dos textos (como destacado nas memórias dos intelectuais aqui tratadas), a linguagem que torna a cidade um suporte da escrita não aspirava a um estilo elevado. Como observou Willi Bolle, essa paisagem de letras inflacionada com a difusão da propaganda não seguiria o esteio da literatura – fechada em pequenos círculos sociais, usualmente voltada ao pensamento erudito e ao debate de ideias –, mas acolheu o prosaísmo do dia a dia e o vocabulário simples; era uma linguagem rápida, de fácil percepção, feita mais para a mobilização dos impulsos e a cooptação dos afetos que para a reflexão: “São textos triviais, percebidos de passagem, distraidamente, de modo inconsciente” (BOLLE, 1992, p. 138). O ostensivo propósito comercial dessas inscrições não deixaria de cumprir sua função atrativa sobre os transeuntes: um deles, nascido na Fortaleza de 1910, comentaria anos depois: “Sempre tive muita curiosidade diante de qualquer tabuleta, cartaz ou faixa de pano atravessada nas ruas”. E em seguida aduziu: “Seja como for, há nessas mensagens algo de novo. Logo que aprendi o segredo da leitura, minha distração era olhar e decifrar os nomes e dizeres das casas comerciais” (JACQUES, 1964, p. 52). A infância desse cronista coincide com o período em que o gás ainda iluminava as ruas da cidade. Mas seria preciso aguardar a difusão da eletricidade para que a leitura noturna conhecesse outro pronunciado foco de interesse: em lugar dos livros compulsados solitariamente num recinto privado, os letreiros luminosos com que as lojas da zona central buscavam capturar o olhar dos passantes. No decurso do século XX a persistente aliança entre a luz artificial e o ato de ler passou a ser fortemente investida pelo idioma da mercadoria (SILVA FILHO, 2008).

6.

- E donde vem o calor de nosso corpo?
- Da oxidação dos alimentos, já expliquei. Os alimentos são os combustíveis orgânicos. Dentro do nosso corpo opera-se uma contínua combustão, por meio do oxigênio respirado com o ar.
- Quer dizer então que não passamos duns fogões ambulantes, observou Emília.
- É verdade. Somos uns fogões bípedes. Estamos sempre de fogos acesos. Quem morre esfria, porque cessa lá dentro a combustão. Somos também umas chaleiras de evaporar água. Está calculado que suamos e expiramos dois litros de água por dia (LOBATO, 1950, p. 121).

Nesse diálogo, incluído nos *Serões de Dona Benta* (publicado em 1937), a senhora explicava às crianças sobre diferentes formas de circulação do calor. Do questionamento a respeito de sua origem nos organismos, emergiu uma imagem sintética, equiparando seres humanos a “fogões ambulantes”. O que, a uma rápida mirada, poderia ser erroneamente taxado de analogia simplória foi um dentre vários recursos ficcionais empregados pelo escritor Monteiro Lobato para divulgar, junto ao público infantil, noções de ciência com um estilo que atenuava certa aridez dessa temática (DUARTE, 2008). Além da dimensão estética, a metáfora referida se reveste de amplo significado, permitindo articulações entre o saber científico e as representações do corpo que incidentalmente ecoam no gás de iluminação. Se não são novas as concepções que aproximam homens e objetos técnicos, aquela citada decorre, em linhas gerais, de dois processos maiores desencadeados no terço final do século XVIII. Um corresponde à primeira fase da Revolução Industrial, que promoveu aplicações variadas de máquinas cujo funcionamento tinha por base o trinômio ferro-carvão-vapor. O outro diz respeito a investigações do sábio Lavoisier em torno do processo respiratório, segundo as quais essa atividade imprescindível à vida se faz mediante o consumo de oxigênio e a liberação de gás carbônico. À luz dessas inovações, o traço comum entre a matéria inerte e o ser vivo residia, portanto, no calor: no artefato técnico a queima do carvão, aquecendo a água numa caldeira, transforma-a em vapor que por sua pressão expansiva aciona o pistão dentro de um cilindro e converte a potência térmica em força mecânica; por seu turno, no organismo a respiração é concebida como um tipo de combustão, que por reações químicas acarreta a geração do calor vital. Sob esse novo registro o corpo humano passaria a ser vislumbrado menos pela metáfora do relógio, tão cara ao mecanicismo clássico, do que pela figura da máquina a vapor. Tendo por referência um emergente domínio científico no século XIX – a termodinâmica –, ganhou vulto a constituição de um modelo que compreendia o corpo, prioritariamente, como produtor de energia (SANT’ANNA, 1995, p. 250-251). No mundo do trabalho, por exemplo, viriam a proliferar comparações do operário a um motor, enfatizando sua capacidade de gerar a força necessária ao desempenho da atividade laboral (VIGARELLO, 2007). Mas essa projeção não tardou a extrapolar o espaço fabril, colonizando outras dimensões da vida social. Daí porque, desde o último quarto dos oitocentos uma série de práticas encontrou disseminação entre as populações dos centros urbanos: exercícios ao ar livre, banhos de mar, jornadas a estâncias minerais, valorização da educação física, ingestão corrente de xaropes e elixires. Em sua especificidade, todas apontavam para o propósito de aceleração das cadências e incremento da eficiência do corpo, doravante assimilado a uma máquina dotada da insólita propriedade de continuamente elevar seu rendimento.

Como observou o filósofo Michel Serres, a Revolução Industrial foi uma revolução operando sobre a matéria. Se até então a força fora percebida como um dado prévio, existente desde sempre, cujas fontes estáveis – os homens, a tração animal, a água, o vento, a gravidade – poderiam ser direcionadas a uma determinada finalidade, não se poderia produzi-la. Nesse mundo governado pela geometria e construído com máquinas simples (alavancas, eixos, polias, roldanas), a natureza era representada como um sistema perene e imutável, estruturado por leis de movimento cuja efetividade era anterior à e independente da ação dos homens, a quem competia somente a gestão desses recursos. Mas com a máquina a vapor o fogo suplanta as fontes tradicionais do movimento e ascende à condição de elemento central da produção de energia; esta não é mais algo preexistente e meramente controlado pela organização de linhas e diagramas conforme o modelo geométrico, e sim algo gerado pela transformação da matéria. Se no universo da mecânica a ênfase recaía sobre a forma, a termodinâmica imporá o triunfo da cor e da matéria – a matéria ardente, vibrátil, oscilatória, flamejante que o pintor William Turner soube introduzir na representação visual (SERRES, 1982, p. 56-57).

Com a industrialização, o carvão foi constituindo a principal fonte de energia mecânica. Porém, não apenas; ele também se tornou um combustível para aquecimento e, frise-se, iluminação, a partir de dispositivos voltados à produção de gás iluminante que, em maiores centros urbanos, tendeu a ganhar espaço diante de materiais tradicionais, como lenha, sebo, cera de abelha e espermacete (MUMFORD, 1963, p. 156-157). Em correspondência com a máquina a vapor, o modelo do corpo energético se apoiava num recurso primordial – não o carvão, mas os “combustíveis orgânicos”, como explicou dona Benta: os alimentos cuja “queima”, por meio da digestão, geravam a força para a realização do trabalho. Esse processo químico que, pela transformação da matéria ingerida, resultava em energia vital não poderia prescindir de um elemento igualmente crucial para equipamentos industriais como os altos-fornos: o oxigênio. Daí a centralidade que, na representação do corpo como máquina térmica, foi conferida à respiração, responsável pela captação e transporte do oxigênio, em cuja presença se operava a combustão dos nutrientes. Gradativamente boa parte desses enfoques e cuidados se tornou inusual, sobretudo com a penetração da eletricidade no cotidiano: afinal, uma pré-condição técnica para a eficiência e durabilidade da lâmpada incandescente foi precisamente a obtenção de vácuo no interior do bulbo, sem o qual o filamento se consumia depressa e abreviava a existência útil do objeto (BRYSON, 2011). Todavia, no horizonte cultural anterior à eletrificação era notória a conexão entre ar, fogo, luz e combustão, a qual não deixava de condicionar o treinamento da percepção. Eis um exemplo: cinquenta anos antes do livro de Monteiro Lobato, o escritor Rodolfo Teófilo redigira, para um periódico de Fortaleza, uma série

de artigos em torno das ciências naturais que tinha o propósito de explicar aos leitores a manifestação de determinados fenômenos. Sob a forma de diálogo entre um estudioso e sua companheira, iam sendo expostos e discutidos temas variados. No texto “Ar e atmosfera” o autor enfatizou, pela voz dos personagens, o estatuto do oxigênio como articulador da vida com o fogo:

- E os seres vivos não poderiam viver em uma atmosfera de azoto, hidrogênio, ácido carbônico ou de qualquer outro gás que não seja o oxigênio?
- Não, o oxigênio é o gás da vida e por isso chamado ar vital, ar do fogo. Sem ele a vida desaparece porque o sangue perde suas qualidades vivificantes.
- E por que ele é também ar do fogo?
- Porque o fogo é dele que se alimenta. As combustões são feitas à custa do oxigênio do ar, como a hematose nos animais, isto é, a troca de gases nos órgãos respiratórios. Quanto tiveres de entrar em um lugar suspeito de ar viciado ou impróprio à respiração, toma a precaução de levar uma vela acesa. Enquanto a chama se conservar viva, nada receies, mas quando a luz começar a enfraquecer, a bruxulear, foge porque está iminente um grande perigo; a luz apagando-se, se tivesses ficado, serias asfiziada (*A Quinzena*, 15 out. 1887, p. 2).

Naquele quadro perceptivo, contemporâneo da luz de gás e distante do aprendizado corporal de nossos dias, a chama não só reafirmava sua milenar amizade com a visão, mas também alertava para riscos discretos, eventualmente discerníveis com os olhos. Cautelas desse tipo denotavam a posição eminente que, no imaginário da termodinâmica, a respiração assumiu entre as funções orgânicas. Um registro tardio de tal sensibilidade foi lembrado pelo escritor e jornalista Eduardo Campos, quando, menino por volta de 1930, era levado pela empregada da casa para passeios voltados à saúde dos pulmões, recomendando: “Vamos, fecha a boca e toma o ar pelo nariz... É a meizinha pro teu coqueluche...!” O lugar escolhido para as aspirações era vizinho ao gasômetro da capital cearense, que impressionava a criança por suas dimensões. Em poucos anos foi encerrada a iluminação a gás, restando, porém, a recordação da terapêutica popular junto àquele equipamento, então procurado para inalações de “pretenso e salutar odor insípido” (CAMPOS, 2003, p. 121-122). Nessa prática o historiador pode colher indício de modos de representar o corpo e buscar a saúde que deixaram de ser familiares. Estranheza desafiadora e fundamental, ressaltando afinidades (hoje pouco evidentes) entre fogo, ar e visão. E ainda lembrete quanto à necessidade de questionar os moldes interpretativos vigentes, por vezes desconhecidos noutras épocas. Ao documentar e tentar compreender a especificidade desses rastros, o pesquisador cria possibilidades de reflexão sobre o passado (e seu próprio presente) à margem da busca por identidade, tão assídua na escrita de crônicas e memórias urbanas.

REFERÊNCIAS

ADERALDO, Mozart Soriano. *A praça*. Fortaleza: Tipoprogresso, 1989.

ADERALDO, Mozart Soriano. *História abreviada de Fortaleza e crônicas sobre a cidade amada*. Apresentações de Otacílio Colares e Manoel Albano Amora. Fortaleza: Imprensa Universitária – UFC, 1974.

ÁLBUM de vistas do estado do Ceará. [1908]. Apresentações de Antonio Luiz Macêdo e Silva Filho e Adelaide Gonçalves. Fortaleza: Nudoc – UFC, 2006. Ed. fac-sim.

ARRUDA, Raimundo Vasconcelos. *Memórias de um menino*. Fortaleza: [s. n.], [1986].

AZEVEDO, Miguel Ângelo de (Nirez). *Fortaleza de ontem e de hoje*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Turismo de Fortaleza, 1991.

AZEVEDO, Otacílio de. *Fortaleza descalça: reminiscências*. [1980]. Apresentação de Otacílio Colares. 2. ed. Fortaleza: Casa de José de Alencar – UFC, 1992.

BANN, Stephen. *As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado*. São Paulo: Ed. Unesp, 1994.

BARROSO, Gustavo. *Liceu do Ceará*. [1940]. In: BARROSO, Gustavo. *Memórias de Gustavo Barroso*. Notas de Mozart Soriano Aderaldo. 2. ed. Fortaleza: Governo do Estado do Ceará, 1989.

BEZERRA, João Clímaco. Um cearense à antiga. In: FIRMEZA, Hermenegildo. *Crônicas escolhidas*. Fortaleza: Ed. Instituto do Ceará, 1965. p. 5-8.

BEZERRA, Paulo (org.). *Álbum de Fortaleza*. [1931]. Apresentação de José Liberal de Castro. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2016.

BOLLE, Willi. A cidade como escrita. In: *O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1992. Ed. fac-sim.

BRESCIANI, Maria Stella. História e historiografia das cidades, um percurso. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998. p. 237-258.

BRITO, Raimundo de Farias. Homens do Ceará. II: Dr. Guilherme Studart. *Revista da Academia Cearense*, Fortaleza, t. 2, p. 151-180, 1897.

BRUNO, Ernani Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo*. v. 2: Burgo de estudantes (1828-1872). [1954]. Prefácio de Gilberto Freyre. Bicos-de-pena de Clóvis Graciano. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1991a.

BRUNO, Ernani Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo*. v. 3: Metrópole do café (1872-1918). São Paulo de agora (1919-1954). [1954]. Prefácio de Gilberto Freyre. Bicos-de-pena de Clóvis Graciano. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1991b.

BRYSON, Bill. *Em casa: uma breve história da vida doméstica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CAMPOS, Eduardo. *Vocabulário antigo e mais coisas não menos longevas*. Fortaleza: Imprece, 2003. 1 CD-ROM.

CENTRO DA MEMÓRIA DA ELETRICIDADE NO BRASIL. *Panorama do setor de energia elétrica no Brasil*. Textos de Ligia Maria Martins Cabral, Paulo Brandi de Barros Cachapuz e Sérgio Tadeu de Niemeyer Lamarão. Rio de Janeiro: Centro da Memória da Eletricidade no Brasil, 1988.

CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Apresentação. In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (org.). *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp, 2005. p. 9-20.

COSTA, José Raimundo. *Memória de um jornal*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1988.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DIAS, Milton. *Entre a boca da noite e a madrugada*. [1971]. 2. ed. Fortaleza: Imprensa Universitária/UFC, 1976.

DUARTE, Lia Cupertino. *Serões: verdades científicas ou comichões lobatianas?* In: LAJOLO, Marisa; CECCANTINI, João Luís (org.). *Monteiro Lobato, livro a livro: obra infantil*. São Paulo: Ed. Unesp: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 391-405.

FERNANDES, Yaco. *Notícia do povo cearense*. Fortaleza: Imprensa Universitária – UFC, 1977.

GIRÃO, Raimundo. *Fortaleza e a crônica histórica*. [1983]. ed. esp. Fortaleza: Casa de José de Alencar – UFC, 2000. (Coleção Alagadiço Novo, v. 2).

GIRÃO, Raimundo. *Geografia estética de Fortaleza*. Prefácio de Antônio Martins Filho. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1959.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Historiografia e cultura histórica: notas para um debate. *Ágora*, Santa Cruz do Sul, v. 11, n. 1, p. 31-47, jan./jun. 2005.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JACQUES [Ferreira Lopes], João. *Alma em corpo oito: crônicas*. Fortaleza: Ed. Instituto do Ceará, 1964.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ed. Unesp, 2019.

LEITE, Ary Bezerra. *História da energia no Ceará*. Prefácio de Blanchard Girão. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1996.

LIMA, Herman. *Imagens do Ceará*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação – Ministério da Educação e Cultura, 1958. (Cadernos de Cultura, v. 116).

LIMA, Herman. *Poeira do tempo: memórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

LOBATO, [José Bento] Monteiro. *Serões de dona Benta*. [1937]. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1950 (Obras Completas, 2. série, v. 8).

LYONS, Martyn. Os novos leitores no século XIX: mulheres, crianças, operários. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (org.). *História da leitura no mundo ocidental 2*. São Paulo: Ática, 1999. p. 165-202.

MARTINS FILHO, Antônio. [Apresentação]. In: BARROSO, Gustavo. *À margem da história do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Universitária – UFC, 1962. p. 5-7.

MENEZES, Antonio Bezerra de. *Descrição da cidade de Fortaleza*. [1895]. Introdução e notas de Raimundo Girão. Fortaleza: Casa de José de Alencar – UFC: Prefeitura Municipal de Fortaleza, 1992.

MENEZES, Raimundo de. *Coisas que o tempo levou*: crônicas históricas da Fortaleza antiga. [1938]. Introdução de Sebastião Rogério Ponte. 3. ed. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 2000. (Coleção Clássicos Cearenses, v. 2).

MOTA, Murilo. O filho do desembargador Paulino. *In*: NOGUEIRA, João. *Fortaleza velha*: crônicas. [1954]. Apresentação de Otacílio Colares. 2. ed. Fortaleza: Ed. UFC; Prefeitura Municipal de Fortaleza, 1980. p. 11-14 (Coleção José de Alencar, v. 5).

MUMFORD, Lewis. *Technics and Civilization*. Nova York; Burlingame: Harbinger Books, 1963.

NOBRE, Geraldo. *Ceará*: energia e progresso. Apresentação de Eduardo Campos. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1981.

NOGUEIRA, João. *Fortaleza velha*: crônicas. [1954]. Apresentação de Otacílio Colares. 2. ed. Fortaleza: Ed. UFC; Prefeitura Municipal de Fortaleza, 1980 (Coleção José de Alencar, v. 5).

NOGUEIRA, João. Iluminação da Fortaleza. *Revista do Instituto do Ceará*, Fortaleza, t. 53, p. 141-146, 1939. 1 CD-ROM.

PIMENTA, Joaquim. *Retalhos do passado (Tauá-Fortaleza)*. [1945]. Apresentação de Adelaide Gonçalves. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2009. Ed. fac-sim.

RONCAYOLO, Marcel. Transfigurações noturnas da cidade: o império das luzes artificiais. *Projeto História*, São Paulo, n. 18, p. 97-101, 1999.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Corpo e história. *Cadernos de Subjetividade*, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 243-266, 1995.

SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *Disenchanted Night: the Industrialization of Light in the Nineteenth Century*. Berkeley; Los Angeles; Londres: The University of California Press, 1995.

SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *The Railway Journey: the Industrialization of Time and Space in the 19th Century*. Berkeley: The University of California Press, 1986.

SERRES, Michel. *Hermes: literature, science, philosophy*. Baltimore; Londres: The Johns Hopkins University Press, 1982.

SETTE, Mário. *Arruar: história pitoresca do Recife antigo*. [1932]. 2. ed. aum. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1948.

SILVA FILHO, Antonio Luiz Macêdo e. *Entre o fio e a rede: a energia elétrica no cotidiano de Fortaleza (1945-1965)*. 2008. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.

SILVA FILHO, Antonio Luiz Macêdo e. Memórias da morada. In: ASSOCIAÇÃO AMIGOS DO MUSEU DO CEARÁ (org.). *O sobrado do dr. José Lourenço*. Fortaleza: Museu do Ceará: Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2007. p. 59-88.

SOUSA, Eusébio de. Prefácio da edição original. In: MENEZES, Raimundo de. *Coisas que o tempo levou: crônicas históricas da Fortaleza antiga*. [1938]. Introdução de Sebastião Rogério Ponte. 3. ed. Fortaleza: Ed. Demócrito Rocha, 2000. (Coleção Clássicos Cearenses, v. 2, p. 23-26).

TEÓFILO, Rodolfo. *O caixeiro (Reminiscências)*. [1927]. Apresentação de Adelaide Gonçalves e Eurípedes Funes. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2003 (Coleção Outras Histórias, v. 18, Ed. fac-sim.).

VALDEZ, Alba (pseudônimo de Maria Rodrigues Peixe). João Nogueira. *Revista do Instituto do Ceará*, Fortaleza, t. 61, p. 236-246, 1947. 1 CD-ROM.

VALDEZ, Alba (pseudônimo de Maria Rodrigues Peixe). Nosso lar, nossa escola. *Revista da Academia Cearense*, Fortaleza, v. 2, n. 2, 2. fase, p. 46-49, jun. 1940. Acesso em: 18 set. 2020.

VIGARELLO, Georges. “Ciência do trabalho” e imaginário do corpo. *Projeto História*, São Paulo, n. 34, p. 17-25, jun. 2007.

WHITE, Hayden. O passado prático. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 20, n. 37, p. 9-19, jul./dez. 2018.

COMEMORAÇÕES, IMAGINAÇÃO HISTÓRICA E A LINGUAGEM NACIONAL

Marcelo Santos de Abreu

Caminhamos para o bicentenário da Independência. Desta vez, a efeméride centenária coincidirá com a movimentação de uma eleição direta para presidente, governadores, deputados e senadores – oxalá de fato aconteça!

A última vez que se comemorou com grande circunstância o evento fundador da emancipação política do Brasil não havia nenhuma coincidência auspiciosa no mesmo sentido. O sesquicentenário da Independência ocorreu no auge da ditadura militar, no ponto alto do chamado milagre econômico e da repressão brutal do regime a todos os seus opositores – armados ou não. No centenário, a situação política também não era de plena democracia, dado o caráter restritivo da cidadania política efetiva na Primeira República. É uma possibilidade real chegarmos a 2022 sob ameaças concretas ao funcionamento da democracia representativa tal como a conhecemos – não seria exagerado dizer que o passado da ditadura e um autoritarismo quase atávico nos assombram.

No entanto, a história não reivindica a predição de acontecimentos futuros. Na melhor das hipóteses, a reconstrução dos processos nos permite apontar algumas tendências, possibilidades mais ou menos prováveis segundo o moderno regime de historicidade que estruturou a disciplina. Em outro registro, ainda vigente na cultura de história, trata-se de prover um repertório de exemplos como no antigo regime de relacionamento com o passado. Apresentar tendências do possível ou recobrar exemplos edificantes para a ação supõe a crença na capacidade real de direcionar os acontecimentos a partir de um projeto ou visões do futuro. Qualquer esforço nesse sentido, contudo, é tentativo, vago, especialmente em um tempo de expectativas decrescentes.

Atento a esses limites, descrever como poderia ser a comemoração de 2022 é tentador, considerando as personagens já envolvidas, a começar pelo presidente e seu séquito mais próximo. Não poderia fazê-lo, contudo, sem recorrer efetivamente à ficção – e é óbvio o risco assumido, ao revelar meu baixíssimo talento para literatura, maior ainda o dissabor do leitor curioso compelido a vencer o texto, é claro. Contudo, teimo em oferecer o que poderíamos chamar de ficção histórica prospectiva. Este ensaio começa, então, com um exercício sobre o que pode ser imaginado em um dado momento a

partir de condições que nos precedem. No caso de imaginar a comemoração do bicentenário, trata-se de descrever um possível Sete de Setembro de 2022 a partir da linguagem comemorativa disponível até agora. A relação entre essa linguagem e o mundo político é sempre evidente, uma vez que as ritualizações da história são oportunidades para a celebração ou contestação do poder hegemônico. Ao mesmo tempo, elas são ocasiões nas quais a linguagem da nacionalidade, francamente amparada nas visões do passado e rituais disponíveis, é atualizada e disputada. Alguns aspectos da conjugação daquela linguagem dão corpo a um exercício pouco usual de imaginação histórica: uma crônica do Sete de Setembro de 2022 e da celebração sob Jair Bolsonaro. Ela foi escrita ainda em 2019. Logo, personagens que, naquela circunstância, tinham certa proeminência na cena não participariam da narrativa hoje. Seriam apenas figurantes ou, na melhor das hipóteses, coadjuvantes no drama. O exercício, então, se apresenta obsoleto¹⁹². Pode, contudo, ser ainda atual, se considerarmos a imaginação histórica e suas formas ficcionais como meios interessantes para pensar o passado. Nesse caso, pensar o passado pelo futuro.

O texto começa, então, com a história esdrúxula de um dia que ainda não aconteceu. Trata-se de uma narrativa que assume a perspectiva de um historiador das comemorações que vai a campo e anda pela cidade acompanhando os movimentos em torno da celebração. O que ele vê realiza-se em sentidos precisos, uma vez que percebe tudo a partir das lembranças e conhecimento que guarda de dias semelhantes em outros tempos. O texto dá pouco espaço para o que poderia ser outro exercício: a anamorfose de um dia. Nesse outro registro narrativo, a sobreposição ou justaposição dos eventos “relevantes” enfatizaria a ausência de um sentido intrínseco tecido pela conexão dos eventos que a narrativa revela. A anamorfose revelaria, ao contrário, a disparidade de acontecimentos simultâneos que, no entanto, carregam em si a trama de estruturas que os precedem sem que elas mesmas sejam expressões integrais da realidade histórica (FARIA, 2015). Tomo, portanto, a anamorfose como contraponto à crônica unificada por um centro narrativo tributário do conhecimento de processos históricos anteriores. Em outros termos, ciente da variedade de um dia, o que ofereço no exercício é uma possibilidade entre tantas: a comemoração teria a capacidade de reunir grupos e pessoas, colocando-os em um mesmo ritmo. Assumindo tal foco

192 Classifico o exercício como obsoleto porque as condições políticas que o permitiam se atualizaram de tal maneira, quase como num instante, que aquela imaginação do futuro já soa como passado. Ao mesmo tempo, o exercício e seu complemento seriam atuais porque seus elementos constitutivos, estruturais por assim dizer, permanecem abertos a composições outras, mas indefiníveis. Essa ambiguidade radical caracteriza o tempo atualista no qual obsolescência e atualização não constituem exatamente pares antitéticos. A maneira como me aproprio da reflexão de Mateus Pereira e Valdeci Araújo (ARAÚJO; PEREIRA, 2019) é mais inspirada do que rigorosamente refletida na teoria do tempo histórico que propuseram.

narrativo, a crônica comporta uma descrição plausível ou verossímil para um dia comemorativo. Porque a finalidade de um dia fausto na cultura cívica contemporânea é catalisar os sujeitos, embora não se dirija ou atinja a todos igualmente, e unificar o tempo, ao colocar os tempos individuais em compasso e criar a ilusão ou a sensação da confluência do passado, presente e futuro num *continuum* da história nacional.

Depois desse exercício arriscado, na segunda parte, retomo alguns problemas da crônica como ficção histórica, mas o foco é pensar como as comemorações constituem parte essencial da linguagem da nacionalidade. Ênfase inicialmente a homologia entre a ficção histórica prospectiva (já obsoleta, como adverti) e a encenação no drama comemorativo. A ficção projeta um futuro na invenção de uma crônica; já o drama comemorativo se alimenta de uma linguagem há muito estabelecida a qual limita novidades ou as conforma segundo os propósitos iniciais, especialmente a afirmação da unidade nacional. No caso dos Sete de Setembro, trata-se de atualizar o evento fundador do Estado Nacional. Ao fazê-lo, ao mesmo tempo, convocam-se e obliteram-se os passados regionais e locais, bem como os ritos que conferiram existência à região e sua capital como espaços políticos privilegiados.

Em São Paulo, há uma cultura comemorativa que se nutre de uma cultura de história que afirma simbolicamente a centralidade da região e sua capital no *continuum* da história nacional. Há, portanto, um repertório de gestos, espaços, palavras, numa palavra, performances a serem conjugadas tendo em vista as sensibilidades e sentidos históricos que se deseja produzir. A última parte deste ensaio lida com essas modulações do repertório comemorativo e a forma como ele se integra à linguagem nacional - entendida como conjunto de símbolos, gestos, textos e imagens que permitem dizer a Nação de muitas maneiras (ACHUGAR, 2006; BHABHA, 2006).

Future-se: São Paulo, 7 de setembro de 2022

A cidade amanhece no feriado, como sempre, exausta do trabalho incansável, motivo perene do orgulho regional e fonte inelutável, mas silenciada, da tensão que percorre máquinas e corpos como uma corrente elétrica. Porém, a cidade “ligada no 220”, amanhece hoje com outras qualidades: torna-se o centro do complexo ritual das comemorações da Independência, como em 1972. Certamente o peso da data e a gravidade dos atos fizeram os paulistanos lembrarem o Sete de Setembro como há muito não faziam.

Há muitos anos, chegando a São Paulo para mais um 9 de Julho, li no *Estadão* que pouca gente se identificava com a data que, por um bom tempo, acendeu a energia cívica. Por anos, ao menos até os anos 1980, a celebração

da Revolução Constitucionalista de 1932 projetava a cidade e a região no *continuum* da história de construção do Brasil, que teria começado na velha Piratininga bandeirante. Todos os anos, as capas dos principais jornais da cidade conclamavam à participação nos atos comemorativos, reafirmavam em suas páginas o protagonismo paulista na história nacional, lembravam os eventos de 1932, associando-os ao tempo presente. Porém, naquela ocasião em 2007, às 6 horas da manhã na rodoviária, nem os jornais, nem as pessoas pareciam muito atentas à comemoração. Elas estavam mais interessadas em aproveitar o feriado regional para o lazer. Descer ao litoral no rito lento dos engarrafamentos era o único sacrifício que a maioria dos paulistanos motorizados ou com algum dinheiro para a passagem de ônibus desejava fazer. Hoje, mais de 14 anos passados, há algo de diferente: a energia cívica parece novamente percorrer as ruas ou a encenação programada tem o sucesso de, como aconteceu nas comemorações de 1922, 1972 e tantas outras celebrações da Revolução Constitucionalista até os anos 1950, fazer crer.

Restaram poucas vozes dissonantes com algum auditório diante dos disparos massivos de notícias oficiais ou das matérias pagas por governos e apoiadores nas televisões, rádios e jornais. Assim, dias antes do ápice do bicentenário, a grande imprensa e as redes sociais afirmavam incessantemente coisas do tipo: “São Paulo é o centro do Brasil no Sete de Setembro”; “A cidade amanhecerá verde-amarela”; “Brasileiros acima de tudo, paulistas participarão da festa cívica”; “No Pacaembu: seleção brasileira comandada pelo português José Jorge recria 1822”; “Bolsonaro e Moro comandarão a celebração no Ipiranga”, notícia que provoca muitas associações entre ambos e D. Pedro I e José Bonifácio. Tal associação também é sugerida por uma imagem que circula nos impressos e no *loop* incansável das redes: no plano de fundo as datas de 1822 e 2022 se mesclam entre tons de verde e amarelo e à frente as efigies estilizadas de José Bonifácio, D. Pedro I, Sérgio Moro e Jair Bolsonaro se sucedem entre um e outro ano, algo parecido com as moedas comemorativas de 1972 – a “pratinha” de um cruzeiro trazia as efigies de D. Pedro I e do ditador-presidente Emílio Garrastazu Médici¹⁹³. Uma imagem semelhante percorre as redes sociais e aparece como fantasmagoria no meio da rua. Por toda parte, uma holografia emula o famoso monumento estadunidense, o Mount Rushmore National Memorial, e presentifica os personagens históricos e o par de demiurgos da “nova independência”¹⁹⁴ na mitologia

193 Catálogo Vieira, n. 160 – 1 cruzeiro (Independência do Brasil) (Aço). *Numismática Vieira*, 2020. Disponível em: https://www.numismaticavieira.com.br/Moedas-Nacionais/Republica/Aco/Cruzeiro/catalogo-vieira-no-160-1-cruzeiro-independencia-do-brasil-aco___431019-SIT.html. Acesso em: 20 dez. 2020.

194 “Segundo assessores do Palácio do Planalto, a intenção do presidente é utilizar a data comemorativa para pregar que sua eleição representa uma nova independência, com a derrota dos partidos de esquerda” (*grifos nossos*). cf. URIBE, Gustavo. *Apesar da crise, Bolsonaro aumenta gasto com desfile de Sete de Setembro*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 3 set. 2019. Poder. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/09/mesmo-com-crise-fiscal-bolsonaro-aumenta-gasto-com-desfile-de-sete-de-setembro.shtml>. Acesso em: 20 dez. 2020.

criada pela parafernália eletrônica importada para a ocasião. Essas e outras estão por toda a parte: nas telas dos celulares, cinemas, televisões, computadores, *outdoors* eletrônicos do tamanho das empenas dos edifícios, novamente autorizados a venderem esses espaços para a propaganda, desde que a nova prefeitura assumiu em 2021.

Desde o início do ano, durante a noite, mais de um prédio na avenida paulista se cobre de luzes auriverdes como naquele que pertenceu à FIESP, comprado pela FEBRABAN e CNA no início do ano; ou emitem através das janelas as mesmas frequências de luz com tal intensidade que é quase possível respirar as cores nacionais.¹⁹⁵ Junto a isso, por toda a parte se ouvem a profonia do hino nacional e os acordes do hino da Independência.¹⁹⁶ Muitas pessoas, tomadas pelo espírito patriótico, trocaram os tons de chamada dos celulares pelos hinos e palavras de ordem do governo que se encerra e do outro que se anuncia – o que faz da celebração uma peça de campanha óbvia, sem que qualquer das instituições republicanas queira ou possa impedir a promoção. Afinal, a organização da festa cívica foi leiloada e tudo aparece como peça publicitária das empresas que compraram os espaços e *slots* de propaganda que garantem os recursos para o bicentenário. Desde o início do ano, por todo o Brasil, as peças publicitárias com tonalidades cívicas se tornaram onipresentes.¹⁹⁷ Hoje, elas atravessam os corpos na rua, metrô, bares, em todos os espaços públicos e mesmo nas casas em cada dispositivo eletrônico. Assim, nos sentimos imersos na sinestesia celebrativa. Não é de espantar, portanto, que a cidade tenha ultrapassado o cansaço que se precipita no feriado em plena quarta-feira. E tenha se pintado de verde-amarelo. Muitos já saem às ruas, algumas delas fechadas ao trânsito para a passagem de cavaleiros, grupos em marcha de escolas cívico-militares, toda sorte de

195 Em 1954, o 9 de Julho que ocorreu no ano do IV Centenário, os sentidos, especialmente a visão, foram estimulados intensamente pelas iniciativas da Associação das Emissoras de São Paulo. A programação incluía a iluminação dos céus com potentes holofotes, uma chuva de estrelas de prata que fariam brilhar o céu da cidade, buzinação etc. cf., Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. *Folha da Manhã*, São Paulo, 8 jul. 1954. p. 1; Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 jul. 1954. p. 1.; Anunciando ao povo. Os grandes festejos do IV Centenário. *A Gazeta*, São Paulo, 9 jul. 1954. p. 34; Expressivas solenidades assinalarão, hoje, o transcurso do 9 de Julho. *A Gazeta*, São Paulo, 9 jul. 1954; Comemorações do IV Centenário. *Folha da Manhã*, São Paulo, 9 jul. 1954. p. 1; São Paulo reverencia, hoje, os heróis da Revolução Constitucionalista de 1932. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 jul. 1954. p. 8.

196 Em 1922, além dos hinos cantados por um coral de 4500 vozes, houve também a execução do Poema Sinfônico da Independência, cf. o centenário da independência. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 5ª feira, 7 set. 1922. p. 41; As comemorações em S. Paulo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6ª feira, 8 set. 1922. p. 2; O centenário. *Correio Paulistano*, São Paulo, 6ª feira, 8 set. 1922. p. 3.

197 Propaganda da empresa de gás estampa foto do fogo simbólico no Monumento à Independência, v. Aqui se usa Congás, o gás encanado. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 set. 1972. p. 9; Propaganda da Xerox do Brasil estampa o Hino da Independência, v. Interrompemos este jornal para um importante intervalo musical. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 set. 1972. p. 44; Propaganda de uma revendedora da Ford utilizava os logos das comemorações, v. Todos preferem Independência. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 set. 1972. p. 45.

peregrinos de muitas igrejas cristãs. Nas palavras do governo: “cidadãos em marcha” que acorrem de outras partes do Estado e do Brasil inteiro atendendo ao chamado comemorativo.

Mas em uma padaria na rua Augusta de onde assisto ao começo da movimentação, um murmúrio descontente se anuncia. O comentário de outros fregueses revela parte das razões ocultas para a adesão massiva: os patrões, organizados por suas associações de classe e incentivados pelo governo, pagaram 2 horas a mais de trabalho e, em alguns casos, cederam mais uma folga remunerada no mês para os “colaboradores” que se integrassem às comemorações¹⁹⁸. A prova para garantir, no melhor dos casos, mais 10 horas de salário seria um *selfie* junto aos relógios marcando a data pela manhã e no final da tarde. Celebração paga, dizem os murmúrios. Ouço de outra pessoa, feliz com seu novo toque do celular, que ganhou um desconto de 10% na fatura de outubro por ter baixado um dos toques comemorativos – o que já era sabido, porque fartamente anunciado desde o início do ano pelas empresas de telefonia. Massivamente, a partir de setembro de 2021, as associações empresariais aderiram aos preparativos e amealharam incentivos governamentais proporcionais à adesão dos “colaboradores” medida pelo número de funcionários presentes aos atos – a localização do celular em tempo real garantia a auditoria. A presença também pode ser medida, hoje e nos próximos dias, pela disseminação nas redes de *teasers*, mensagens de voz e *memes* celebrativos produzidos pela secretaria de comunicação da presidência ou agências de publicidade. Segundo dizem, os “colaboradores” deveriam repassar esse material eletrônico. Além das parcerias público-privadas para a organização e implementação da infraestrutura do bicentenário, também se manifesta, como dizem alguns jornais, o sucesso do engajamento da “sociedade civil” na comemoração cívica. Outra coisa já sabida e frequentemente anunciada: das 200 escolas cívico-militares, 100 enviaram seus alunos para São Paulo. Os recursos necessários vieram de um consórcio empresarial e do próprio MEC, após um concurso nacional de redações que incluiu as seguintes disciplinas: língua nacional, matemática, educação física, história e geografia pátrias. As escolas melhor classificadas receberam os recursos para custear a viagem de seus melhores alunos.

A “grande hora nacional” se aproxima e toda a gente vai se encaminhando para o Ipiranga. Nem todo mundo tem acesso ao parque, apenas aqueles que detêm as credenciais apropriadas por suas posições na celebração, cerca de 100 mil “cidadãos de bem” que participaram da loteria para garantir um ingresso e

198 v. 9 de Julho. *Correio Paulistano*, São Paulo, 3 jul. 1934. p. 12; As comemorações de 9 de Julho. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 jul. 1934. p. 5; Feriado municipal, mas trabalho normal no comércio e na indústria. *Folha da Manhã*, São Paulo, 8 jul. 1954. p. 1; Comerciantes e industriais podem fechar seus estabelecimentos hoje. *Folha da Manhã*, São Paulo, 9 jul. 1954. p. 1; Apelo da Federação e Centro das Indústrias. *Folha da Manhã*, São Paulo, 8 jul. 1954. p. 4; A participação das entidades de classe nas comemorações. *O Estado de São Paulo*, 9 jul. 1954. p. 8.

mais 10 mil privilegiados que compraram ingressos por uma posição melhor nas proximidades do palco e camarotes oficiais.¹⁹⁹ Para quem vai a pé ou de metrô, é necessário passar por duas barreiras antes de chegar exatamente ao parque. As duas marginais, como já não fossem barreiras físicas e simbólicas delimitando os espaços da cidade, serviram para demarcar uma “zona de exclusão”, que comportava exceções nos bairros nobres e de classe média além do rio Pinheiros, 3 dias antes do dia 7. Segundo o *Estadão*, os saques nas periferias da cidade nos últimos meses e os protestos organizados desde setembro de 2021 justificavam a medida de segurança.²⁰⁰ Por toda a cidade, dentro e fora da “zona de exclusão”, forte aparato da Polícia Militar de São Paulo, da Força Nacional e das Forças Armadas faziam o patrulhamento das ruas desde o mês anterior. O que aconteceu no primeiro Sete de Setembro de Bolsonaro, em Brasília, repete-se em São Paulo com muito mais pompa e circunstância.

Nenhuma surpresa me toma, agora, quando a TV mostra o palco montado um pouco abaixo do Monumento à Independência no Ipiranga. Mais cedo, ainda pela manhã, apenas as autoridades são vistas participando de cerimônias como a reinauguração do Museu Paulista²⁰¹. Por todas as telas, inclusive nas empenas dos edifícios, vemos o presidente e seu candidato a vice, assim como todo o ministério, posando para fotos em frente à tela de Pedro Américo. Em passagens que lembram as tomadas de “A semana do presidente” do SBT, Bolsonaro percorre os corredores, cumprimenta crianças junto às grades de proteção e repete muitas vezes o gesto que se tornou sua marca em 2018. Num corte rápido, aparece novamente dentro da cripta inaugurada em 1954 no subterrâneo do monumento. Ali, deposita flores sob as urnas funerárias da Imperatriz Leopoldina, D. Pedro I e D. Amélia – inumados na cripta imperial em 1954, 1972 e 1982, respectivamente²⁰². Enquanto deposita as flores, as narrações do SBT e Record enfatizam essas datas, ressaltando a longevidade dos gestos cívicos que agora se repetem. Ao longo do dia, imagens semelhantes se sucederam no Ipiranga.

199 SOARES, Jussara. Comemoração de 7 de Setembro servirá de teste de popularidade para Bolsonaro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 set. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/comemoracao-de-7-de-setembro-servira-de-teste-de-popularidade-para-bolsonaro-23933711>. Acesso em: 20 dez. 2020; G1 DF; TV GLOBO. 7 de Setembro: veja como será o desfile em Brasília. *G1*, [s. l.], 6 set. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2019/09/06/7-de-setembro-veja-como-sera-o-desfile-em-brasil.html>. Acesso em: 20 dez. 2020.

200 CARRANÇA, Thais. Supermercados alertam para alta de 20% na cesta básica e cobram governo. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 3 set. 2020. Mercado. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2020/09/supermercados-denunciam-altas-de-mais-de-20-no-preco-de-itens-da-cesta-basica.shtml>. Acesso em: 20 dez. 2020.

201 Instituto Histórico. *Correio Paulistano*, São Paulo, 6ª feira, 1 set. 1922. p. 5; Reabertura do Museu Paulista. *Correio Paulistano*, São Paulo, 3 set. 1922. p. 3; As festas do Centenário. *Correio Paulistano*, São Paulo, 1 set. 1922. p. 6; o centenário. *Correio Paulistano*, São Paulo, 2 set. 1922. p. 3-4.

202 NASCIMENTO, Eduardo. A Capela Imperial de São Paulo. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, Departamento de Cultura – Divisão do Arquivo Histórico, ano 31, v. 175, out./dez. 1968. p. 9-18; Dom Pedro volta ao Ipiranga, para ficar. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 set. 1972. p. 48; Os restos da segunda imperatriz do Brasil já estão no Ipiranga. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 abr. 1982. p. 14.

Agora, o ápice da comemoração se realiza. No palco, como em 2019, vemos, além do presidente e de seu ministro fiador, agora candidato a vice na chapa que concorrerá às eleições, a primeira-dama, o vice-presidente, os ministros da economia, educação, agricultura e do meio ambiente, Bispo Macedo, Silvio Santos (ou o que resta dele) e o indefectível “véio da Havan” com sua indumentária auriverde. Cantam a plenos pulmões o Hino da Independência; em seguida, o Hino Nacional. Ao fundo tremula o fogo simbólico ardendo no altar da pátria. Bolsonaro discursa brevemente, relaciona como pode as realizações de seu governo ao tempo da Independência, na sua fala claudicante, silabando palavras, sublinhado com ardor marcial algumas delas. Ao final, retoma o bordão: “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos.” Começam o foguetório e o show de luzes a iluminar a fachada do museu, os edifícios mais distantes e o céu já escuro da longa noite que atravessamos.

Imaginação histórica e comemoracionismo

A crônica pretendia aguçar nossa sensibilidade histórica - até nosso horror e desgosto, poderíamos dizer. Não saberia dizer se fui bem-sucedido e agora discuto brevemente as referências que usei para pensar este relato incomum da história que ainda não aconteceu.

Para Hayden White, uma propriedade forte da ficção histórica contemporânea seria a capacidade de atingir a sensibilidade e a razão, desestabilizando as visões cristalizadas dos leitores. Em se tratando de um passado prático, isto é, capaz de orientar a ação ou reorientar os posicionamentos face ao passado e ao presente, as formas literárias seriam mais eficazes do que a historiografia e seu passado histórico caracterizado pelo hermetismo próprio de uma linguagem especializada (WHITE, 2014). Reconheço a força, ou até mesmo a prevalência, da moderna ficção para “tratar” o passado, embora discorde da distinção muito decisiva entre passado prático e passado histórico, tal como White provocativamente nos apresenta. E isso porque me parece certo que o passado histórico é efetivado ou traduzido nos processos de organização política contemporâneos. Mas importa aqui a concordância com os poderes da ficção, visto que o exercício desejava mesmo provocar-nos a pensar a história a partir daquilo que ainda não foi. Por isso, aliás, chamei o exercício de ficção histórica prospectiva. Entretanto, como viram, as notas ao texto, coisa incomum numa crônica, procuravam referendar o futuro pelo passado.

A verossimilhança da ficção não requer a referencialidade que a historiografia exige. Conformada pelo regime dos vestígios, do qual não deve mesmo se afastar, a história demanda a socialização de indícios fiáveis, materializados

no texto pelas notas de rodapé.²⁰³ A nota, como signo de objetividade, contudo, não é suficiente para afastar a história da ficção; tampouco a crônica ou o testemunho se afastam dela integralmente apenas por serem narrativas que correspondem a fatos acontecidos e não integralmente criados literariamente. Os procedimentos de criação de uma perspectiva e uma voz autoral, as escolhas de urdidura da trama, as metáforas e figuras de linguagem disponíveis, todo um aparato literário culturalmente relevante comparece nesses gêneros que aspiram à verdade histórica. Há no exercício ficcional proposto um apelo explícito à referencialidade como esteio da verossimilhança que, conforme Felipe Charbel apontou com muita precisão, é uma marca do romance histórico do século XIX e não exatamente da ficção histórica contemporânea (CHARBEL, 2020). Esse uso quase paródico da documentação teve o propósito irreal de provar o possível. Na verdade, tratava-se, sobretudo, de indiciar o repertório a partir do qual a comemoração efetiva do 7 de Setembro poderá ser produzida. O que há propriamente de invenção no texto diz respeito aos usos das tecnologias de informação como meios de memória e à relevância de certas personagens nos rituais e aos sentidos políticos que o evento poderá ter – e esses últimos parecem já ser passado no momento em que escrevo. Nesse sentido, há alguma verdade na imaginação do 7 de Setembro de 2022?

O texto projetava um futuro possível agora obsoleto, uma vez que certos personagens saíram de cena ou aguardam na coxia nova entrada no palco. Poderíamos trocar, hoje, a figura do ministro fiador por uma ministra cuja popularidade é notável entre seu público cativo²⁰⁴ – assim, talvez, a narrativa se aproximasse de um futuro ainda mais alarmante. Essa hipótese também não parece se confirmar porque, desde a primeira versão da crônica para agora, tudo indica que o governo federal tem pouco interesse na celebração²⁰⁵, embora professe um patriotismo e visões da história muito ajustadas a esse tipo de encantamento cívico. Ao mesmo tempo, é fato incontestável que situações mais graves evidenciam despreparo completo na coordenação

203 Sobre o debate acerca das relações entre história e literatura, vejam-se as posições de Hayden White (2001) e Frank Ankersmith (2004), bem como as avaliações críticas de Dominick LaCapra (2014) e Felipe Charbel (2020); sobre a objetividade e o regime das evidências materializados nas notas de rodapé, sendo as principais referências Patrick Novick (2005) e Anthony Grafton (1998).

204 SHALDERS, Andre. Como Damares Alves saiu de ministra “periférica” a figura central do bolsonarismo. *BBC NEWS Brasil*, 3 set. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-53980530>. Acesso em: 20 dez. 2020.

205 BOTACINI, Guilherme. Governo federal se ausenta de planos para 200 anos da Independência. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 6 set. 2020. Cotidiano. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/09/governo-federal-se-ausenta-de-planos-para-200-anos-da-independencia.shtml>. Acesso em: 20 dez. 2020; LEAL, Bruno. O bicentenário da independência e os usos políticos dos 7 de setembro, segundo esta historiadora. *Café História*, 7 set. 2020. Disponível em: <https://www.cafehistoria.com.br/o-bicentenario-da-independencia-e-os-usos-politicos-do-7-de-setembro-segundo-esta-historiadora/>. Acesso em: 20 dez. 2020.

de ações nacionais que requerem urgência e compromisso público. Simultaneamente, o grupo de empresários do varejo mais afinados com o governo e sua retórica ufanista e liberal na economia também vinha se organizando para celebrar 1822. Contudo, esses esforços parecem arrefecer desde o lançamento da campanha *Brasil 200 Anos* em 2018.²⁰⁶

De qualquer maneira, alguma comemoração haverá! E há referências suficientes para improvisar a celebração no registro da antiquada história pátria e da propaganda política contemporânea. Parece mesmo haver uma demanda por esse tipo de apresentação do passado que vem sendo satisfeita pelo mercado editorial, mas especialmente através do audiovisual nos meios digitais. Em outras palavras, há um público potencial para visões conservadoras da história – e essa é uma condição de possibilidade essencial. Onde tal condição necessária aparece? Além do público angariado por iniciativas como *Brasil Paralelo*, do sucesso relativo dos guias politicamente incorretos ou mesmo dos apelos por uma história neutra que caracterizam o *Escola Sem Partido*²⁰⁷, onde podemos ver tais condições? Numa caminhada atenta por muitas cidades brasileiras, podem-se ver os sinais do patriotismo conservador e difuso: bandeiras nas janelas, bandeiras hasteadas em muros, bandeiras em adesivos de carros e bandeirolas em motocicletas, camisetas auriverdes orgulhosamente ostentadas etc. Tudo isto afirma a existência de um público potencial decisivo para que possamos imaginar a comemoração de 2022 tal como a narrei. Perceber a presença desse público hoje torna, portanto, a narrativa verossímil.

Corroborar os eventos futuros com indícios fiáveis do passado só faz apontar as comemorações possíveis que o repertório legado nos permite. E isso é suficiente para que se atribua a esse repertório o peso correspondente. Como disse, há um público potencialmente carente de ritualizações grandiloquentes, espetaculares até, da história, capazes de aplacar o desejo intransigente por unidade e tensões apaziguadas. Trata-se de um desejo por história que se adéqua à utopia nostálgica na qual as diferenças cedem à totalidade coesa do nacional.²⁰⁸ Isso a historiografia e a boa ficção não podem jamais oferecer porque daí, sim, aplainariam a história e a realidade presente de tal maneira, que produziriam algo verdadeiramente falso. A comemoração na chave do

206 CUNHA, Joana. Donos da Centauro e da Smart Fit deixam grupo de empresários que criticou Bolsonaro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 maio 2020. Painel. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/painelsa/2020/05/donos-da-centauro-e-da-smart-fit-deixam-grupo-de-empresarios-que-criticou-bolsonaro.shtml>. Acesso em: 20 dez. 2020.

207 Para visões críticas sobre a “história” produzida por esses meios e seu público vejam-se os trabalhos de Fernando Nicolazzi (2021), Renato Pinto Venâncio (2018), Jurandir Malerba (2014), Sonia Meneses (2019) e Fernando Pena (2018).

208 Svetlana Boym (2017) associa estas utopias de unidade à nostalgia restauradora própria dos nacionalismos reacionários que ressurgiram contemporaneamente ao menos desde fins dos anos 1980.

civismo ufanista, que parece ter muito mais do que uma sobrevida, é o tipo de ficção que pode satisfazer esses desejos de unidade e integração em uma história reconfortante e segura.

Comemoração e repertório

Planejar uma comemoração tem algo de ficcional. Não apenas porque muitas vezes o evento celebrado é reencenado sem fissuras, criando imagens edulcoradas da história cujo sucesso reside na elisão da violência e no silenciamento e na invisibilidade dos subalternos. Mas também porque se trata de uma montagem que aproxima o ato de comemorar da dramaturgia – nem sempre boa, diga-se de passagem. Como performances, as comemorações dependem de um *repertório* e acionam *roteiros* já consagrados. As definições de Diana Taylor para essas duas noções podem ser úteis para pensar o sucesso relativo das comemorações.

Taylor (2013) pensa a performance como um meio de memória particular porque não é exatamente submetido ao *arquivo*. A “memória arquivada” fia-se nos traços duradouros, no que pode ser materializado em formas estáveis - um monumento, um texto, imagens precisas, traços tangíveis da memória cultural (ASSMANN, 2009). Já a performance guarda um caráter efêmero, passageiro, não produz uma inscrição indelével; e, por isso, é desconsiderada ou pouco pensada do ponto de vista do *arquivo*. O domínio do performático se alimenta da “memória incorporada”, codificada em gestos, palavras e rituais que atravessam o tempo, mas para os quais nossa atenção logocêntrica não dava tanta importância. A memória incorporada não se opõe necessariamente à memória arquivada, mas delimita o domínio do que Taylor chama de *repertório* em relação ao *arquivo*. Importante frisar a qualidade da relação: trata-se de um jogo de complementaridade e distanciamento entre os dois domínios ou maneiras de produzir a memória. Assim, sabemos que o *arquivo* só se torna relevante quando animado, isto é, quando performado. Já o *repertório* faz uso dos materiais da memória arquivada - pode ser um uso insubmisso ou reverente. Pensando no carnaval, incluindo as encenações da história muito comuns, o uso tende à irreverência ou insubmissão. No caso das comemorações, ao acionarem o arquivo, as performances em geral fazem um uso reverente daquilo que foi legado - a começar pelos cenários nos quais os ritos se processam. Elas também se valem, quando programadas, de um conjunto de gestos já codificados e mais formalizados que caracterizam a atuação das personagens centrais do drama como as autoridades. Ao mesmo tempo, confia-se que o público responda com certos gestos e palavras já incorporadas depois de inúmeras repetições.

Por fim, as comemorações se valem do que Taylor chama de *roteiros*. Resumidamente, os roteiros seriam como situações dramáticas disponíveis em uma cultura. Os cenários, as disposições características das personagens centrais, certas fórmulas para ação, a necessária implicação do público em se situar diante da performance e o caráter mimético seriam traços essenciais do *roteiro*. O fato de se repetirem não significa que eles não sejam transformados a cada vez. Pensando nas comemorações, elas mimetizam roteiros anteriores, adaptando-os, atualizando a ritualização. Esse processo pode ser reconstruído quando observamos retrospectivamente as comemorações de um mesmo evento ou personagem; é também um desenvolvimento que podemos imaginar para 2022. Importante notar que as reconstruções históricas de um rito da ordem como o 7 de Setembro permitem perceber uma constante das encenações: o reforço das hierarquias na homologia entre personagens e atos do passado e aqueles sujeitos e ações que ocupam posições destacadas no presente, assim como na distinção rigorosa entre os corpos institucionais em desfile e o público, como bem mostrou Roberto da Matta (1979). Afinal, a ritualização do ato fundador do Estado Nacional visa justamente à afirmação simbólica do Estado sobre a sociedade. Ao mesmo tempo, porém, também é possível surpreender a insubmissão, a irreverência e mesmo a indiferença face aos rituais daquela data. O que indica os limites da comemoração como processo ritual integrativo no qual as conjugações reiteradas do repertório e dos roteiros nem sempre asseguram a adesão almejada. Em outras palavras, a comemoração se constrói como metáfora da unidade nacional, mas nem todos entendem ou querem ler a metáfora da mesma forma (BODNAR, 1992).

Assim, voltando ao caso imaginado, o que a ficção prospectiva guarda do passado comemorativo? O que pode nos dizer sobre a maneira pela qual as ritualizações da história procuram criar uma continuidade entre passado e presente? Como os ritos e sua propagação por outros meios ancoram certos princípios do nacional na duração, criando, ao mesmo tempo, a continuidade e diferença da própria comemoração nacional como forma partilhada? Nesse caso específico, a comemoração imaginada para 2022 – que valeria um conto distópico mais extenso, se eu tivesse talento para isso – se relaciona diretamente ao sesquicentenário e centenário da Independência, celebrados em São Paulo em 1972 e 1922, bem como a outras efemérides e seus rituais, especialmente aqueles que projetam São Paulo e os paulistas como protagonistas da história nacional. As ritualizações anteriores fornecem, portanto, maneiras de conjugar o arquivo, o repertório e os roteiros que integram a linguagem nacional.

Em 1922, a capitalidade do Rio de Janeiro seria reafirmada com a celebração do centenário. Até aquele momento, a centralidade da capital federal

dificilmente era desafiada e as comemorações e outros ritos cívicos anteriores colaboraram para reafirmar a cidade como cenário da história nacional. Assim foi em 1900 no IV Centenário do Descobrimento; em 1908, uma exposição nacional marcaria a data da Abertura dos Portos e da chegada da família real ao Brasil; entre 1908 e 1921, uma sequência de rituais fúnebres de personagens ilustres – literatos, políticos e cientistas renomados – contribuíram para fazer da cidade o centro do complexo ritual republicano (KNAUSS, 2001; OLIVEIRA, 2000; GONÇALVES, 2000; MARCELINO, 2015, posições 589-690). A Exposição Internacional do Centenário da Independência, por sua vez, projetou a capital mundialmente e assegurava a imagem de epicentro da história brasileira. Como mostrou Marly Motta (1992), o debate sobre o centenário também abriu controvérsias sobre a história a comemorar e o acanhamento e atraso da capital republicana, o que seria mesmo um signo do fracasso do regime segundo parte dos intelectuais frustrados com os rumos que a República havia tomado.

Na mesma época, São Paulo emergia como alternativa à capital, ao menos assim desejavam crer os sujeitos que pretendiam afirmar a proeminência da cidade, da região e seus habitantes na história brasileira, mas principalmente no presente e no futuro (SEVCENKO, 1992; FERREIRA, 2002; LUCA, 1999). O centenário seria a ocasião favorável para o reforço dessa operação cultural e política. Assim, a preparação para as comemorações mobilizou as elites políticas e culturais e é possível que tenha ganhado parte expressiva da população da capital. Por exemplo, nos anos anteriores ao grande acontecimento, os grupos mais integrados das “colônias” estrangeiras promoveram uma série de monumentos que afirmavam a participação dos imigrantes na construção de São Paulo e, por extensão, do Brasil. O governo estadual se engajou fortemente na reformulação dos espaços urbanos, a fim de celebrar a independência com a reforma do Museu Paulista, as obras no parque do Ipiranga e a abertura mesmo do bairro, bem como na promoção do Monumento à Independência.

A reforma do museu sob a direção do proeminente historiador Afonso Taunay reforçaria a condição de museu histórico e monumento à história paulista e brasileira. Na verdade, o museu já era, desde sua fundação em 1895, um cenário significativo para a memória da independência porque sua construção contribuiu para monumentalizar a “colina do Ipiranga”, afirmando-a no imaginário como lugar de “nascimento” do Brasil independente. No mesmo momento, a inauguração da tela de Pedro Américo, *Independência ou Morte* – provavelmente a pintura de história mais conhecida entre os brasileiros que visitam o museu ou a veem reproduzida há anos em diferentes suportes – contribuiu para a configuração do cenário que seria utilizado nas festas daí em diante. Já para o centenário, Taunay transformaria

o saguão de entrada e a escadaria de acesso ao segundo andar, onde em uma das grandes salas se encontrava a tela icônica, em uma imagem precisa da história brasileira. Utilizando a estatuária e os elementos decorativos, como a própria escada e os vasos contendo a água dos rios que marcaram a “epopeia das bandeiras”, a escadaria como que construía a ascensão da história brasileira desde o período colonial ao tempo da Independência, enfatizando o papel destacado dos paulistas neste processo. Tal linha de continuidade também se afirmaria na reforma do Parque da Independência, uma vez que a chamada “Casa do Grito”, um dos poucos remanescentes da arquitetura colonial na cidade, seria preservada. Neste caso, como em outros, a arquitetura e as formas da cidade converteram-se em discurso histórico cujo mote era a centralidade e a proeminência de São Paulo. Esse sentido na criação de um cenário comemorativo reforçava-se com a inauguração do *Monumento à Independência* - escultura pública que, daí por diante, seria um eixo importante das comemorações.

O monumento, ainda que tivesse sido inaugurado apenas parcialmente em 1922, é uma escultura narrativa que poderia estar em qualquer capital onde a febre da *estatuamania* se estabeleceu desde o final do século XIX. Na narrativa proposta, um carro alegórico associado à liberdade domina a composição no plinto central. Bem abaixo, aplicado ao guarda corpo, um relevo em bronze traduz tridimensionalmente a cena imaginada por Pedro Américo. Em torno do pedestal, as estátuas de José Bonifácio e Padre Feijó, à frente, e de Joaquim Gonçalves Ledo e Hipólito José da Costa na face posterior, aparecendo como coautores do gesto fundador. Nas laterais, em pedestais menores, as representações dos antecedentes da emancipação: a Conjuração Mineira e a Insurreição Pernambucana. Pode-se dizer que a peça afirmava uma leitura republicana do evento na qual personagens paulistas desempenharam um papel destacado. Por fim, a pira simbólica à frente do monumento completava o “altar da pátria”.

Ainda em 1922, partes significativas do cenário da comemoração em São Paulo articulavam os roteiros que se repetiriam depois: a visita ao museu, especialmente ao quadro de Pedro Américo, pelas autoridades; a destacada participação e visibilidade dos homens de Estado nas cerimônias em torno do novo monumento; eventualmente o deslocamento entre Santos, onde se inaugurou o Monumento aos Andradas (1922), e São Paulo; a revista e o desfile de tropas das forças estaduais e federais etc. Uma série de ritos que conferiam centralidade à região do Ipiranga na paisagem da memória brasileira, que sugeriam a integração dos espaços regional e nacional, e reforçavam o papel protagônico dos homens de Estado em qualquer tempo (ABREU, 2011). Esses sentidos ganhariam força ainda maior com a

criação, já no contexto das comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo, da cripta imperial no subsolo do monumento, para onde foram transladados os restos mortais da Imperatriz Leopoldina em 1954. Daí em diante, a cripta e o monumento passaram a ser um espaço destacado nas comemorações com as inumações de D. Pedro I, em 1972, e Dona Amélia de Leuchtenberg, em 1982.

A importância do IV Centenário para a cultura comemorativa em São Paulo não pode ser subestimada, assim como a centralidade da celebração da Revolução Constitucionalista de 1932, que também ganhou vulto nos anos 1950. Essa cultura comemorativa se articula, como já notei, à cultura de história mais ampla que caracteriza o regionalismo paulista. É uma hipótese bastante razoável supor que, de todos os regionalismos brasileiros, o paulista é o mais bem-sucedido nas tentativas de generalizar a ancoragem da identidade regional na história. Não quero dizer que Bahia, Pernambuco, Rio Grande do Sul, Minas Gerais e outros estados não tenham suas identidades hegemônicas articuladas por representações da história nacional. Mas é inegável que São Paulo gozava de condições superiores para criar instituições e meios de memória originalmente destinados a generalizar uma interpretação do passado que apresentava o protagonismo paulista nos momentos canônicos da formação nacional: o bandeirismo na colônia, a ação e o cenário paulistas da Independência e a iniciativa e sacrifício em nome da “democracia” no período republicano. Essa interpretação ganhou corpo numa variedade de linguagens e meios da memória, da historiografia à história ensinada, dos museus aos monumentos públicos, das efemeridades celebradas em almanaques e jornais aos ritos escolares e comemorações de massa nas ruas das cidades (ABREU, 2007; ABREU, 2011; CERRI, 1998; ELIAS, 1996; FERREIRA, 2002).

E as comemorações, como já se pode notar, catalisam os atos e meios de memória, colocando o arquivo e o repertório em compasso na recriação da história e da própria celebração como um novo evento histórico. E, como disse, o IV Centenário da Fundação de São Paulo é um dos eventos culminantes que, por assim dizer, consolida a cultura comemorativa que vinha se desenvolvendo desde os anos 1920. Naquele momento, a celebração ganhou tons espetaculares, servindo-se de iniciativas destinadas a envolver o público cotidianamente no ritmo comemorativo (LOFEGO, 2004). É certo dizer, igualmente, que as condições para tal espetacularização e sincronização do tempo histórico advinham da ritualização da história da Revolução Constitucionalista realizada anualmente na capital e no interior desde 1932, ganhando força em 1934, relativamente silenciada no Estado Novo, retomada na redemocratização e, finalmente, transformada um evento espetacular nos anos 1950,

sobretudo com a comemoração dos vinte e cinco anos do evento político em 1957 (ABREU, 2010).

Portanto, quando a cidade de São Paulo se tornou o centro do sesquicentenário, em 1972, já havia uma atmosfera favorável ao encantamento comemorativo, seja pelo caráter espetacular das comemorações de 1954 e 1957, seja pela repetição anual e contínua do culto aos mortos da Revolução de 1932. Pode-se acrescentar a isso o reforço, durante a ditadura militar, dos rituais cívico-escolares, das próprias celebrações das efemérides nacionais realizadas anualmente no espaço das cidades, especialmente o 7 de Setembro no contexto da Semana da Pátria. Tudo isso colaborava para que a população ou partes dela se integrassem ao processo ritual cumprindo os papéis predeterminados, assumindo o lugar certo nas marcações, posicionando-se e deslocando-se nos cenários da maneira almejada, escutando, dizendo ou silenciando nas horas certas, como se espera do público ou “povo”. O mesmo se pode dizer das autoridades, do público mais próximo do poder, dos corpos institucionalizados – militares, veteranos, escolares, escoteiros –, cujas disposições incorporadas se ajustam à performatividade dos ritos da ordem. Recobrando o conceitual proposto por Diana Taylor, havia um clima favorável para que a memória incorporada se realizasse para certa sincronização do tempo histórico. Assim, em setembro de 1972, as atenções voltam-se novamente para a colina do Ipiranga, para o museu e o monumento que articulavam o espaço comemorativo há bastante tempo.

Além dessa sedimentação histórica da cultura e espaço comemorativos desde 1922, pode-se ainda pensar que a posição do estado de São Paulo e sua capital naquele presente também colaborava para reforçar a centralidade do Ipiranga como centro do complexo ritual que articularia todo o espaço nacional. Refiro-me a dois processos. Primeiro, a redução definitiva da capitalidade do Rio de Janeiro em favor da centralização política em Brasília. Nesse jogo, que envolvia a mudança das repartições federais remanescentes na velha capital, desidratar o papel simbólico da cidade também era importante, daí o Rio ter sido um cenário secundário frente a São Paulo nas comemorações. Segundo, a importância econômica e política do estado no contexto do chamado “milagre econômico”. A concentração da atividade econômica na região e na capital transformara a cidade na imagem do progresso desejado pelas políticas governamentais. Embora conheçamos as outras faces do “milagre”, como a repressão política aliada à crescente desigualdade, importa ressaltar que a cidade como símbolo do progresso se ajustava à propaganda governamental, contribuindo para subsumir a violência do regime político e econômico. E foi na trama da propaganda e legitimação simbólica do regime que a comemoração do sesquicentenário se teceu (CERRI, 2002; CORDEIRO, 2015; ALMEIDA, 2009).

Assim, uma das tópicas constantes nos discursos – declarações e propaganda oficiais, falas públicas das autoridades estatais, diversas formas da propaganda comercial dos mais variados produtos – seria justamente a construção de um vínculo ante o momento da Independência e o progresso econômico do presente, como se a independência política fosse completada pela independência econômica, ou como se essa fosse a culminância necessária daquela. Tal tipo de vínculo era uma constante nas comemorações anteriores, especialmente aquelas dos anos 1950, e revelam o fundo historicista das ritualizações da história nacional (CATROGA, 1996). Ainda considerando a tópica da continuidade progressiva entre passado e presente, no sesquicentenário, os discursos oficiais ressaltariam que a liderança, a responsabilidade histórica e a confiança dos homens do passado meio que se atualizavam na condução do regime político. Embora a relação entre comemorações, propaganda e legitimação política tenha se produzido anteriormente, o sesquicentenário elevou os usos políticos do comemoracionismo a uma escala sem precedentes – e diria que pode ser visto como um processo nunca igualado em situações posteriores. É evidente que a impossibilidade de contra comemorações naquele momento ajudava no “sucesso” da operação. Havia também um uso articulado dos meios de comunicação e uma ampliação do complexo ritual.

O uso dos meios de comunicação e do entretenimento foi uma marca do sesquicentenário. Por um lado, a popularização e capilaridade alcançada com a *Taça Independência* de futebol e outros torneios esportivos com toda a repercussão que alcançaram. Por outro, a visualização das próprias comemorações e de eventos históricos se realizaria na produção de filmes documentários e épicos, entre eles *Independência ou Morte* (1972) de Carlos Coimbra e Oswaldo Massaini. Adjovanes de Almeida (2009) mostra como as produções cinematográficas de maior ou menor vulto procuravam atualizar o cânone da história da Independência estabelecido ainda no século XIX. Mas a recriação dos eventos políticos que levaram ao protagonismo de D. Pedro I assumia um caráter monumental. Seja porque atualizavam o cânone historiográfico, seja porque, ao fazê-lo, recorriam ao arquivo de imagens consagradas da pintura histórica para recriar as cenas. O filme, portanto, adicionava mais uma camada ao repertório de imagens históricas da emancipação política. Apresentava-se, ainda, como uma recriação fiel dos acontecimentos, como se fosse possível “rever” a história tal como ela aconteceu na reencenação cinematográfica dos eventos culminantes provocados pela ação de D. Pedro I. A atualidade do filme, como qualquer recriação do passado, relacionava-se ao momento político da ditadura, daí a depuração mitológica que se operava na narrativa que destacava o papel dos militares de então face à população civil desordenada (ALMEIDA, 2009).

Lançado no dia 4 de setembro, na Semana da Pátria de 1972, a vida dessa produção se estenderia por muitos anos em exibições na televisão – na minha infância aparecia sempre na grade de programação da TV, sem que eu desse muita importância. Naquele tempo, porém, ajustava-se e promovia-se o roteiro da celebração cuja culminância se realizaria com a inumação de D. Pedro I na Cripta Imperial.

A inumação de D. Pedro foi o grande evento do sesquicentenário ou a culminância de uma série de eventos que, em alguns casos, concorriam, em termos da paixão média dos brasileiros, como o ritual funerário – pensem na audiência e eletricidade do torneio de futebol, ainda mais depois da vitória de 1970! De qualquer maneira, o rito fúnebre não era exatamente uma novidade. Além de serem uma constante na história da Primeira República (MARCELINO, 2015, posições 589-690) já distante no tempo, como já lembramos, menos de vinte anos antes a cripta recebera os restos mortais da Imperatriz Leopoldina e a principal celebração do regionalismo paulista era um culto mortuário. Uma das características dos rituais fúnebres e inumações dos restos dos grandes homens é a deambulação do corpo pelo espaço da cidade ou mesmo o espaço nacional e transnacional. Joaquim Nabuco, por exemplo, morre em Washington, é trasladado para o Rio de Janeiro, onde foi velado e finalmente enterrado no Recife – e esse é apenas um exemplo dos corpos ilustres em viagem que encontramos no repertório da Primeira República.

Considerando os ritos funerários anteriores, o traslado e enterramento dos restos mortais de D. Pedro I implicou uma ampliação de escala. Resumidamente, o corpo saiu de Lisboa, atravessou o Atlântico em grande estilo, chegou ao Rio de Janeiro em abril, circulou por várias capitais e, finalmente, foi sepultado na cripta em 7 de setembro. O clima do cortejo pelas cidades era mais festivo do que circunspeto; de toda maneira, tratava-se mais uma vez de uma ritualização da história que sugeria a visão do espaço-tempo nacional como um todo indiviso. Mais um detalhe importante no percurso transnacional: o coração de D. Pedro I (D. Pedro IV de Portugal) permaneceu na cidade do Porto, onde pode ser visto até hoje. À comunhão nacional, somava-se, portanto, a fraternidade entre portugueses e brasileiros. Esse elemento se expressava ainda nos gestos finais da comemoração, com a assinatura da ata de entrega dos despojos por Marcelo Caetano e o general-presidente Emílio Médici, realizada depois da execução do Hino da Independência e enterramento. A voz do presidente-ditador convertido em sacerdote, por assim dizer, do culto nacional ecoaria ainda com a transmissão de um discurso gravado que recobrava os sentidos impressos aos rituais e punha fim às comemorações.

Repertório, linguagem nacional e história

Pode, porém, realmente haver um fim para as comemorações dessa magnitude? Em 1972, ela de fato se encerrou como evento espetacular jamais repetível, como fora também encerrada em 1922. Ainda no mesmo ano e nos anos subsequentes, a lembrança da comemoração como acontecimento deve ainda ter durado nas memórias geracionais, como também parte do aparato construído para realizá-la ou os artefatos utilizados para veicular seus sentidos podem ter virado ruínas ou relíquias pessoais, objetos em museus, documentos em arquivos e bibliotecas – de fato, as comemorações nacionais ensejam a produção do *arquivo*. Contudo, resta também alguma coisa daqueles atos. E esperamos ter demonstrado como, entre 1922 e 1972, constituíram-se alguns elementos decisivos para o *repertório* comemorativo da Independência que podem ser novamente acionados em 2022. Destaquei a constância de certos aspectos e não houve espaço, no texto e nas conjunturas nas quais aquelas comemorações se realizaram, para contra comemorações. Nem em 1922, muito menos em 1972, em meio à mais bruta repressão política, seria possível o surgimento de algo como o *Grito dos Excluídos*, que, desde 1995, toma ruas e praças de muitas cidades brasileiras. Grito que reclama outras histórias silenciadas ou “pacificadas” pela cultura cívica oficial centrada no “Grito do Ipiranga”.

De qualquer forma, reforçando conteúdos históricos ajustados a elas ou revelando contrapontos irônicos ou mordazes, as comemorações espelham e constituem a narrativa nacional, a qual pode ser entendida como uma linguagem e, como tal, estabelece um conjunto de referentes para contra narrativas que, potencialmente, “perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais “comunidades imaginadas “recebem identidades essencialistas” (BHABHA, 2006: 300). E sendo uma linguagem diferentemente modulada, as comemorações comportam também uma gramática composta por cenários criados num passado e que se perpetuam, por gestos e palavras propiciatórias regulares que delimitam os ritos, por apelos sinestésicos que, na variação das tecnologias disponíveis, convocam a dimensão de “presença” dos atos comemorativos, por estratégias de mobilização e movimento que visam à convergência ao centro ritual e sua extrapolação para além do espaço físico que ocupam. Considerando esses elementos, pode-se dizer que uma comemoração emula outras, anteriores e exteriores, sejam as que se ligam ao mesmo tema – a Independência nesse caso – sejam aquelas que ritualizam outros passados nacionais ou estrangeiros. Nesse sentido, a linguagem das comemorações no mundo contemporâneo certamente é uma linguagem transnacional que se localiza temporalmente em certos espaços. Ela também é acionada para as

contraposições ao discurso de unidade que pretende denegar as desigualdades e diferenças e, assim, permitem que outras maneiras de ser “nacional” surjam na cena pública, muitas vezes em conexão com realidades que ultrapassam as delimitações da identificação exclusivista à Nação.

Para efetivamente concluir este texto, que já vai longo, pergunto-me qual o significado da reflexão historiográfica sobre o comemoracionismo. Nossa sensibilidade e razão logocêntricas e grafocêntricas, que governam a constituição do *arquivo*, muitas vezes nos impedem de perceber a força do *repertório* e da performance na criação da linguagem nacional na qual a histografia e a crítica também tomam parte. No passado, como a história do 7 de Setembro nos mostra, a historiografia ou certa visão da história auxiliou a constituição dessa linguagem de maneira complacente com a criação de mitos unificadores que as comemorações ensejavam. Hoje, a abertura para visões complexas do passado nacional é uma tarefa primordial da história. Nesse sentido, por um lado, espero que este texto colabore para que reforcemos a atenção dedicada à pesquisa das comemorações como parte de uma linguagem disputada. Por outro, que essa reflexão permita pensar outras reenenações da Independência alternativas àquela imaginada na ficção histórica prospectiva ou que de fato serão improvisadas oficialmente como peças do maquinário de legitimação da mentira do poder.

REFERÊNCIAS

ABREU, Marcelo Santos de. As comemorações da Revolução Constitucionalista de 1932: representação do passado e construção do espaço regional (São Paulo, 193 e 1058). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 49, p. 154-171, jul./dez. 2007.

ABREU, Marcelo Santos de. *Os mártires da causa paulista: culto aos mortos e usos políticos da Revolução Constitucionalista de 1932 (1932-1957)*. 2010. 312 f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

ABREU, Marcelo Santos de. São Paulo e o Brasil: comemoração, regionalismo e construção social do espaço nacional na década de 1920. *Caderno de Pesquisa do CDHIS*, Uberlândia, v. 24, n. 1, p. 159-179, jan./jun. 2011.

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: ensaios efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

ALMEIDA, Adjovanes Thadeu Silva de. *O regime militar em festa: a comemoração do Sesquicentenário da Independência Brasileira*. 2009. Tese. 301 f. (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

ANKERSMIT, Franklin R. *Historia y topología: ascenso y caída de la metáfora*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014.

ARAUJO, Valdei; PEREIRA, Mateus. *Atualismo 1.0: como a ideia de atualização mudou o século XX!* Vitória; Mariana: Editora Milfontes; Editora da SBTHH, 2019.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BAHBHA, Homi (ed.) *Nation and narration*. New York; Oxford: Routledge, 2006.

BODNAR, John. *Remaking America: public memory, commemoration and patriotism in the Twentieth Century*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. *História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 23, p. 53-165, abr. 2017.

CATROGA, Fernando. Ritualizações da história. In: TORGAL, Luis Reis; MENDES, José Amado; CATROGA, Fernando. *História da história em Portugal, séc. XIX-XX*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1996. p. 547-671.

CERRI, Luis Fernando. Ensino de história e nação na propaganda do “milagre econômico”. *Revista Brasileira de História*, v. 22, n. 43, p. 195-224, 2002.

CERRI, Luis Fernando. Non ducor, duco: a ideologia da paulistanidade e a escola. *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 36, p. 115-136, 1998.

CHARBEL, Felipe. The new faces of the historical novel. *História da Historiografia*, Ouro Preto, v. 13, n. 32, p. 19-46, jan./abr. 2020.

CORDEIRO, Janaina. *A ditadura em tempos de milagre: comemorações, orgulho e consentimento*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2015.

ELIAS, Maria José. *Museu Paulista; memória e história*. 1996. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

FARIA, Daniel. Anamorfose de um dia: o tempo da história e o dia 11 de dezembro de 1972. *História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 17, p. 11-29, abr. 2015.

FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica 1870-1940*. São Paulo: UNESP, 2002.

GONÇALVES, João Felipe. Enterrando Rui Barbosa: um estudo de caso da construção fúnebre de heróis nacionais na Primeira República. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 25, p. 135-161, 2000.

GRAFTON, Anthony. *As origens trágicas da erudição; pequeno tratado sobre a nota de rodapé*. Campinas: Papirus, 1998.

KNAUSS, Paulo. O descobrimento do Brasil em escultura: imagens do civismo. *Projeto História*, São Paulo, v. 20, p. 175-192, 2001.

LACAPRA, Dominick. *Writing history, writing trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014. (Kindle Edition)

LOFEGO, Silvio. *O IV Centenário da cidade de São Paulo; uma cidade entre o passado e o futuro*. São Paulo: Annablume, 2004.

LUCA, Tania Regina de. *A Revista do Brasil; um diagnóstico para a Nação*. São Paulo: UNESP, 1999.

MALERBA, Jurandir. Acadêmicos na berlinda ou como cada um escreve a história?: uma reflexão sobre o embate entre historiadores acadêmicos e não acadêmicos no Brasil à luz do debate sobre a *Public History*. *História da Historiografia*, n. 15, Ago., p. 27-50, 2014.

MARCELINO, Douglas Attila. *O corpo da Nova República; funerais presidenciais, representação histórica e imaginário político*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2015. (Kindle Edition).

MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis; para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

MENESES, Sônia. Uma história ensinada para Homer Simpson: negacionismos e os usos abusivos do passado em tempos de pós-verdade. *Revista História Hoje*, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 66-88, 2019.

MOTTA, Marly. *A Nação faz cem anos: a questão nacional no centenário da Independência*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1992.

NOVICK, Patrick. *That noble dream: the objectivity question and the American historical profession*. New York: Cambridge University Press, 2005. (Kindle Edition).

O BRASIL Paralelo produz história? [S. l.: s. n.], 23 mar. 2019. 1 vídeo (1 min 10 s). Fernando Nicolazzi. Publicado pelo canal Historiar-se, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R71LxS5FhD8>. Acesso em: 20 jan. 2020.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. Imaginário histórico e poder cultural: as comemorações do Descobrimento. *Estudo Históricas*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, p. 183-200, 2000.

PENA, Fernando. O discurso reacionário de defesa do projeto Escola sem Partido: analisando o caráter antipolítico e antidemocrático. *Quaestio*, Sorocaba, v. 20, n. 3, p. 567-581, dez. 2018.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório*: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

VENÂNCIO, Renato Pinto. O incorreto no “Guia politicamente incorreto da história do Brasil”. *HH Magazine*, [s. l.], 9 nov. 2018. Disponível em: <https://hhmagazine.com.br/o-incorreto-no-guia-politicamente-incorreto-da-historia-do-brasil/> Acesso em: 20 jan. 2021.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. In: WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso*: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: EDUSP, 2001.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Acervo 14, 15, 19, 21, 22, 24, 27, 34, 38, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 54, 56, 68, 72, 73, 76, 77, 78, 80, 87, 88, 89, 91, 92, 94, 98, 99, 102, 110, 114, 117, 118, 120, 122, 123, 130, 137, 181, 183, 184, 185, 186

Acervos 13, 22, 23, 33, 39, 40, 44, 47, 48, 80, 116, 117, 135, 185, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 199

Antiguidade 7, 19, 20, 22, 23, 25, 28, 30, 32, 38, 39, 40, 152

Arqueologia 20, 21, 22, 23, 25, 29, 30, 33, 41, 42, 83, 141, 176

B

Batalha 15, 109, 110, 111, 112, 115, 116, 119, 125, 126, 128, 132, 213, 214

Bibliotecas 12, 33, 43, 44, 46, 52, 53, 60, 61, 235, 269

C

Catálogo 4, 34, 35, 39, 48, 57, 58, 67, 68, 77, 81, 87, 88, 90, 112, 114, 128, 129, 132, 135, 254

Censura 72, 80, 207, 209, 210, 213, 214, 215

Centenário da independência 14, 115, 135, 153, 156, 184, 190, 255, 262, 263, 273

Cidade 15, 29, 36, 55, 60, 72, 74, 83, 86, 87, 88, 90, 97, 100, 126, 142, 143, 159, 161, 162, 164, 173, 181, 185, 197, 203, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 241, 242, 246, 247, 248, 249, 252, 253, 254, 255, 257, 263, 264, 265, 266, 268, 273

Civilização 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 28, 29, 32, 40, 41, 91, 92, 102, 138, 200, 236

Civilizações 12, 19, 20, 21, 24, 25, 28, 29, 30, 31, 32, 35, 39, 167

Coleção 7, 12, 21, 23, 24, 27, 30, 32, 33, 34, 39, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 72, 77, 79, 86, 89, 92, 95, 97, 99, 103, 105, 117, 121, 184, 248, 249, 250

Coleções 10, 11, 12, 21, 22, 37, 40, 45, 47, 52, 57, 59, 60, 61, 62, 64, 77, 90, 94, 95, 96, 121, 183, 184, 200

Combate naval de Riachuelo 7, 109, 110, 111, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 123, 124, 125, 127, 129, 131, 133

Comemorações 3, 4, 8, 11, 15, 16, 155, 190, 205, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273

Comércio 12, 30, 36, 38, 42, 44, 45, 47, 56, 58, 73, 112, 114, 126, 143, 236, 256

Compreensão 15, 19, 20, 22, 30, 35, 44, 86, 91, 139, 148, 160, 165, 168, 175, 177, 186, 190, 198, 209, 210, 219

Conhecimento 9, 10, 16, 33, 40, 43, 46, 51, 70, 93, 96, 101, 105, 133, 137, 142, 145, 181, 182, 186, 198, 199, 223, 227, 236, 240, 252

Correspondência 33, 46, 52, 53, 54, 55, 57, 60, 112, 119, 148, 149, 209, 210, 213, 214, 244

Cultura 16, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 33, 40, 45, 46, 56, 60, 77, 79, 80, 81, 82, 91, 92, 99, 101, 104, 105, 110, 111, 117, 130, 142, 156, 157, 162, 178, 181, 182, 185, 187, 195, 196, 197, 198, 200, 202, 203, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 257, 262, 265, 269, 271, 274

D

Discurso 9, 65, 79, 81, 82, 87, 91, 97, 146, 159, 164, 165, 167, 168, 170, 171, 177, 225, 264, 268, 270, 273, 274

Documentos 12, 14, 15, 29, 34, 35, 38, 39, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 52, 53, 54, 56, 60, 61, 63, 76, 128, 135, 137, 138, 140, 150, 157, 179, 183, 201, 225, 231, 269

E

Educação 45, 70, 81, 85, 95, 96, 99, 105, 155, 163, 183, 199, 200, 220, 240, 243, 248, 256, 258

Escravidão 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 103, 130, 195

Escrita 4, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 15, 20, 21, 22, 26, 28, 31, 41, 43, 45, 65, 69, 71, 72, 79, 85, 86, 87, 88, 93, 96, 102, 103, 105, 112, 147, 160, 161, 165, 167, 170, 172, 174, 175, 176, 179, 181, 197, 199, 200, 201, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 219, 224, 225, 226, 227, 230, 240, 241, 242, 245, 246, 252

Escrita da história 4, 9, 11, 13, 20, 21, 41, 85, 105, 160, 165, 167, 170, 174, 175, 176, 179, 197, 200, 201

Exército 8, 14, 89, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 145, 146, 149, 150, 151, 153, 154, 156

Exposição 14, 26, 30, 33, 34, 38, 39, 68, 77, 78, 79, 89, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 105, 109, 110, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 136, 181, 184, 185, 186, 188, 190, 195, 198, 263

Exposições 9, 82, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 129, 133, 140, 184, 185

F

Fotografia 50, 58, 65, 66, 67, 68, 73, 74, 76, 77, 82, 83, 115, 116, 216, 217

G

Guerra 5, 8, 15, 46, 60, 109, 111, 112, 115, 116, 119, 120, 123, 127, 128, 130, 135, 136, 141, 146, 149, 150, 151, 153, 155, 156, 184, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 229, 233

Guerra do Paraguai 109, 111, 115, 119, 120, 123, 130, 141, 146, 149, 150, 151, 156, 184

H

História 4, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 28, 29, 32, 33, 34, 38, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 54, 57, 60, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 88, 89, 91, 92, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 110, 111, 113, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 126, 128, 129, 130, 132, 133, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 144, 147, 153, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 165, 167, 168, 170, 174, 175, 176, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 190, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 209, 210, 211, 212, 213, 221, 223, 234, 236, 237, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274

Historiador 11, 12, 14, 15, 20, 21, 35, 41, 62, 111, 126, 140, 160, 161, 165, 167, 169, 170, 176, 177, 179, 182, 185, 186, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 228, 229, 231, 240, 245, 252, 263

Historiadores 11, 12, 14, 61, 138, 160, 161, 170, 223, 225, 273

I

Identidade 13, 22, 23, 41, 43, 63, 80, 83, 85, 86, 114, 140, 141, 146, 148, 149, 181, 183, 184, 185, 219, 245, 265

Imperador 21, 30, 32, 33, 34, 36, 37, 49, 115, 138, 147, 149, 187, 188, 189, 190, 193, 194, 195, 196, 202

Independência 14, 15, 43, 49, 115, 135, 153, 154, 155, 156, 184, 186, 190, 192, 251, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 271, 273

Indígenas 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 30, 39, 40, 42, 56, 57, 59, 166

Indumentária 14, 112, 119, 135, 136, 137, 139, 141, 142, 143, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 190, 195, 198, 199, 202, 238, 258

Instrumentos 76, 77, 78, 80, 81, 102, 103, 110, 121, 130, 147, 169

Intelectuais 10, 11, 12, 13, 44, 45, 58, 60, 72, 73, 98, 105, 141, 223, 230, 235, 237, 239, 240, 242, 263

J

Jornais 29, 33, 71, 115, 126, 128, 129, 209, 228, 235, 241, 254, 256, 265

L

Linguagem 8, 15, 65, 75, 80, 85, 96, 141, 143, 146, 148, 157, 159, 164, 169, 182, 184, 197, 198, 215, 242, 251, 252, 253, 258, 259, 262, 269, 270

M

Marajoara 7, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 39, 41
Memória 15, 16, 22, 41, 42, 46, 47, 60, 61, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 94, 98, 104, 105, 116, 133, 137, 157, 174, 175, 176, 183, 184, 186, 194, 195, 200, 207, 208, 210, 212, 213, 216, 218, 219, 220, 225, 226, 228, 246, 247, 248, 259, 261, 263, 264, 265, 266, 272, 274
Memórias 8, 15, 46, 52, 55, 65, 97, 98, 101, 133, 163, 200, 205, 207, 212, 223, 225, 226, 231, 232, 235, 236, 238, 239, 242, 245, 246, 248, 250, 269
Militares 112, 124, 126, 129, 130, 136, 142, 144, 145, 146, 149, 151, 154, 184, 187, 190, 213, 221, 255, 256, 266, 267
Modernidade 52, 62, 73, 83, 86, 97, 103, 106, 152, 161, 164, 195, 196, 223
Monumento 28, 126, 158, 190, 254, 255, 257, 261, 263, 264, 265, 266
Museologia 82, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 98, 104, 120, 121, 135, 183, 200
Museu histórico nacional 7, 8, 13, 14, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 76, 77, 78, 81, 82, 83, 85, 91, 94, 95, 105, 110, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 155, 156, 181, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 199, 200, 202
Museus 3, 4, 7, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 38, 42, 43, 44, 47, 48, 52, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 71, 74, 77, 82, 85, 86, 87, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 104, 121, 132, 135, 153, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 265, 269

N

Narrativa 9, 15, 26, 80, 88, 94, 96, 98, 99, 100, 113, 117, 118, 119, 123, 125, 130, 136, 140, 172, 176, 185, 186, 188, 200, 224, 240, 252, 259, 260, 264, 267, 269
Narrativas 11, 13, 14, 15, 16, 65, 79, 110, 118, 184, 185, 207, 209, 212, 213, 230, 234, 259, 269

O

Objetos 7, 11, 12, 13, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 28, 33, 34, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 65, 66, 67, 68, 71, 74, 75, 76, 80, 85, 86, 89, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 117, 119, 123, 129, 143, 152, 153, 155, 171, 183, 184, 185, 186, 197, 198, 201, 202, 209, 210, 213, 236, 240, 243, 269
Obra 4, 9, 13, 14, 20, 28, 32, 35, 36, 38, 57, 69, 70, 76, 78, 88, 90, 97, 110, 113, 115, 116, 117, 119, 121, 122, 124, 129, 133, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 149, 155, 162, 164, 174, 192, 196, 197, 247

P

Passado 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 19, 20, 21, 22, 23, 29, 30, 32, 39, 41, 43, 44, 45, 47, 49, 51, 56, 58, 59, 61, 65, 67, 68, 70, 73, 74, 75, 77, 78, 80,

83, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 93, 94, 96, 97, 98, 103, 105, 110, 111, 113, 117, 118, 119, 121, 123, 129, 136, 138, 139, 140, 142, 144, 147, 151, 152, 153, 154, 155, 160, 161, 162, 163, 164, 167, 169, 170, 174, 175, 176, 184, 191, 198, 199, 200, 208, 210, 212, 213, 216, 218, 223, 224, 225, 229, 230, 231, 234, 245, 246, 249, 250, 251, 252, 253, 258, 259, 260, 262, 265, 267, 269, 270, 271, 273

Patrimônio 43, 44, 45, 72, 80, 82, 89, 91, 98, 104, 111, 133, 135, 179, 183, 200, 246

Pinturas 11, 26, 92, 110, 111, 113, 115, 117, 125, 132, 140, 141, 156, 185, 189, 190, 193

Portugueses 8, 15, 70, 130, 136, 154, 184, 186, 189, 207, 208, 209, 221, 268

R

Referência 9, 46, 69, 93, 95, 96, 112, 124, 129, 137, 149, 151, 153, 155, 168, 174, 183, 187, 209, 215, 223, 225, 227, 231, 236, 243

Repertório 230, 251, 253, 259, 260, 261, 262, 265, 267, 268, 269, 270, 274

Representação 24, 78, 79, 80, 86, 101, 110, 112, 113, 117, 128, 129, 173, 176, 187, 190, 195, 196, 201, 208, 244, 246, 271, 273

Revolução 79, 102, 159, 187, 196, 243, 244, 247, 254, 255, 265, 266, 271

Ritual 162, 165, 166, 171, 177, 193, 215, 253, 262, 263, 266, 267, 268, 269

S

Símbolos 22, 23, 28, 29, 30, 31, 33, 35, 36, 86, 99, 136, 138, 141, 148, 172, 253

Sociedade 15, 20, 23, 26, 28, 35, 36, 41, 44, 48, 54, 61, 77, 78, 86, 110, 137, 143, 144, 146, 149, 156, 158, 169, 173, 182, 183, 184, 196, 198, 221, 256, 262, 274

Sociedades 12, 13, 19, 20, 22, 23, 25, 29, 30, 32, 35, 43, 44, 56, 78, 86, 140, 157, 164, 165, 191, 225

T

Técnica 12, 15, 28, 77, 81, 94, 96, 104, 169, 184, 228, 229, 231, 233, 244

Telas 55, 92, 99, 110, 111, 115, 123, 133, 156, 188, 190, 195, 255, 257

Temporalidade 95, 101, 102, 160, 170, 175, 176, 207, 225

U

Uniforme 136, 137, 140, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 153, 154

Uniformes 8, 14, 124, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 184

Uniformes do exército 8, 135, 136, 138, 139, 141, 142, 153, 156

V

Vestígios 12, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 32, 40, 41, 74, 119, 123, 142, 147, 167, 212, 216, 223, 231, 258

Vestuário 7, 13, 107, 136, 138, 143, 144, 145, 147, 148, 157, 181, 182, 183, 184, 187, 192, 196, 200, 201

Visitante 67, 68, 69, 70, 71, 85, 92, 93, 98, 105, 113, 119, 121, 124, 130, 184

Visitantes 22, 68, 70, 74, 85, 90, 92, 96, 97, 98, 115, 119, 122, 186, 191, 193, 196

SOBRE OS AUTORES

Aline Montenegro Magalhães

Historiadora no Museu Histórico Nacional e doutora em história social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É autora, dentre outros, do livro *Culto da saudade na casa do Brasil*, publicado pelo Museu do Ceará em 2006. O artigo publicado neste livro integra algumas reflexões desenvolvidas durante a sua pesquisa de pós-doutorado, realizada junto ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Unirio/Mast com bolsa do CNPq (2018).

Ana Paula Sampaio Caldeira

Professora do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais do CPDOC/ FGV. É autora, dentre outros, dos livros *O Bibliotecário Perfeito. O historiador Ramiz Galvão na Biblioteca Nacional (1870-1882)* (Fundação Biblioteca Nacional/ Edipucrs, 2017) e *Colecionar, escrever a história. A memória do império português legada por Diogo Barbosa Machado* (FBN, 2017).

André Onofre Limírio Chaves

Graduado e mestre em História pela Universidade Federal de Minas Gerais, atualmente é doutorando pela mesma instituição e bolsista CAPES. O foco de atuação de suas pesquisas é a formação de coleções durante o Brasil Império e a sua relação com a escrita da história nacional. No mestrado abordou a história da coleção egípcia do Museu Nacional e as leituras que foram feitas dela no Oitocentos.

Antonio Luiz Macêdo e Silva Filho

Professor do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Ceará e doutor pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Seus temas de pesquisa compreendem o estudo da cultura material, da história do cotidiano e da história urbana. É autor, dentre outros, do livro *Fascínio e projeto: percursos da energia elétrica no espaço urbano (Fortaleza, 1945-1965)*, publicado pela Editora UFC em 2016.

Carina Martins Costa

Professora do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em História Política e Bens Culturais do CPDOC/ Fundação Getúlio Vargas. Atua também como orientadora do Programa Jovens Talentos do Museu da Maré e como coordenadora do Projeto “Olhos de ver: produção de materiais digitais”,

que conta com apoio da Faperj. Suas áreas de atuação compreendem temas relacionados ao patrimônio e ao ensino de história. É autora, dentre outros, do livro *Maré de histórias*, publicado em 2019.

Douglas Attila Marcelino

Professor do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais e doutor em história pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É autor, entre outros, dos livros *O corpo da Nova República: funerais presidenciais, representação histórica e imaginário político, Historiografia, morte e imaginário: estudos sobre racionalidades e sensibilidades políticas* (2017) e organizador de *Ritualizações do passado: a história como prática escrita e rememorativa* (2020). É bolsista de produtividade do CNPq e coordenador do grupo de pesquisa *Ritualizações do poder e do tempo: grupo de estudos em teoria e historiografia* (UFMG).

Douglas de Souza Liborio

Douglas de Souza Liborio é bacharel e licenciado em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e mestrando em História Contemporânea pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atua como Historiador na Subdiretoria-Geral de Cultura da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj) e é um dos responsáveis pela Exposição “Palácio Tiradentes: Lugar de Memória do Parlamento Brasileiro”. Desenvolve pesquisas na área de recepção da Antiguidade nas primeiras décadas do XX, com ênfase nos estudos de Cultura Visual e decoração dos Palácios cariocas.

Erika Morais Cerqueira

Professora de história e pesquisadora do Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais - Campus Barbacena/MG. Doutora em História e Culturas Políticas pela Universidade Federal de Minas Gerais e colaboradora do grupo de pesquisa *Ritualizações do poder e do tempo: grupo de estudos em teoria e historiografia* (UFMG). Autora do livro *Habitar o Passado - Gustavo Barroso e o seu tempo*, publicado pela editora Prismas em 2017.

Francisco Régis Lopes Ramos

Professor Titular do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará e doutor em história pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. É autor, dentre outros, do livro *A Danação do Objeto: o museu no ensino de história*, publicado pela editora Argos em 2006. O texto publicado neste livro é um resultado parcial da pesquisa “Uma questão de tempo: o Museu Histórico Nacional e as narrativas de divulgação da História do Brasil (1922-1959)”, com bolsa do CNPq (produtividade, nível 2).

Isis Pimentel de Castro

Professora de História e de História da Arte do Centro Federal de Educação Técnica e Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), do campus de Belo Horizonte. Doutora em História pela Universidade Federal de Ouro Preto, onde defendeu a tese intitulada “Entre batalhas: de relíquias ao *revival* da arte acadêmica”. Interessa-se pelo estudo das pinturas históricas brasileiras e dos museus que as abrigam. Atualmente, dedica-se a pesquisar o tema da cultura histórica nas suas relações com o ensino de história.

Marcelo Santos de Abreu

Professor da Universidade Federal de Ouro Preto e doutor em história social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Realizou estágio pós-doutoral no Programa de Antropologia da Universidade da Cidade de Nova Iorque. Além de atuar no âmbito da formação de professores, desenvolve pesquisas relacionadas ao tema da popularização da história e cultura de história na República. Entre os temas de interesse relativos à cultura de história republicana, destaca-se a história das comemorações, a história da relação entre a circulação da pintura de história, os impressos e a história escolar, a interrogação das esculturas monumentais na cultura cívica. Na chave da popularização da história, dedica-se a investigar e orientar pesquisas sobre os patrimônios e os museus.

Paulo Debom

Doutor em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e docente da Gestto Cultural do Centro Universitário Celso Lisboa. Atua também como editor da Revista Veredas da História. Suas áreas de pesquisa concentram-se em temáticas relacionadas à História Moderna e Contemporânea, Didática e Ensino de História, com foco nos diálogos entre arte, moda, cultura visual e relações de poder.

Sílvia Correia

Professora no Programa de Pós-Graduação em História Social e no Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em História Contemporânea pela Universidade Nova de Lisboa. Realizou estágios pós-doutorais na Brown University e na Universidade Nova de Lisboa. É autora, dentre outros, do livro *Entre Heróis e Mortos Políticas da memória da I Guerra Mundial em Portugal (1918-1933)* (7Letras/FAPERJ, 2015) e coorganizadora de *Tempos e espaços de violência: a Primeira Guerra Mundial, a desconstrução dos limites e o início de uma era* (Autografia, 2019). Atualmente, dedica-se ao estudo das memórias da experiência portuguesa da I Guerra Mundial na Europa e em África.

SOBRE O LIVRO

Tiragem sem comercialização

Formato: 16 x 23 cm

Mancha: 12,3 X 19,3 cm

Tipologia: Times New Roman 11,5 | 12 | 16 | 18

Arial 7,5 | 8 | 9

Papel: Pólen 80 g (miolo)

Royal Supremo 250 g (capa)

Editora CRV - Proibida a impressão e/ou comercialização