

## 1ª Parte: Vulcão



## 1. HÁ UMA GOTAS DE SANGUE EM CADA MUSEU: preparando o terreno

*(...) a coleção e seu sinal de sangue; a coleção e seu risco de tétano; a coleção que nenhum outro imita. Escondo-a de José, por que não ria nem jogue fora esse museu de sonho.*

Carlos Dummond de Andrade (apud Pessanha [1989:1])

Assim como M.A. reconhece e afirma que *Há uma gota de sangue em cada poema*, assim também, parafraseando o poeta, queremos reconhecer e sustentar que há uma gota de sangue em cada museu.

A possibilidade da paráfrase ancora-se no reconhecimento de que há uma veia poética<sup>1</sup> pulsando nos museus e na convicção de que tanto no poema quanto no museu há “um sinal de sangue” a lhes conferir uma dimensão especificamente humana. Este “sinal de sangue” é também um inequívoco sinal de historicidade, de condicionamento espaço-temporal. Admitir a presença de sangue no museu significa também aceitá-lo como arena, como espaço de conflito, como campo de tradição e contradição. Toda a instituição museal apresenta um determinado discurso sobre a realidade. Este discurso, como é natural, não é natural e compõe-se de som e de silêncio, de cheio e de vazio, de presença e de ausência, de lembrança e de esquecimento.

A aceitação do museu como arena e campo de luta está bastante distante da idéia de espaço neutro e apolítico de celebração da memória daqueles que prematura e temporariamente alardeiam os louros da vitória. No entanto, desde o nascedouro, os museus - mesmo

estruturados sobre bases positivistas de celebração da memória de vultos vitoriosos e de culto à saudade de heróis consagrados por “tradição inventada”<sup>2</sup> - estão indelevelmente marcados com os germes da contradição e do jogo dialético.

O vocábulo *museu*, como se sabe, tem origem na Grécia, no Templo das Musas (*Museión*), edifício principal do Instituto Pitagórico, localizado em Crotona (Século VI a.C.)<sup>3</sup>. As musas, por seu turno, foram geradas a partir da união mítica celebrada entre Zeus (o poder e a vontade) e Mnemósine (a memória).

A identificação da origem grega e mítica do termo *museu* não tem nada de novo. Múltiplos são os textos de museologia que trazem essa referência. Avançando um pouco pode-se reconhecer, ao lado de Pierre Nora (1984), que os museus vinculados às musas por via materna são “lugares de memória” (Mnemósine é a mãe das musas); mas por via paterna estão vinculados a Zeus, são estruturas e lugares de poder.

Assim, os museus são a um só tempo: lugares de memória e de poder. Estes dois conceitos estão permanentemente articulados em toda e qualquer instituição museológica.

É fácil compreender, por esta picada mitológica, que os museus podem ser espaços celebrativos da memória do poder ou equipamentos interessados em trabalhar democraticamente com o poder da memória.

O reconhecimento de que a memória tanto pode servir para a dominação e domesticação dos homens quanto para a sua libertação, foi feito por Jacques Le Goff (1984:47) em um dos textos mais citados no meio museológico. Este reconhecimento coloca em evidência a deficiência imunológica da memória em relação à ideologização. Acrescentando a isso o fato de que a memória (provocada ou espontânea) é construção e não está aprisionada nas coisas e sim

situada na dimensão interrelacional entre os seres, e entre os seres e as coisas, teremos, então, os elementos necessários para o entendimento de que a constituição dos museus celebrativos da memória do poder decorre da vontade política de indivíduos e grupos, e representa os interesses de determinados segmentos sociais. Por isso mesmo eles trazem, de modo explícito ou não, um indelével “sinal de sangue”.

Os museus celebrativos da memória do poder - ainda que tenham tido origem, em termos de modelo, nos séculos XVIII e XIX - continuaram sobrevivendo e proliferando durante todo o século XX. É óbvio que não se está falando aqui de museus esquecidos e perdidos na poeira do tempo; ao contrário, a referência tem por base modelos museológicos que, superando as previsões de alguns especialistas, sobrevivem por um processo de hemodiálise sociocultural (permita-se a analogia) e continuam a deitar regras.

Para estes museus, a celebração ideológica é a pedra de toque. O culto à saudade, aos acervos valiosos e gloriosos é o fundamental. Eles tendem a se constituir em espaços pouco democráticos onde prevalece o argumento de autoridade, onde o que importa é celebrar o poder ou o predomínio de um grupo social, étnico, religioso ou econômico sobre os outros grupos. Os objetos, para aqueles que alimentam estes modelos museais, são coágulos de poder e indicadores de prestígio social. Distanciados da idéia de documento, querem apenas monumentos. O poder, por seu turno, nestas instituições, é concebido como alguma coisa que tem *locus* próprio e vida independente. Não se considera, por esta perspectiva, que o poder não está concentrado em indivíduos ou grupos sociais, e sim distribuído entre os diversos feixes (linhas da teia) de relações que interligam os seres com os outros seres, e os seres com as coisas e com o mundo.

A tendência para celebrar a memória do poder é responsável pela constituição de acervos e coleções personalistas, etnocêntricas e monológicas, tratadas como se fossem a expressão da totalidade das coisas ou a reprodução museológica do universal; como se pudessem expressar a realidade em toda a sua complexidade ou abarcar as sociedades através de esquemas simplistas, dos quais o conflito é banido por pensamento mágico e procedimentos técnicos de purificação e excludência.

As relações estreitas entre o Estado, os museus e as classes privilegiadas no Brasil têm favorecido o desenvolvimento de museus que distanciam-se da sociedade, que se incomodam pouco com o não cumprimento de funções sociais. Não é mera coincidência o fato de muitos museus estarem fisicamente localizados em edifícios que um dia tiveram uma serventia diretamente ligada às estruturas de poder com alta visibilidade, tais como: Museu da República e Museu do Itamaraty - antigas sedes republicanas do poder executivo; Museu Imperial e Museu Nacional da Quinta da Boa Vista - antigas residências da família imperial; Paço Imperial - antiga sede do poder executivo; Museu Benjamim Constant - antiga residência do fundador da República; Museu Casa de Rui Barbosa - antiga residência de um dos ministros da República; Museu Histórico Nacional - complexo arquitetônico que reúne prédios militares do período colonial ( Forte de São Tiago, Arsenal de Guerra e Casa do Trem).

A indicação desses poucos exemplos, convém esclarecer, não implica a afirmação de que os museus surgidos com caráter celebrativo estejam maculados por pecado original e fadados a jamais desenvolver trabalhos de estímulo à recepção crítica e maior participação social. Ao contrário, alguns deles dando provas de que a mudança é possível, buscam transformar-se, gradualmente, em

equipamentos voltados democraticamente para o trabalho com o poder da memória.

O diferencial, neste caso, não está no mero reconhecimento do poder da memória e sim na colocação dos “lugares de memória” ao serviço do desenvolvimento social, na compreensão teórica e no exercício prático da memória como direito de cidadania e não como privilégio de grupos economicamente abastados.

Trabalhar os museus e a museologia nesta perspectiva (do poder da memória) implica afirmar o poder dos museus como agências capazes de servir e de instrumentalizar indivíduos e grupos de origem social diversificada para o melhor equacionamento de seu acervo de problemas. O museu que abraça esta vereda não está interessado apenas em democratizar o acesso aos bens culturais acumulados, mas, sobretudo, em democratizar a própria produção de bens, serviços e informações culturais. O compromisso, neste caso, não é tanto com o **ter** e preservar acervos, e sim com o **ser** espaço de relação e estímulo às novas produções, sem procurar esconder o “seu sinal de sangue”.

A memória, assim como a gota de sangue na atualidade, coloca-nos dramaticamente diante da vida e da morte. A vida envolve riscos, é o reino do incerto. A morte é o terreno das certezas.

“A existência do museu - afirma Pessanha (1989: 1) - inscreve-se no conjunto de gestos humanos que tentam preservar da corrosão do tempo os traços ou vestígios do já feito, já criado, já acontecido. Inscreve-se, assim, no conjunto de esforços e estratégias para resgatar o tempo perdido, por meio de algum tipo de reconstrução narrativa, fabulatória ou pretensamente científica. (...) O museu - no sentido de coleção pessoal, como o “museu de sonho” do poeta - todo constituído por cacos de louça antiga, ou enquanto instituição é,

portanto, uma tentativa de se remontar ao passado, ao que não é mais e deixou somente marcas, pegadas.”

Operando com objetos herdados ou construídos, materiais ou não-materiais, os museus trabalham sempre com o já feito e já realizado, sem que isso seja, pelo menos em tese, obstáculo às novas produções e criações culturais. Esta assertiva é válida tanto para os museus de arte contemporânea, quanto para os museus vivos e ecomuseus envolvidos com processos de desenvolvimento comunitário. É preciso acrescentar à citação de Pessanha - o que por ele não é ignorado - que tanto se tenta justificar a preservação do passado pelo passado, quanto pelo presente e pelo futuro; e que além disso remontar *ao* passado é, de algum modo, reinventar e remontar *um* passado, uma vez que dele guardamos apenas cacos, vestígios, reminiscências.

A tentativa de justificar (museologicamente) e remontar (museograficamente) o passado pelo passado assemelha-se a um esforço inócuo de paralisação do tempo. A tentativa de remontar e justificar o passado pelo futuro assemelha-se a um esforço de fugir do tempo. Resta, portanto, a perspectiva de compreender o passado pelo presente, como algo interferente na vida e interferido por ela. Com frequência os museus oscilam entre as duas posições anteriores.

Importa perceber que, em qualquer hipótese, estamos diante de *um* modo de olhar, de *uma* perspectiva interpretante que traz em si a possibilidade de deformação. Em todo e qualquer museu este jogo, de cartas marcadas com sinal de sangue e de historicidade, acontece. Em todo e qualquer museu está em cena a apresentação (mais ou menos espetacular) de *uma* visão possível sobre determinado fato, acontecimento, personagem, conjuntura ou processo histórico e não *a* história mesma.

O reconhecimento de que aquilo que se articula nos museus não é a verdade pronta e acabada, e sim *uma* leitura possível e historicamente condicionada, resgata para o campo museológico a dimensão do litígio: é sempre possível uma nova leitura; é sempre possível abrir gavetas no corpo das vênus museais e reabrir processos engavetados por interesses nem sempre nobres.

É claro que ao evitar a absolutização corre-se o risco de um mergulho na relativização absoluta. “Os extremos se tocam”, ensinavam os antigos taoístas. O desafio, portanto, passa pela aceitação do diverso, dos múltiplos versos e dos múltiplos universos; pela compreensão da diversidade na unidade e da unidade na diversidade; e passa também por uma dimensão ética: sem querer reduzir o outro ao eu (e vice-versa) é importante perceber que o eu e o outro crescem no encontro e nas relações. E estas relações especificamente humanas são reflexivas, transcendentais, conseqüentes e temporais (Freire, 1979:32).

“Os museus - afirma Pessanha(1989:5) - se querem servir à historicidade viva e portanto múltipla, não à letal - se querem evitar o risco de tétano - devem encenar a pluralidade dos discursos retóricos em confronto(...)” Esta afirmação não implica sugestão de abandono de uma perspectiva nacional, e sim a indicação de que o nacional não se estabelece por uma ótica de excludência, e da mesma forma não implica a defesa do imperialismo globalizante que, em nome do neoliberalismo, busca destruir as políticas sociais.

**Há uma gota de sangue em cada poema** e, de igual modo, *há uma gota de sangue em cada museu*, e em tudo que é criação humana. A lição que queremos aprender com M.A. é aquela que ensina que não é ocultando o conflito e fechando os olhos para as guerras que se alcança a paz; não é pelo engodo e pela farsa da globalização que o colóquio amoroso entre os povos se estabelece; e

também não é pelo ocultamento das provas, pelo aviltamento e destruição dos outros, que o conflito desaparece.

*Ó suave paz, grandiosa e linda  
Chegai! Ponde, por sobre os trágicos sucessos,  
dos infelizes que se digladiam,  
vossa varinha de condão!  
Tudo se apague! Este ódio, esta cólera infinda!  
Fujam os ventos maus, que ora esfuziam;  
que se vos ouça a voz, não o canhão.  
Ó suave paz, ó meiga paz!...  
(M.A.,1980:15)*

#### NOTAS:

1- “La auténtica comunicación através de los museos ha engendrado siempre una forma de experiencia poética que es al mismo tiempo el único fundamento de todas las consecuencias esperadas de esta comunicación”. (Sola, 1989:49)

2- Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.(Hobsbawn e Ranger, 1984:9)

3- O instituto compreendia numerosas dependências consagradas à moradia, exercícios, jogos e artes. Seus vastos jardins plantados de ciprestes e olivas, estendiam-se até o mar.(Macé, 1974:20)

## **2. OS MUSEUS E O SONHO: panorama museológico brasileiro no século XIX e início do século XX.**

*Os museus fazem parte, de modo claro, da casa de sonhos da coletividade.*

Walter Benjamin (apud Montpetit [1992:84])

*Cada geração se viu forçada a interpretar esse termo - Museu - de acordo com as exigências sociais de época.*

Francis Taylor (apud Mendonça [1946: 12])

Museus, arquivos e bibliotecas espalhados por todo o mundo. Monumentos erguidos nas mais distantes cidades. Festas e exposições nacionais e internacionais celebrando datas, fatos e acontecimentos prodigiosos desvinculados de causas e conseqüências, mas capazes de criar uma dramaturgia própria, uma teatralização de memória. Como sugere J. Le Goff (1984: 37) o século XIX assistiu a uma verdadeira “explosão do espírito comemorativo”. É dentro desse espírito que os museus proliferam e alcançam o século XX (Suano[1986: 49]). Naquele momento, o que acontecia no cosmos europeu, refletia-se, de algum modo, no Brasil. Não é de hoje que olhamos o mar; não como quem medita no eterno movimento ou nas águas genésicas do parto, mas como quem aguarda o retorno do amor estrangeiro que partiu e que, oxalá!, há de voltar com uma caravela de notícias religando-nos à rede e à nova ordem mundial. Olhamos o *mar* (de costas *pro rio*) como quem sonha no exílio com a terra que “tem palmeira” e “canto de sabiá”.

Os museus brasileiros no século XIX apresentavam-se como uma espécie de materialização de fragmentos de sonho no exílio. A trajetória<sup>1</sup> dessas instituições inicia-se com a chegada da família real portuguesa.

A transferência estratégica para o Brasil da família real, que encontrava-se numa linha de fogo cruzado entre os interesses franceses e ingleses, gerou no panorama político, econômico e cultural da colônia um impacto sem precedentes.

Ainda em 1808, além do Banco do Brasil, do Hospital e Arquivo Militar, da primeira tipografia oficial e de diversas outras repartições, foi criado o Horto Real de Aclimação (atual Jardim Botânico). A instalação da Corte no Brasil implicou investimentos públicos e particulares. Palácios e outras residências foram construídos ou ampliados, o arsenal de marinha foi reformado, órgãos públicos, que antes só existiam em Lisboa, passaram a funcionar no Rio de Janeiro e a empregar nobres portugueses recém-chegados.

A presença de um contingente aproximado de 15000 pessoas vindas da Europa para uma cidade colonial de clima tropical implicou ainda a constituição de um sonho, qual seja: o de transplantar para a nova sede da metrópole o modelo de civilização européia, considerado como paradigma sem par.

A realização desse sonho envolvia a criação de equipamentos e o desenvolvimento de ações que pudessem trazer para a cidade colonial a memória e os ares da Europa. Entre esses equipamentos e ações incluíam-se: a Biblioteca Real (1810); o Teatro Real de São João (1812) que tinha por modelo o Teatro São Carlos, em Lisboa; a Escola Real de Ciências Artes e Ofícios (1815); a Missão Artística Francesa (1816)<sup>2</sup> e o Museu Real (1818)<sup>3</sup>.

No decreto de criação desse padronímico museu D.João VI afirmava:

Querendo propagar os conhecimentos e estudos das Ciências naturais do Reino do Brasil, que encerra em si milhares de objetos dignos de observação e exame, e que podem ser empregados em benefício do Comércio, da Indústria e das Artes, que muito desejo favorecer, como grandes mananciais de riqueza: Hei por bem que nesta Corte se estabeleça um Museu Real, para onde passem, quanto antes, os instrumentos, máquinas e gabinetes que já existem dispersos por outros lugares, ficando tudo a cargo de pessoas que Eu para o futuro nomear. E sendo-Me presente que a morada de casas que no campo de S. Anna ocupa o seu proprietário João Rodrigues Pereira d'Almeida, reúne as proporções e cômodos convenientes ao dito estabelecimento, e que o mencionado proprietário voluntariamente se presta a vendê-la pela quantia de trinta e dois contos por Me fazer serviço: Sou servido a aceitar a referida oferta e que, procedendo-se à competente escritura de compra para ser depois enviada ao conselho da Fazenda e incorporada a mesma casa aos próprios da coroa, se entregue pelo Real Erário com toda a brevidade ao sobredito João

**Rodrigues, a mencionada importância de trinta e dois contos de reis.**

**Thomaz Antonio Villa Nova Portugal, do Meu conselho, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino, encarregado da presidência do Meu Real Erário, o tenha assim entendido e faça executar com os despachos necessários sem embargo de quaisquer leis ou ordens em contrário.**

**Palácio do Rio de Janeiro em 6 de junho de 1818**

**(D.João VI apud Netto, 1870:17)**

Ladislau Netto em seu livro **Investigações Históricas e Científicas sobre o Museu Imperial e Nacional**, publicado em 1870, reconhecia que este decreto de “redação grave e solene” teve uma execução “mesquinha e falseada” denunciando assim, o fosso existente entre a lei no papel e a lei em ação, entre o *aparentemente* desejado e o *efetivamente* realizado.

“Folheando as sombrias páginas de seus anais - diz ainda Ladislau Netto (diretor do Museu Imperial e Nacional no período de 1874 a 1893) - julgamos estar diante dessa ferrenha apreciação com que eram e têm continuado a ser encaradas administrativamente as ciências, as letras e as artes no Brasil: dir-se-ia que só por ilusória e aparente satisfação aos estranhos tentara-se criar o primeiro e até agora o maior museu que possui o Brasil, museu cuja importante missão, entretanto, já prendiam-se, como hoje, as mais ardentes esperanças do mundo científico e o amor próprio nacional”<sup>4</sup>(Netto, 1870:18)(grifo nosso).

Mesmo reconhecendo e denunciando que a criação do Museu Real deu-se em bases ilusórias e de “aparente satisfação aos estranhos”, Ladislau Netto não deixou de sonhar com um grande museu que encarnasse as “esperanças do mundo científico”<sup>5</sup> brasileiro e fosse capaz de exaltar o “amor próprio nacional”, tudo isso afinado com o diapasão dos museus das cidades de Munique, Nápoles, Copenhague, Estocolmo e Bruxelas. Para ele, o Museu Nacional, depois de ter passado por uma longa fase de descuido e apatia, foi recuperado a partir do anos 70 do século XIX, e com isso o Brasil pode, finalmente, erguer-se “ao nível das nações”(1870:29). O próprio Ladislau Netto não parece se dar conta de que os arquétipos museológicos continuavam sendo buscados no exterior.

Reprodução do modelo museológico vigente no mundo europeu, o Museu Real, aberto ao público em 1821, reuniu um acervo proveniente em parte das coleções da extinta Casa (museu) de História Natural de Xavier dos Pássaros<sup>6</sup>. Posteriormente, este acervo foi acrescido das contribuições dos naturalistas que viajaram pelo Brasil: Langsdoff, Natterer, Von Martius, Von Spix e outros.

Gradualmente, durante o século XIX, o Museu Real (Nacional) apresentou-se como um museu comemorativo da nação emergente e adotou uma prática “isolada, no sentido de dialogar exclusivamente com os centros europeus e americanos”(Schwarcz [1989: 25]).

Após e durante o processo de Independência, que se arrastou por alguns anos, a intelectualidade brasileira estava, de uma maneira geral, empenhada na construção ritual e simbólica da nação, problema que cem anos depois seria renovado e atingiria o clímax nos anos 20 e 30 do século em curso, e se imporia como um enigma para a atualidade.

Para a construção ritual e simbólica da nação não bastava a criação de selos, moedas, bandeiras, hinos, armas e cores nacionais. Era preciso também, a exemplo de outros países, constituir calendários e datas cívicas, fixar iconograficamente a imagem dos mandatários da nação, erigir monumentos, redigir documentos, elaborar um projeto historiográfico de nação independente, convocar artistas e outros intelectuais para este projeto. Era preciso sobretudo constituir uma nova inteligência e estabelecer novos procedimentos de fixação de memória.

A criação do Colégio Pedro II (1837), do Arquivo Nacional (1838), do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838) e a cooptação de artistas plásticos da Academia Imperial de Belas Artes enquadram-se nos esforços de edificação de uma inteligência e de um imaginário sintonizado com os interesses do Estado Imperial que, a despeito das lutas internas, continuava sonhando com o modelo de civilização europeu.

Muitos foram os intelectuais brasileiros que no século XIX estudaram no Colégio Pedro II. A Academia Imperial de Belas Artes formou artistas que produziram obras que hoje encontram-se espalhadas pelos mais tradicionais museus do país<sup>7</sup>. O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, atuando num momento em que a formação na área das ciências humanas (excetuando a jurídica) era praticamente inexistente, exerceu um papel de relevância nos campos da história, da geografia, da arqueologia e mesmo da museologia.

Segundo Guimarães, M.L.S.[1988:8]os estatutos do IHGB apresentavam duas diretrizes básicas: “a coleta e publicação de documentos relevantes para a história do Brasil e o incentivo, ao ensino público, de estudo de natureza histórica”. Estes mesmos estatutos estabeleciam as intenções do IHGB em manter relações com instituições, quer nacionais, quer internacionais, e em constituir-se

numa central, na capital do Império, que, incentivando a criação de institutos históricos provinciais, canalizasse de volta para o Rio de Janeiro as informações sobre as diferentes regiões do Brasil. Por este caminho, o IHGB estabeleceu um modelo institucional que reproduziu-se em várias províncias (São Paulo, Bahia, Pernambuco e Minas Gerais) e desenvolveu ações comemorativas e preservacionistas.

Na segunda metade do século XIX intensificou-se a proliferação de atos que intencionavam comemorar e celebrar a memória do poder no Brasil. A Biblioteca Nacional implementou ações para a coleta de coleções epigráficas e de manuscritos. O poeta Antônio Gonçalves Dias em 1851 participou desse movimento coletando e remetendo do Maranhão para o Rio de Janeiro diversos documentos.

A década de 60, marcada pela guerra com o Paraguai, assistiu ao surgimento do Museu do Exército (1864), da Sociedade Filomática (1866), que daria origem ao Museu Paraense Emílio Goeldi, e do Museu da Marinha (1868). A criação de dois museus militares pelo Estado Imperial brasileiro, num momento em que se travava um conflito armado internacional, inscreve-se com nitidez no espírito comemorativo do século XIX. Era preciso constituir uma tradição; construir o pedestal dos heróis e celebrá-los em bronze ou mármore, povoar a memória com atos de bravura, heroísmo, personagens ilustres e vultos invulgares<sup>8</sup>. O acontecimento da guerra representava uma dramaturgia capaz de iluminar determinados personagens, banhá-los com a pátina da imortalidade, e colaborar com a construção da nação de acordo com os moldes europeus. Em última análise, os dois museus militares são museus históricos de exaltação de um determinado modelo de nação. Isto se confirma com as ações de Gustavo Barroso que, lançando mão de seu prestígio político, irá

promover a transferência de boa parte do acervo desses museus para o Museu Histórico Nacional, criado em 1922. A rigor, são estes acervos que, ao lado da coleção numismática, irão constituir a base do projeto barrosiano, que irá transformar o *sinal de sangue* das armas, dos uniformes, dos bustos, das medalhas e das moedas, em *sinal de glória*.

No último quartel do século XIX foram criados ainda o Museu Paranaense (1876) voltado para a celebração da história do Paraná e o Museu Paulista (1895) instalado no monumento do Ipiranga, cuja construção foi iniciada em 1885, visando a celebração da memória da Independência, e concluída em 1890.

O projeto enciclopédico delineado por H.Von Ihering para o Museu Paulista, como esclarece Schwarcz (1989: 41-47), ancorava-se no “saber evolutivo, classificatório” das Ciências Naturais e constituía-se em “modelo mimético de museus europeus e americanos”.

Segundo K.Pomian (1990), duas orientações básicas podem ser percebidas no conjunto dos denominados museus nacionais:

1. Os museus que valorizam a civilização e buscam sublinhar a participação da nação no concerto universal e para isso privilegiam as obras de arte de valor consagrado e ao seu lado colocam os elementos da natureza e os artefatos de povos primitivos.
2. Os museus que indicam a especificidade e a excepcionalidade da nação e a sua trajetória no tempo, sublinhando os traços da história nacional.

Os museus brasileiros do século XIX enquadram-se, de uma forma ou de outra, na tipologia apresentada por K.Pomian. Eles colaboram com o projeto de construção ritual e simbólica da nação;

organizam discursos com base em modelos museológicos estrangeiros; buscam dar corpo a um sonho de civilização bem-sucedida; guardam e às vezes apresentam sobejos de memória dessa matéria de sonho. Mas quem sonha? As elites aristocráticas tradicionais é que sonham o sonho de um nacional sem nenhum *sinale sangue*, sem a presença da cultura popular, dos negros aquilombados, dos índios bravios, dos jagunços revoltosos, dos fanáticos sertanejos, dos rebeldes que não têm terra, mas têm nome, família e um cachorro preto (mefistofélica presença)<sup>9</sup>.

“Os museus fazem parte (...) da casa de sonhos da coletividade”, mas nem todos os sonhos da coletividade passam pelos museus.

José Neves Bittencourt (1986:69), analisando a denominada “pintura histórica” produzida no século XIX a partir da Academia Imperial de Belas Artes e o projeto (ou sonho) de construir uma civilização de estilo europeu, sustenta que:

**o vivido atuou como fator corrosivo sobre o sonhado, fazendo com que este último mudasse de sentido. Se não era possível mudar a realidade forjada pela colonização, era possível sonhá-la, sonhá-la européia, moderna, bela, limpa. Irrealizável concretamente, a dimensão do sonho atinge uma tal potência que acaba criando sua própria realidade, uma realidade de aparências que se cristaliza, de forma quase esquizofrênica, nas fachadas de pano pintado que servem de cenário para os grandes eventos públicos da época.**

**Como no teatro, uma fachada de fantasia,  
um pano-de-fundo facilmente desmontável  
no momento em que se encerra sua  
utilidade.**

O espetáculo de teatro de memória dramatizado pelos museus opera de modo semelhante. É este labirinto de sonho que se projeta como herança museológica no século XX, assumindo muitas vezes a dimensão de um pesadelo.

Em outras palavras: os modelos museológicos dominantes no século XIX, ancorados no espírito comemorativo, distanciados da “gota de sangue” e alimentados pelas elites aristocráticas e oligárquicas brasileiras, projetam-se no século XX e reproduzem-se, sobretudo, nas regiões periféricas afastadas da capital política e administrativa do país. As referências intelectuais continuam sendo ditados pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, pela Academia de Belas Artes e pelo Museu Nacional, e, em menor escala, pelo Museu Paulista e pelo Museu Paraense Emílio Goeldi.

Nesse contexto são criados: O Museu Júlio de Castilhos (1903) e o Museu Anchieta (1908), no Rio Grande do Sul; a Pinacoteca Pública do Estado (1906) em São Paulo e o Museu de Arte da Bahia (1918). A análise dos acervos e das finalidades desses museus confirma a assertiva. Apenas um exemplo: o Museu Anchieta reúne “coleções de entomologia, ornitologia, animais empalhados, minerais e rochas do Rio Grande do Sul, fósseis de animais de pequeno porte, conchas (coleção brasileira) e vegetais fósseis (coleção européia)” e tem por finalidade pesquisar e divulgar “diferentes setores da História Natural, dedicando-se principalmente à fauna. Realiza também estudos do indígena brasileiro.”(Almeida, 1972:51)

O panorama museológico brasileiro, à semelhança do que aconteceu em outros campos culturais, bem como na política e na economia, começou a sofrer sensíveis alterações após a Primeira Grande Guerra. Uma das explicações para este fenômeno, sugere Werneck Sodré (1979: 55/56), deriva-se do fato do conflito militar internacional ter afrouxado temporariamente os laços de dependência política e econômica e ter funcionado como “barreira protecionista” estimulando a indústria nacional “a produzir aquilo que antes era importado”, visando a atender, sobretudo, as demandas do mercado interno.

No plano cultural a situação não é diferente. O período entre guerras favoreceu e estimulou a produção de bens culturais com vistas ao mercado de idéias com ênfase no nacional. Desse mercado de idéias participam grupos e indivíduos com tendências diferentes e até antagônicas.

Nos anos 20, no Brasil, ainda que o debate em torno do nacional fosse a tônica dominante, ele (o debate) não estava submetido ao controle de um único grupo. O nacional não se apresentava como alguma coisa pronta e definida à partida ou mesmo submetida a um único olhar. Diferentes nacionalismos estavam em jogo naquele momento.

Em carta dirigida a Carlos Drummond de Andrade (datada de 18 de fevereiro de 1925), M.A. (1988:40) denuncia os diferentes nacionalismos:

**E a horas tantas você levemente diz que vamos acabar com as mesmas idéias dum João do Norte<sup>10</sup>, por exemplo. Oh! Homero cochilou. A diferença é tão grande! Pra castigo lhe dou como tema fazer a distinção**

**entre o nacionalismo dos Joões do Norte e do Sul e dos modernistas.** (grifo nosso)

A tese dos diferentes nacionalismos é sustentada também por Luiz de Castro Faria (1995: 27-40) que, em texto publicado na **Série Debates** - 2 (MINC/IPHAN), sob o título **Nacionalismo, Nacionalismos, dualidade e poliformia**, refere-se à presença no panorama cultural brasileiro, no período entre guerras, de um “nacionalismo retórico ou literário, de um nacionalismo católico<sup>11</sup>, também literário”, “de um nacionalismo antilusitano e de um nacionalismo como política de Estado”.

Luiz de Castro Faria (apoiado em K.R.Minogue) sugere ainda que o debate em torno do nacional no Brasil, nesse período, seja analisado de acordo com três etapas: **1ª - agitação** (marcada pela Semana de Arte Moderna, 1922)., **2ª - produção de identidade** e **3ª - consolidação** (iniciada em 1937).

Mesmo reconhecendo a importância de se distinguir os diferentes nacionalismos, em jogo no entre guerras, o que queremos realçar é que a discussão do nacional e do popular não foi uma invenção dos modernistas; ao contrário, para participar do seu tempo eles precisavam aceitá-la e enfrentá-la apresentando respostas mais ou menos apropriadas.

Como esclarece E.Hobsbawn: “Se houve um momento em que o princípio da nacionalidade do século XX triunfou, esse foi o final da Primeira Guerra Mundial, mesmo que isso não fosse previsível nem intencional por parte dos futuros vencedores.”(1990:159)

M.A., enquanto trabalhador intelectual, é sem dúvida uma figura desse período. Ele convive *com* e vive *o* debate em torno do nacional. A sua ótica museológica, as suas cartas de amizade e de

trabalho (escritas para serem publicadas - ou não?), a sua obra literária e as suas ações comprovam essa afirmação.

O poeta apaixonado, das amizades exaltadas, vive com tal intensidade o seu tempo e, em consequência, o debate em torno do Brasil e do nacional que passa a encarnar esse debate e a viver com dramaticidade no plano subjetivo problemas de ordem aparentemente objetiva. Em carta (datada de 10 de novembro de 1924) ele escreve para Carlos Drummond de Andrade:

**(...)li seu artigo. Está muito bom. Mas nele ressalta bem o que falta a você - espírito de mocidade brasileira. Está bom demais pra você. Quero dizer: está muito bem pensante, refletido, sereno, acomodado, justo, principalmente isso, escrito com espírito de justiça. Pois eu preferia que você dissesse asneiras, injustiças, maldades moças que nunca fizeram mal a quem sofre delas. Você é uma sólida inteligência e já muito bem mobiliada... à francesa. Com toda a abundância do meu coração eu lhe digo que isso é uma pena. Eu sofro com isso. Carlos, devote-se ao Brasil, junto comigo. Apesar de todo o ceticismo, apesar de todo o pessimismo e apesar de todo o século 19, seja ingênuo, seja bobo,**

**mas acredite que um sacrifício é lindo. O natural da mocidade é crer e muitos moços não crêm. Que horror. Veja os moços modernos da Alemanha, da Inglaterra, da França, dos Estados Unidos, de toda a parte: eles crêm, Carlos, e talvez sem que o façam conscientemente, se sacrificam. Nós temos que dar ao Brasil o que ele não tem e que por isso até agora não viveu, nós temos que dar uma alma ao Brasil e para isso todo o sacrifício é grandioso, é sublime.**  
(1988:22/23) (grifo nosso)

A idéia de um sacrifício necessário em termos estéticos e de vida pessoal, visando a construção do Brasil e a adesão a valores de utilidade social mais forte, é recorrente na correspondência de M.A. (1988:26). É como se ele próprio, mobilizando atávica religiosidade pagã, precisasse encarnar a tragédia, o bode (*tragus*) expiatório e celebrar, com o sacrifício de sua alma, a alma coletiva de Dionisos.

A alma aqui é um princípio (ou hábito) de vida. Não ter alma é não viver por Si Mesmo e sim com o ânimo de outro. A alma (psiquê) é ainda um elemento plástico mediador entre Nous (espírito) e Soma (o corpo) e, neste sentido, ela pode ser modelada, não está dada à partida, nem permanece a mesma sempiternamente.

**NOTAS:**

1- A primeira experiência museológica de que se tem notícia no Brasil colonial data do século XVII e foi perpetrada na capitania de Pernambuco, por ocasião do governo holandês do Conde Maurício de Nassau-Siegen (1637-1644). Ali, no grande parque do palácio de Vrijburg, foi instalado um museu, aberto ao público, contendo um observatório astronômico, jardins botânico e zoológico especializados na coleta, conservação, estudo e exposição de espécimes da flora e fauna tropicais. Experiência isolada, sem continuidade e desdobramentos. (Mello, J.A.G.[1978: 102-104]) e (Chagas e Oliveira [1983: 181-185]).

2- Com a Missão Artística Francesa, chefiada por J. Lebreton, vieram para o Brasil os pintores Nicolas Antoine Taunay e J. B. Debret, o escultor Auguste Marie Taunay, o arquiteto Grandjean de Montigny e Simon Pradier. Ao grupo inicial juntaram-se posteriormente Zeferin Ferrez (gravador), Marc Ferrez (escultor) e Segismundo Neukomn (músico e compositor).

3- O Museu Real foi posteriormente denominado de Museu Imperial e Nacional e hoje é conhecido como Museu Nacional da Quinta da Boa Vista.

4- O livro **Investigações Históricas e Científicas sobre o Museu Imperial e Nacional do Rio de Janeiro**, publicado em 1870 pelo Instituto Philomatico/Ministério da Agricultura, é obra rara. Um exemplar em boas condições de consulta encontra-se no Museu Histórico Nacional.

5- O científico aqui ancora-se em paradigma evolucionista e classificatório.

6- Em 1784, durante o governo de Luiz de Vasconcellos (vice-rei no período de 1779 a 1790), foi criado um Museu de História Natural, dirigido por Francisco Xavier Cardoso Silveira (Xavier dos Pássaros, por alcunha popular). Vinte e nove anos depois esse Museu foi extinto e o seu acervo foi transferido para a Academia Militar do Rio de Janeiro que funcionava na Casa do Trem, hoje incorporada ao complexo arquitetônico do Museu Histórico Nacional. Segundo Ladislau Netto: “Esse começo de Museu, construído sob as vistas do próprio Luiz de Vasconcellos pelos sentenciados das prisões do Rio de Janeiro, chegou a ter vivos nuns cubículos que lhe fizeram: um urubu-rei, dois jacarés e algumas capivaras que foram remetidas depois para o Museu de Lisboa”.(Netto, 1870:11).

7- As ações da Academia de Belas Artes intensificaram-se gradualmente. Além das exposições escolares organizadas por Debret em 1828 e 1830, foram levadas a efeito exposições gerais de belas artes nos anos de 1840, 1841, 1842 e 1843. Neste último ano foi organizada a Pinacoteca do Brasil com algumas obras trazidas da Europa por Lebreton e outras pertencentes ao Conde da Barca.(Los Rios Filho, A.M. de [1946:410-411])

8- De acordo com essa mesma perspectiva, já havia sido inaugurado, em 1862, comemorando os quarenta anos da Independência, no Largo do Rocio (atual Praça Tiradentes), o monumento a Pedro I. Trabalho do escultor francês Louis Rochet, baseado em desenho do artista João Maximiano Mafra.

9- Estes e outros temas foram incluídos na exposição **Expansão, Ordem e Defesa**, inaugurada em 1994 no Museu Histórico Nacional, coordenada por Solange S.Godoy, de acordo com proposta conceitual orientada pelo professor Imar R.Mattos. Vale conferir.

10- Pseudônimo de Gustavo Barroso, fundador do Museu Histórico Nacional e integralista militante.

11- Temos aqui um interessante tema para investigação. A idéia de um nacionalismo católico sugere um confronto entre o pretensamente nacional e o pretensamente universal (católico); além disso a idéia sugerida pela inversão dos termos, ou seja, a de um catolicismo nacional, implica teorias e práticas freqüentemente repudiadas pelo catolicismo propriamente dito (o catolicismo popular e sertanejo é o melhor exemplo).



### 3. PROBLEMATIZANDO: mar (ou) rio de andrade?

*Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos.*

Heráclito de Éfeso

#### 3.1. Tentativa de expor a ossatura

No capítulo anterior buscamos delinear a trajetória dos museus brasileiros no século XIX e início do século XX evidenciando que na teatralização da memória por eles encenada é possível perceber fragmentos de um sonho (ou projeto) que anela esquecer as determinações do passado colonial e dizer: a Europa é aqui.

Reservamos para este momento a apresentação das bases teóricas e metodológicas que dão ossatura à nossa investigação.

As questões que, à guisa de bússola, nortearam o nosso trabalho são as seguintes:

1. Até que ponto as propostas museológicas de M.A. representam consolidação ou rompimento com o pensamento modernista?
2. Como se colocam na obra de M.A. - de modo especial naquela que está diretamente relacionada com a preservação do patrimônio cultural, com a memória e a museologia - as questões referentes à identidade nacional e cultural popular?
3. Sendo o museu um lugar privilegiado de construção de memória, não seria também um baluarte da tradição? Em que sentido um museu pode ser ruptura? Como são tratadas as idéias de coleção e museu pelo poeta modernista?

O questionamento aqui desenvolvido parte (evidentemente) do pressuposto de que há um pensamento museológico em M.A.. Ao

tempo em que buscamos verificar as razões da materialização (ou não) desse pensamento, buscamos também perceber as suas articulações com a militância artística, pedagógica e política do autor de **O Carro da Miséria**.

### 3.2. Marcos (alemães, italianos e brasileiros)

Dois marcos temporais, como foi antecipado, delimitam o estudo: o primeiro (1917) - indica o lançamento do livro que inaugura a carreira de escritor de M.A. (**Há uma gota de sangue em cada poema**); o segundo (1945) - indica a sua morte física.

O estabelecimento desse balizamento temporal serviu de inspiração para que buscássemos identificar intelectuais contemporâneos do autor de **Macunaíma** capazes de fornecer ferramentas para uma análise crítica do seu pensamento. Por este caminho deparamo-nos com Antonio Gramsci, que vivendo na Itália no período do fascismo, dedicou-se a pensar do cárcere a questão cultural; e também com Walter Benjamin que viveu na Alemanha durante a ocupação nazista, e dedicou-se também a pensar o cultural.

Do primeiro destacamos a obra: Os Intelectuais e a Organização da Cultura, e do segundo destacamos: O autor como produtor; A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica e Sobre o conceito de História. Entre os contemporâneos, socorremos de Pedro Demo (**Metodologia Científica em Ciências Sociais**), Marilena Chaui (**Conformismo e Resistência**), Renato Ortiz (**Cultura Brasileira e Identidade Nacional**) e Carlos Guilherme Mota (**Ideologia da Cultura Brasileira - 1933/74**). Com a colaboração destes e outros autores buscamos abordar a obra de M.A. de forma crítica. Como esclarece Marilena Chaui :

**Normalmente se imagina que a crítica permite opor um pensamento verdadeiro a um pensamento falso. Na verdade, a crítica não é isso (...). A crítica é um trabalho intelectual com a finalidade de explicitar o conteúdo de um pensamento qualquer, de um discurso qualquer, para encontrar o que está silenciado por esse pensamento ou por esse discurso. O que interessa para a crítica não é o que está explicitamente pensado, explicitamente dito, mas exatamente aquilo que não está sendo pensado de maneira consciente. Ou seja, a tarefa da crítica é fazer falar o silêncio, colocar em movimento um pensamento(...).**

O que buscamos, portanto, não é o tecido visível, mas o fio invisível que o constitui, bem como o vazio cuja presença lhe dá sentido. Está claro que para captar o silêncio no discurso e o vazio no tecido, para colocar o inerte em movimento, não abrimos mão de uma visão processual dialética. Neste caso, a própria obra de M.A. é vista em processo, em permanente troca com o seu tempo e com os outros tempos. Ela influencia e sofre influências. Considerar a obra de M.A. em processo é admiti-la em presença, em vir-a-ser, é, em última análise, admiti-la como obra que se constrói e reconstrói permanentemente.

Em Renato Ortiz e em Carlos Guilherme Mota colhemos subsídios para pensar as construções ideológicas no processo de formação da denominada cultura brasileira, e como o intelectual atua

como mediador simbólico entre o popular e o nacional. Como esclarece Renato Ortiz:

**(...)O processo de construção da identidade nacional se fundamenta sempre numa interpretação.(...) se os intelectuais podem ser definidos como mediadores simbólicos é porque eles confeccionam uma ligação entre o particular e o universal, o singular e o global.**

M.A. aqui é considerado um mediador simbólico e o museu, uma das instâncias concretas de mediação.

Por honestidade, convém esclarecer que ao privilegiar a abordagem dialética não estamos assumindo a posição do materialismo histórico e dialético, até mesmo porque, como esclarece Pedro Demo, esse ponto de vista não inaugura nem apresenta a última palavra sobre dialética.

O suporte teórico é base necessária, mas não é limite. Reconhecemos, e aqui vai uma diferença marcante, o livre direito de pensar, ainda que a liberdade não seja absoluta, o direito seja construção e o pensamento sofra os condicionamentos históricos.

### 3.3. Objeto em construção: aceitando a realidade confusa.

A partir do reconhecimento de nossa ignorância sobre o pensamento/discurso museológico de M.A., reconhecemos também que o nosso objeto está em construção e apresenta-se como um campo de interação possível entre o sujeito e o objeto.

A silhueta do nosso objeto de estudo não está totalmente demarcada, a sua imagem não é totalmente nítida. Como esclarece Marilena Chaui, em entrevista publicada no Jornal do Brasil (14/11/92): “(...) as idéias só agarram a realidade se elas forem tão opacas, complexas, confusas e contraditórias quanto a realidade é.”

#### 3.4. Tipologia da pesquisa: trabalhando sobre sobejos

O que nos resta de M.A. após sua morte física? Resta-nos a sua obra. Segundo Chaui (1983-XXI), “Claude Lefort fala na obra de pensamento exatamente como *obra*, isto é, trabalho da reflexão sobre a matéria da experiência, trabalho da escrita sobre a reflexão e trabalho da leitura sobre a escrita. O texto, por sua própria força interior, engendra os textos de seus leitores que, não sendo herdeiros silenciosos da sua palavra, participam da obra na qualidade de pósteros”. Resta, portanto, de M.A. obra de pensamento para a obra (trabalho) dos pósteros. E esta obra de pensamento revela-se em *documentos*. Por esta razão, optamos para a execução desse texto por uma **análise documental**, na forma como a conceituam Lüdke e André (1986: 25-44).

O termo *documento* tem o sentido de suporte de informação passível de crítica<sup>1</sup>. Assim, o que buscamos analisar não são os documentos em si, mas as informações de que são suportes. Compreendendo documento por este caminho, fica bastante claro que o conceito se aplica a uma carta, a um livro anotado, uma escultura, uma fotografia, um objeto de uso pessoal etc.

### 3.5. Fontes de da(r)dos

O nosso universo de estudo é a obra (teórica/prática) de M.A.. Consideramos como elementos desse universo não apenas os escritos poéticos, contos, romances, ensaios, crônicas e críticas de M.A., mas também os seus outros escritos, incluindo aí a sua farta correspondência, os seus projetos e anteprojetos, os seus artigos e discursos. De forma pouco tradicional consideramos como fazendo parte da obra de M.A. a sua biblioteca, as suas coleções de instrumentos musicais e de obras de arte, e ainda o trabalho que desenvolveu à frente do Departamento de Cultura em São Paulo, no período de 1934 a 1938.

Na categoria de fontes secundárias encontram-se os textos trabalhados a partir da obra de M.A..

### 3.6. Fichinhas de leitura

No mais, tomamos o cuidado de não prender nas teias do academicismo a obra de um escritor que se considera um “antiacadêmico pesquisador” (M.A., 1991:132). Ao seu lado queremos afirmar o direito de exercer esse “profundamente humano dom que é a faculdade de errar”<sup>2</sup>.

**Que diabo! - diz M.A. em carta para Carlos Drummond de Andrade - estudar é bom e eu também estudo. Mas depois do estudo do livro e do gozo do livro, ou antes vem o estudo e gozo da ação corporal(...). Veja bem, eu não ataco nem nego a erudição e a civilização, como fez o Osvaldo num momento de erro, ao contrário respeito-as e cá**

**tenho também (comendidamente, muito comendidamente) as minhas fichinhas de leitura. Mas vivo tudo. Que passeios admiráveis eu faço, só! Mas ninguém nunca está só a não ser em especiais estados de alma, raros, em que o cansaço, preocupações, dores demasiado fortes tomam a gente e há essa desagregação dos sentidos e das partes da inteligência e da sensibilidade.**

**Então a gente fica só por milhões de amigos que tenha ao lado. Se não, não. Um sentido conversa com outro, a razão discute com a imaginativa etc. e é uma camaradagem sublime de pessoas tão íntimas como nenhum Castor e Pólux ideais. E então parar e puxar conversa com gente chamada baixa e ignorante! Como é gostoso! Fique sabendo duma coisa, se não sabe ainda: é com essa gente que se aprende a sentir e não com a inteligência e a erudição livresca. Eles é que conservam o espírito religioso da vida e fazem tudo sublimemente num ritual esclarecido de religião. (1988:21-22)**

## **NOTAS:**

- 1- Evitamos uma discussão mais prolongada sobre o conceito de documento, considerando que isso foi realizado no livro *Museália* (Chagas, 1996).
- 2- Ver carta de M.A. para Câmara Cascudo, datada de 18 de junho de 1934. (1991:132-133)