Museu do Índio
100
1/3 AZUL Y.

IMAGINAÇÃO MUSEAL

Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro

MÁRIO DE SOUZA CHAGAS

IMAGINAÇÃO MUSEAL

Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais (PPCIS) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) para obtenção do grau de doutor, em ____ de _____ de 2003.

Orientadora: Professora Myrian Sepúlveda dos Santos

Rio de Janeiro

2003

Banca Examinadora

Professora Myrian Sepúlveda dos Santos
Orientadora

Professor José Ribamar Bessa Freire (UERJ)

Professor José Reginaldo Santos Gonçalves (IFCS/UFRJ)

Professora Helena Bomeny (UERJ)

Professora Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu (UNIRIO)

Professora Márcia Chuva (UNESA / IPHAN)
(Suplente)

Professora Rosane Manhães Prado (UERJ)
(Suplente)

Para os meus filhos Viktor Henrique e Gabriel Lorenzo, com a memória de meu pai, João, e de minha mãe, Sylvia. Para minhas irmãs: Myriam, Márcia e Magda. Para meus amigos e amigas. Para a companheira Leiza.

RESUMO

A presente pesquisa compreende os museus e o patrimônio cultural como narrativas e práticas sociais onde está presente determinada imaginação poética, sem prejuízo da dimensão política. O exame da *imaginação museal* de Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro evidencia que eles são personagens apaixonados por determinadas causas, interessados no "reino narrativo" e alfabetizados na linguagem das imagens e coisas. Ao apreciar a *imaginação museal* de Gustavo Barroso o estudo focaliza três aspectos: museu, história e nação; no caso de Gilberto Freyre a atenção concentra-se nos seguintes pontos: museu, tradição e região e no caso de Darcy Ribeiro destacam-se outros três elementos: museu, etnia e cultura.

É notável que depois dos anos oitenta, e, sobretudo, após os anos noventa, tenha acontecido uma renovação no campo museal. Renovação essa que, não tendo um único norte político-cultural e menos ainda uma única orientação técnico-científica, contribuiu para a complexificação do campo e para a ampliação da museodiversidade brasileira. A herança museológica do século XX impõe-se como um repto, para o qual existem múltiplas respostas.

SUMÁRIO

RECORDAÇÕES e AGRADECIMENTOS 8

INTRODUÇÃO ou o enigma do chapeuzinho preto 13

I. MUSEU & PATRIMÔNIO: narrativas e práticas socialmente adjetivadas

1. Às portas dos domínios museal e patrimonial 30
Patrimônio & Museu: perigos, valores e portas 33

2. A cidadela patrimonial e o bastião museal 50

3. Museus: da imaginação mítica à *imaginação museal* 60

II. A *IMAGINAÇÃO MUSEAL* em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro

1. A tradição moderna da museologia no Brasil 70

2. Três narradores modernos

2.1. Gustavo Barroso: museu, história e nação
Da casa velha ao museu 84
A pirâmide da tradição 90
Entre as coisas e entre as palavras 94
Quando um museu pode ser uma ponte 97
O museu do dedo em riste 107
Ainda com o dedo em riste 115
Do museu como um contrapeso ou a sistematização da imaginação 124

2.2. Gilberto Freyre: museu, tradição e região
Eu vi o mundo... ele começa no Recife 135
Dos brinquedos pernambucanos ao mundo e de volta aos brinquedos 143
A região do olhar e o olhar para a região 151
Aventura, exílio e rotina 162
Em torno do Museu do Homem do Nordeste 173
Ainda em torno do Museu do Homem do Nordeste 182
Para além da imaginação 187

2.3. Darcy Ribeiro: museu, etnia e cultura
Ci, a Mãe das Coisas 190
Da pele de filho da mãe e de outras peles 197
Em torno dos museus etnográficos no Brasil 208
Um museu criado no "Dia do Índio" 211
Um museu em luta contra o preconceito 218
Em torno de um museu do homem que não se realizou 237

III. NOS LIMITES DA IMAGINAÇÃO

1. Entretecendo a aventura dos três narradores 247

2. Fronteiras e limites 256

3. Do necrológio dos museus à uma radiosa aventura 261

CONSIDERAÇÕES FINAIS ou deixando as portas abertas 276

REFERÊNCIAS BIBLIOGÁFICAS 287

RECORDAÇÕES e AGRADECIMENTOS

Recordo-me de um antigo provérbio indiano que diz: "Tudo o que podemos guardar nas nossas mãos mortas e frias é aquilo que tivermos dado". Medito nesse provérbio... com insistência. Por seu intermédio, compreendo que tenho tido, ao longo da vida, o privilégio de receber muitas heranças. Muitos dos que vieram antes me fizeram herdeiro: de alguns eu nunca vi os rostos e nem mesmo cheguei a saber os seus nomes; de outros, imagens sem contorno preciso fixaram-se em mim, mas, à medida em que delas me afasto no tempo que flui, elas ampliam a sua nitidez. Não estou falando de pai e de mãe - ainda que me agrade agradecer aos que encontro pelo mundo, o que neles reconheço de presença de pai e mãe - falo de algumas pessoas que para mim são anônimas, como, por exemplo, os parteiros de minha mãe; falo e me recordo de moleques de rua: do Tiziu, do Isaías, do Paulinho, do Clóvis, do Roberto e do Jorge, que comia tanajura frita e era o meu maior parceiro e o meu maior adversário no jogo de bola de gude. Recordo-me: de minha avó materna, Albertina (analfabeta), que sabia rezar espinhela caída, íngua e terçol, sabia chamar o vento com assobios e receitar ervas para muitas doenças; de seu marido, Graciliano, meu avô e recruta do exército, que não conheci pessoalmente, ele morreu durante a Segunda Grande Guerra, sem nunca ter saído do Brasil; de meu avô paterno, José (analfabeto), caboclo caiçara, e de sua esposa, Rosa, minha outra avó (analfabeta), portuguesa de pé muito grande e que na roça me ensinou a debulhar o milho, a cuidar de galinhas, colher batatas, aipins, laranjas etc; de minhas tias maternas com as quais eu pude conviver: Arlete (minha madrinha), Ilza e Zilda, que me levava ao barbeiro e gostava de cantar; do velho Seu Brasil; do bandido Adauto e do seu comparsa, o Pé de Anjo; da professora Clarisse que me ensinou a ler; da professora Alda que estimulou o meu gosto pela poesia; do professor Corinto que depreciava os meus escritos e da professora Berenice que não me ensinou inglês, mas, contou-me as suas viagens e peripécias pela Índia. A todos e a muitos outros eu sou grato, pelo que contribuíram para as minhas múltiplas mortes e renascimentos. Como um herdeiro, eu sobrevivo. Recordo-me também: da Marli - que me treinava no jogo das pedrinhas - e de toda a turma de Rocha Miranda: da Cássia, do Cau, do Rico, da Bel, do Dangó, da outra Marli, da Regina e do Betinho, craque de bola e meu grande parceiro de xadrez; da turma de Mandacaru:

Krek, Toinzinho, Kalu, Caê, Big, Renato, Angélica, Marisa, Malu, Profeta, João Bem-vindo, Atom, Kátia Brown, Tilde e Elisa; e da turma do Panela de Pressão (poetassauros sobreviventes): Aljor, Gênesis, Lúcio, Marko Andrade e tantos outros. Tenho tido o privilégio de ser amigo do Simões, da Isabel, do Aluysio, da Teresa, do Fernando, da Márcia, do Alberto, do Maurício, da Carla, do Raul, do Sandi, da Beth e do Rui, que morreu recentemente. É incrível como toda essa gente é importante na minha vida. Boa parte da pesquisa que fiz, talvez isso seja uma obviedade, deu-se no terreno das subjetividades. A amizade é um patrimônio. Quando olho para esse terreno encontro pessoas como Solange Godoy e Luís Antonelli, como Maria Célia Teixeira Moura Santos, Marília Duarte, Ecyla Brandão, Cícero Antônio, Aécio de Oliveira, Regina Baptista, Vânia Dolores, Marilene Leal, Liana O'Campo e Waldisa Russio, já falecida. No Museu Histórico Nacional, no Museu do Homem do Nordeste, no Museu do Índio, na Fundação Darcy Ribeiro e na Fundação Gilbero Freyre realizei entrevistas, fiz observações e pesquisas documentais. Em todas essas instituições fui bem atendido e encontrei profissionais e equipes dedicadas. No Museu da República, recebi o apoio de colegas de trabalho e, de modo especial, na fase final de redação da tese, a compreensão de Ricardo Vieiralves. Na UNIRIO, contei com o apoio dos colegas do Departamento de Estudos e Processos Museológicos. Muitos alunos e ex-alunos marcam e marcaram a minha trajetória de professor. A todos sou grato. Durante o meu tempo de pesquisa fiz duas viagens ao estrangeiro para conhecer e observar museus: uma para os Estados Unidos e outra para a Europa. Essas duas viagens não seriam possíveis sem a decidida colaboração da *VITAE - Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social*, e, de modo especial, da gerente de projetos culturais Gina Machado. Registro aqui a minha gratidão a *VITAE* e a todos os seus tabalhadores. A viagem pelos Estados Unidos foi partilhada com Marcelo Araújo, Cláudia Márcia, Cristina Bruno, Marcelo Cunha, Zita Possamai, Tadeu Chiarelli, Antônio e Teresa Martins. Algumas conversas e observações realizadas pelo grupo de viajantes ainda germinam. Durante a viagem para a Europa conheci novas pessoas, fiz novas amizades e reafirmei laços de amizades anteriores. Em Portugal, fui acolhido por Mário Moutinho e Judite Primo. Utilizei seus arquivos, suas bibliotecas, fiz entrevistas e troquei muitas idéias. Juntos, e acompanhados de Fernando João e Isabel, viajamos por Paris, Bruxelas e Amsterdã visitando muitos museus. Eu gostaria de

registrar a generosidade com que fui (e tenho sido sempre) acolhido pelos amigos portugueses. Mas, reconheço que esses registros dizem pouco da amizade que se derrama para fora da moldura de um agradecimento. Em França, fui recebido no *Centre de Recherche sur les Liens Sociaux (CERLIS)*, associado ao *CNRS - Université Renné Descartes (Paris 5)*. Ali conheci e fui orientado por Jacqueline Eidelman e Angela Xavier de Brito. A colaboração generosa e a atenção que essas duas professoras e pesquisadoras me dispensaram foi fundamental. Tive acesso às suas bibliotecas e recebi muitas sugestões bibliográficas. O apoio material e intelectual da professora Ângela foi inestimável. Registro aqui, em nome delas, o meu mais vivo agradecimento. Ainda em França, estive com Cécilia de Varine, Hugues de Varine, François Hubert, Jean Paul Caudrec, Anne Monjaret e Josete Bossard, de todos recebi apoio e preciosas informações. A todos sou grato. Num dos dias mais dificeis da estadia em Paris, socorreu-me a solidariedade de Hélene, uma velha judia, que trazia na memória as marcas da imigração e os horrores da perseguição e da guerra. Para Hélene, o meu muito obrigado. Tenho tido a alegria de construir uma parceria sinergética com Regina Abreu: trocamos muitas idéias, refletimos com entusiasmo e produzimos algumas coisas que me agradam muito. Registro também os meus agradecimentos a Helena Bomeny e Valter Sinder. O Curso que eles ministraram sobre o Pensamento Social Brasileiro foi inspirador e decisivo. Além disso, recebi dos dois contantes estímulos para avançar nos estudos. José Reginaldo Santos Gonçalves leu e discutiu com atenção o meu projeto de pesquisa, fez importantes criticas e me ajudou a caminhar. O seu trabalho tem sido para mim uma referência. Na UERJ, agradeço a João Trajano Sento-Sé, Clarice Peixoto e Márcia Contins, professores e coordenadores do PPCIS no período em que ali me iniciei; agradeço, igualmente, a Christiane Raphael, secretária do referido Programa, que acompanhou o meu drama quando, no dia da primeira matricula, o meu filho mais novo enfiou por baixo de uma divisória da sala da secretaria um cartão de carinho que me foi dado pelo meu filho mais velho. No mês passado, quando fui tratar da defesa da tese, Christiane me disse: "Aqui está o cartão que seu filho enfiou por baixo da divisória da sala. Quando a sala do Programa foi rearrumada e as divisórias desmontadas o cartão reapareceu". Durante todo o tempo, tenho contado com a presença amiga, inspiradora, atenta e estimulante da minha orientadora Myrian Sepúlveda dos Santos. Com ela tenho aprendido muito. Tenho

saboreado novas formas de olhar, de ouvir, de ler e descrever o mundo; tenho partilhado experiências e conversas memoráveis. Espero que ela se reconheça no meu trabalho. A sua presença está ali: nítida; muito mais nítida nas entrelinhas do que numa ou noutra citação. E, por isso tudo, sou imensamente grato. Não sou apenas herdeiro de um passado, sou também herdeiro daquilo que no presente recebo de presente pelos gestos, palavras, sentimentos e pensamentos carinhosos da Leiza, minha companheira. Sem a sua presença, a minha tarefa seria mais difícil. Durante todo o tempo ela esteve ao meu lado e somou forças comigo. Por fim, quero agradecer aos meus filhos: Viktor Henrique (o mais velho) e Gabriel Lorenzo (o mais novo), eles me inspiraram e me fizeram herdeiro de um patrimônio que explode no agora, como uma nova semente.

"Fiz um pedaço de cada canto e depois juntei tudo numa só. É como aprender as letras *a e i o u*. A gente aprende uma por uma para depois juntar e fazer uma palavra. As letras são mais fáceis de juntar do que as imagens. As figuras são mais difíceis para ligar. As letras a gente sabe logo. As figuras nunca se sabe totalmente".

Fernando Diniz

INTRODUÇÃO ou o enigma do chapeuzinho preto

"Vou guardar o meu chapeuzinho preto para sempre, para não me esquecer nunca da escolinha de música". Essas palavras singelas provocaram em mim um turbilhão de idéias e imagens. Sacudido por sua sutil e estranha potência[1], eu como que caí do lombo de um cavalo brabo e fui levado à lembrança do redomão azulego que havia derrubado Irineu Funes: o memorioso, no famoso conto de Jorge Luis Borges[2]. Essas palavras foram ditas com um certo ar de inocência, numa manhã de domingo, por meu filho mais novo, que está sendo preparado para entrar na primeira série do ensino fundamental, quando eu lhe disse que no final do ano ele passaria pelo seu primeiro ritual de formatura - como é praxe atual das chamadas *Classes de Alfabetização* – e em seguida tentei lhe explicar o que era uma formatura. Foi nesse ponto que ele me retrucou e disse que já sabia o que era uma formatura e me corrigiu dizendo que essa seria a sua segunda formatura. Embaraçado eu lhe perguntei quando teria ocorrido a sua primeira formatura. De imediato, ele me respondeu com uma pergunta: "Você não se lembra?" Diante da minha negativa, ele complementou: "Eu já tive uma primeira formatura, foi na escolinha de música". Com a lembrança dele, acendeu-se em mim a memória daquele e de outros singelos – e de alguns nem tão singelos assim - rituais de passagem. Quando chegamos em casa, de volta do passeio dominical, ele dirigiu-se para o seu quarto e logo depois reapareceu trazendo nas mãos um chapeuzinho artesanal de cartolina. "Olha papai - ele

---

[1] "Ai, palavras, ai, palavras, /que estranha potência, a vossa! / Todo o sentido da vida/principia à vossa porta ( )". Meireles (1958)

[2] Borges (1979, p. 477-484).

me disse – o meu chapeuzinho de formatura". E com aquele documento nas mãos, com aquele artefato-testemunho, com aquela imagem inquestionável do seu argumento, ele completou a sua narrativa poética: "Vou guardar o meu chapeuzinho preto para sempre, para não me esquecer nunca da escolinha de música".

Não é preciso dizer que as palavras de meu filho mais novo mexeram comigo. Sem suporte teórico-acadêmico; sem conhecer Hugues de Varine, George Henri Rivière, Waldisa Russio Camargo Guarnieri, Manuel de Barros, Walter Benjamin, Gaston Bachelard, Pierre Nora, Maurice Halbwachs, Krzystof Pomian, Dominique Poulot, Jorge Luis Borges, Hannah Harendt, Michel Foucault e tantos outros; sem compreender minhas aventuras, venturas e desventuras pelos territórios e tempos da memória e do poder; sem saber que eu tenho me concentrado no exame daquilo que denomino de *imaginação museal*, particularmente no que se refere a três intelectuais brasileiros de destacada importância no campo cultural, quais sejam: Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro, ele, que acelerou o seu processo de alfabetização no tempo em que eu estava viajando pela Europa para estudos complementares e observação de alguns museus, lançou-me naquele domingo ensolarado, amparado apenas em sua imaginação de criança, um belo enigma.

A singeleza e a naturalidade das palavras de meu filho mais novo ganharam em mim uma estranha potência e uma centralidade imprevista, o que me levou a compreender que muito cedo, antes mesmo do aprendizado das primeiras letras e dos primeiros números, consolida-se nas pessoas a noção de que as imagens e as coisas concretas podem ser instrumentos de mediação ou âncoras de memórias, emoções, sensações, pensamentos e intuições.

Com o seu acento poético, a imaginação é poder demiúrgico: capaz de retirar ou "dar almas às coisas", como diria Gustavo Barroso; capaz de contribuir para a expansão ou para o declínio da potência aurática, como diria Walter Benjamin[3]. Além disso, um mesmo artefato pode ser agente evocativo de lembranças, suporte de informações e objeto-documento de diferentes discursos históricos.

Aquele chapeuzinho recortado em cartolina preta, fixada por grampos, combinando uma forma quadrada com uma forma circular, serviria efetivamente como um suporte de memória, como alguma coisa capaz de permitir que o esquecimento não se estabelecesse? Para o menino de seis anos não havia dúvidas: aquele artefato era um testemunho e como tal deveria ser guardado (ou preservado, eu gostaria de dizer) para que por seu intermédio o esquecimento fosse driblado. Guardá-lo "para sempre" (o que é impossível em termos de prática preservacionista) seria uma espécie de gesto poético, capaz de golear e vencer o esquecimento. Apesar da certeza e da sentença filosófica do menino, eu não pude deixar de ver ali um belo enigma.

> "As crianças – diria Gustavo Barroso em seu primeiro livro de memórias - vêem a vida por um prisma muito diferente da gente grande, o prisma da imaginação. Vivem num mundo ideal. Acostumam-se, desde a mais tenra idade, a dar vida ao imaginado e a dar alma às cousas. A imaginação das crianças é maior do que a imaginação dos poetas" [4].

Não sei se compreendo bem a expressão: "dar alma às coisas", mas de qualquer modo ela me sugere a existência de um poder demiúrgico. Um poder que as crianças,

[3] Benjamin (1985, p.165-196).
[4] Barroso (1939, p.32).

pela via da imaginação criadora, conseguiriam colocar em movimento. Ainda assim, sou levado a pensar que se as coisas têm alma, essa alma lhe é dada por algum poder criador.

Gilberto Freyre, no Recife, depois de ter recebido uma carta de um amigo chamado Goldberg, foi remetido à lembrança de David Pinski e Léon Kobrin que, segundo ele, seriam, em 1923, os "dois mais avançados gênios literários do mundo israelita que se exprime em yiddish". A lembrança de Léon Kobrin acendeu no jovem Freyre uma outra lembrança, qual seja, a do momento em que Kobrin lhe serviu um chá à moda russa e lhe disse: "desta xícara em que vamos servi-lo, muitas vezes bebeu chá, aqui mesmo, Léon Trotski". Relembrando o acontecimento, Gilberto Freyre comentou: "tive uma emoção fácil de ser compreendida. Afinal, entre os grandes homens de ação do nosso tempo, quem é maior do que Trotski?" [5].

O que interessa nessa citação e nesse momento não é Léon Trotski, mas a sua memória carismática, ou ainda a potência que a sua memória é capaz de imprimir à xícara, à memória do proprietário da xícara e ao seu usuário momentâneo. De algum modo, a simples referência de que Trotski bebeu chá naquela xícara, ampliou a potência do ritual do chá e transformou o objeto numa espécie de relíquia, capaz de evocar lembranças e despertar emoções; como se colocar os lábios e as mãos e os olhos naquele artefato que, num outro tempo, foi tocado pelos lábios e pelas mãos e pelos olhos de Trotski fosse capaz de romper as barreiras do espaço e do tempo e de aproximar o usuário momentâneo daquele "grande homem de ação".

Em suas *Confissões*, Darcy Ribeiro, consciente da proximidade da morte, recapitulou a vida e construiu um auto-retrato expressionista, ancorado em lembranças.

---

[5] Freyre (1975, p 133)

Em certa altura, ao recordar-se de sua infância na cidade mineira de Montes Claros e do presépio de seu avô, "montado quinze dias antes do Natal", com "maravilhosas figurinhas de porcelana", ele se recordou também que o culto natalino do presépio fixou-se nele de maneira indelével e o acompanhou pela vida inteira. "Mesmo quando era um ateu professo – confessaria mais tarde – antes de ser como agora, tão-somente à-toa, queria imagens para armar meu Natal. Carreguei comigo um Jesus Cristinho nascente, por onde andei neste mundo"[6].

Também aqui o que interessa não é a comovente confissão de uma religiosidade atávica, mas a presença dessa imagem: "um Jesus Cristinho nascente", que acompanhou o intelectual pelo mundo. Não é difícil compreender o seu papel de âncora lançada no passado ou de instrumento de mediação entre tempos e espaços, como se pela sua presença fosse possível uma conexão com um outro tempo, com o presépio do menino mineiro de Montes Claros.

O chapeuzinho preto combinando uma forma circular com uma forma quadrada, numa espécie de reminiscência da famosa "quadratura do círculo" e da não menos famosa "circulatura do quadrado", levou-me a admitir a hipótese de que, pelo menos do ponto de vista museológico, haveria uma relação indissolúvel entre o visível e o invisível, entre o fixo e o volátil e que o amalgama dessa relação deveria ser procurado na *imaginação museal*. Por essa vereda, fui levado a admitir também a inseparabilidade entre o denominado patrimônio tangível e o intangível. Enquanto o intangível confere sentido ao tangível, o tangível confere corporeidade ao intangível, um não sobrevive sem o outro. De outro modo: o enigma do chapeuzinho preto me permitiria compreender a

[6] Ribeiro (1997a, p.56-57).

tangibilidade do intangível e a intangibilidade do tangível, a visibilidade do invisível e a invisibilidade do visível, a fixação do volátil e a volatilização do fixo.

Selecionar, reunir, guardar e expor coisas num determinado espaço, projetando-as de um tempo num outro tempo, com o objetivo de evocar lembranças, exemplificar e inspirar comportamentos, realizar estudos e desenvolver determinadas narrativas, parecem constituir as ações que, num primeiro momento, estariam nas raízes dessas práticas sociais a que se convencionou chamar de museus. As coisas assim selecionadas, reunidas e expostas ao olhar (no sentido metafórico do termo) adquiririam novos significados e funções, anteriormente não previstos. Essa inflexão é uma das características marcantes do denominado processo de musealização que, *grosso modo*, é dispositivo de caráter seletivo e político, impregnado de subjetividades, vinculado a uma intencionalidade representacional e a um jogo de atribuição de valores socioculturais. Em outros termos: do imensurável universo do museável (tudo aquilo que é passível de ser incorporado a um museu), apenas algumas coisas, a que se atribuem qualidades distintivas, serão destacadas e musealizadas. Essas qualidades distintivas podem ser identificadas como: documentalidade, testemunhalidade, autenticidade, raridade, beleza, riqueza, curiosidade, antigüidade, exoticidade, excepcionalidade, banalidade, falsidade, simplicidade e outras não previstas.

Guardadas as devidas proporções, a ação que meu filho mais novo, com aparente inocência, anunciou que vai realizar - "guardar... para sempre... para não... esquecer nunca..."[7] - tem analogia com ações desenvolvidas em alguns processos de institucionalização de representações de memória, entre as quais destaco os museus, e

[7] Vale lembrar o Poema Visual Opus 2/96, reeditado em 1997, na I Bienal Mercosul e referente às Mães de La Plaza de Maio (Buenos Aires, Argentina): "Sembrar la memória/para que no crezca el olvido".

com aquelas que a maioria dos indivíduos desenvolve ao longo da vida. O que não está dito, ainda que esteja sugerido, é que há uma impossibilidade prática para o anelo de tudo guardar, do que decorre a necessidade de eleger alguns suportes de memória sobre os quais incidirá a ação preservacionista, o que equivale a eleger também aquilo que será destruído.

Guarda e perda, preservação e destruição, caminham de mãos dadas pelas artérias da vida. Como sugere Nietzsche é impossível viver sem perdas, é inteiramente impossível viver sem que o jogo da destruição impulsione a dinâmica da vida[8]. Também não está explícito no anúncio acima referido que guardar a coisa (a imagem ou o artefato-testemunho) não significa evitar o esquecimento, assim como perder a coisa (ou o objeto-documento) não significa perder a memória. A memória e o esquecimento não estão nas coisas, mas nas relações entre os seres, entre os seres e as coisas e as palavras e os gestos etc. É preciso a existência de uma imaginação criadora para que as coisas sejam investidas de memória ou sejam lançadas no limbo do esquecimento.

No entanto, justificar a preservação pela iminência da perda e a memória pela ameaça do esquecimento parece mais um argumento tautológico, uma vez que, por essa trilha, deixa-se de considerar que o jogo e as regras do jogo entre esquecimento e memória não são alimentados por eles mesmos e que preservação e destruição, além de complementares, estão sempre ao serviço de sujeitos que se constróem e são construídos através de práticas sociais.

Indicar que memórias e esquecimentos podem ser semeados e cultivados corrobora a importância de se trabalhar pela desnaturalização desses conceitos e pelo

[8] Nietzsche (1999, p 273)

entendimento de que eles resultam de um processo de construção que também envolve outras forças. Uma delas, bastante importante, é o poder, semeador e promotor de memórias e esquecimentos.

Quando nos anos noventa investi na identificação e na análise do pensamento museológico de Mário de Andrade[9], eu não havia elaborado o conceito de *imaginação museal*. Ainda assim, hoje, à distância, eu verifico que embrionariamente ele estava lá. Debrucei-me sobre a obra (teórica e prática) de Mário de Andrade e nela recortei aquilo que tinha uma relação explícita com o campo museal. Assim, detive-me não apenas em seus escritos literários: poesias, contos, romances e crônicas, mas também em seus outros escritos: críticas de arte, correspondências, discursos, relatórios, projetos e anteprojetos. Considerei como fazendo parte de sua obra (poética de vida): a sua biblioteca, as suas coleções de instrumentos musicais, de fotografias e outras obras de arte, bem como o trabalho que ele desenvolveu a frente do Departamento de Cultura em São Paulo, no período de 1934 a 1938.

Já naquela época o meu interesse era compreender como determinados intelectuais brasileiros sem formação específica no campo dos museus, sem um treinamento especial e sistemático no ofício museológico, percebem, pensam e praticam a museologia. Entre esses intelectuais encontravam-se: Paulo Duarte, Gilberto Freyre, Gustavo Barroso, Lúcio Costa, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Aloísio Magalhães, Roquete Pinto, Darcy Ribeiro, Berta Ribeiro, Edgar Süssekind de Mendonça e outros.

---

[9] Chagas (1999)

Posteriormente, em pesquisa de caráter exploratório, busquei examinar a representação dos temas museu, memória e coleção[10] nos escritos de João Cabral de Melo Neto (Museu de Tudo e Museu de Tudo e depois), Mário de Andrade (Macunaíma e O Banquete), Carlos Drummond de Andrade (Reunião: 10 livros de poesia), Cecília Meireles (Mar Absoluto e outros poemas e Retrato Natural), Wislawa Szymborka (poemas incluídos no livro Quatro Poetas Poloneses), Italo Calvino (Palomar e Cidades Invisíveis) e Charles Kiefer (Museu de Coisas Insignificantes). De modo explícito, eu desejava tecer pontes, abrir portas e janelas, ampliar os vasos de comunicação entre o saber-fazer museológico e outros saberes e fazeres.

Ao estudar o pensamento museal de Mário de Andrade elaborei uma paráfrase de seu livro de estréia: *Há uma gota de sangue em cada poema*[11] e passei a sustentar a idéia de que há uma gota de sangue em cada museu. Em meu entendimento, a gota ou sinal de sangue era aquilo que conferia ao museu a sua dimensão especificamente humana e explicitava o seu inequívoco sinal de historicidade. Admitir a presença da gota de sangue no museu significava também aceitá-lo como arena, como espaço de conflito e luta, como campo de tradição e de contradição.

A ampliação dessa perspectiva levou-me gradualmente a olhar não apenas para o litoral dos museus, ou seja, para a sua bela face de contato com o público, mas também para o seu sertão, para as correntes de forças e idéias que se movimentam em seus intestinos. Tanto no litoral, quanto no sertão dos museus é possível flagrar áreas de litígio, espaços onde estão em jogo cheios e vazios, sombras, luzes e penumbras, mortos e vivos, vozes, murmúrios e silêncios, memórias e esquecimentos, poderes e resistências. A

[10] Chagas (2001/2002)
[11] Livro publicado em 1917, durante a Primeira Guerra Mundial. Andrade (1980).

permanência desse jogo é a garantia da continuidade da vida social dos museus, atravessada por forças políticas e culturais diversificadas. Por essa vereda, passei a compreender os museus como microcosmos sociais e, a partir daí, passei a entender que identificá-los apenas como "lugar de memória" é reduzi-los a uma expressão que está longe de abarcar as suas complexidades. Era preciso, no mínimo, considerá-los a um só tempo como palcos de subjetividades e lugares de memória, de poder, de esquecimento, de resistência, de falação e de silêncio[12].

Os estudos anteriormente realizados passaram a constituir uma das camadas do terreno sobre o qual se assenta a presente investigação. De posse de um lastro bibliográfico, de um instrumental metodológico que combina a observação museal com a análise de documentos[13] já produzidos, e amparado numa experiência profissional acumulada por mais de duas décadas de vivência cotidiana com problemas museológicos[14], senti-me em condições de enfrentar um desafio maior.

Dessa vez, ~~o meu~~ o meu objeto de estudo delineia-se a partir da identificação e da análise da *imaginação museal* em três intelectuais brasileiros: Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. A seu modo, esses três intelectuais - poetas bissextos - produziram diferentes interpretações sobre o Brasil. Mas, ao se fazerem intérpretes, não se limitaram aos escritos literários e científicos, eles foram também homens de ação política e cultural.

---

[12] Chagas (2001, p.5-23)

[13] Utilizo aqui o termo documento no seu sentido mais amplo, o que inclui não apenas documentos textuais e iconográficos, mas também os objetos tridimensionais, a coleção, o espaço, a casa, o edifício, o monumento, a cidade, os registros magnéticos e eletrônicos e diversos outros suportes de informação.

[14] Devo registrar que fiz estágio curricular no Museu do Índio, em 1979; estagiei e trabalhei no Museu Histórico Nacional em diferentes períodos - de 1977 a 1980 e de 1989 a 1996 e trabalhei no Museu do Homem do Nordeste da Fundação Joaquim Nabuco de 1980 a 1988.

Na contramão da valorização asséptica das belas letras eles construíram instituições culturais, envolveram-se com práticas educativas e de vulgarização técnico-científica, empenharam-se na constituição de dispositivos de proteção do patrimônio cultural e foram demiurgos de museus. Ainda que esses três intelectuais tenham aderido à praxe de em vida produzir e divulgar em termos literários memórias personalíssimas, o interesse deles pelo campo da memória não esteve restrito a esses procedimentos. Interessados na memória social, ainda que com perspectivas, métodos e abordagens diferentes, eles foram poetas inovadores e atentos à lição das coisas (artefatos-testemunhos), à memória das coisas, à alma e à aura das coisas, sabendo ou não que as coisas têm a alma ou a potência aurática que se lhe é capaz de dar, ainda que incapaz de controlar.

Barroso, Freyre e Darcy são três intelectuais modernos, embora, nenhum deles, tenha estado diretamente vinculado ao modo modernista de ser, alardeado pela famosa Semana de Arte Moderna, acontecida em fevereiro de 1922, em São Paulo.

Diferentes projetos de modernidade estiveram em pauta no Brasil pelo menos desde o final do século XIX e mesmo dentro do movimento modernista que explodiu na Semana de 1922 é possível identificar não apenas tempos ou fases diferentes[15], mas, sobretudo, tendências diversas e contraditórias que podem ser flagradas nas obras e nas ações políticas de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Menotti Del Picchia e Plínio Salgado[16], para citar apenas alguns exemplos.

---

[15] Eduardo Jardim de Moraes distingue no movimento modernista duas fases: a primeira que se estende de 1917 a 1924 e a segunda que se inicia em 1924 e prossegue até 1929. Moraes (1978, p.49-109).
[16] Chauí (1989 p.87-121).

De qualquer modo, o ano de 1922 foi, pelos motivos que se seguem, particularmente marcante para os três intelectuais aqui focalizados: 1°. Nascimento de Darcy Ribeiro, em outubro, na cidade mineira de Montes Claros; 2°. Obtenção por Gilberto Freyre do grau de *Master of Arts* na Universidade de Colúmbia (Nova Iorque, EUA) com a defesa da tese intitulada *Social life in Brazil in the middle of the 19th Century*[17] e 3°. Inauguração em outubro, na cidade do Rio de Janeiro, sob o comando e a direção de Gustavo Barroso, do Museu Histórico Nacional.

É importante destacar, à partida, que com a presente pesquisa não pretendo desenvolver uma análise comparativa termo-a-termo da *imaginação museal* desses três intelectuais, ainda que, em alguns momentos a comparação seja indispensável e ilustrativa; também não tenho a intenção de desenvolver uma análise de trajetórias institucionais e, muito menos, de subordinar esse estudo aos rigores cronológicos, ainda que alguns marcos temporais sejam igualmente indispensáveis para o desenho da argumentação aqui anunciada.

A minha investigação enfatiza uma abordagem interdisciplinar entrelaçando o campo da museologia, com o campo ainda mais amplo das ciências sociais. Ao assentar minha lupa sobre esses três intelectuais que se dedicaram, entre outras coisas, a criar museus e a pensar a sociedade brasileira, o faço também com a intenção de sublinhar alguns vínculos, ainda não inteiramente explorados, entre a produção museológica e o chamado pensamento social brasileiro.

[17] Publicada em Baltimore, na *Hispanic Historical Review*, v.5, n.4, nov.1922 e publicada no Recife, pelo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, em 1964, sob o título *Vida Social no Brasil nos meados do século XIX*, tradução de Waldemar Valente.

A opção pelo exame da *imaginação museal* de Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro deve ser explicitada. Esses três homens de pensamento e ação, como foi indicado, criaram instituições museais e desenvolveram perspectivas museológicas bastante distintas. Ao contrastá-las e colocá-las em diálogo, uma acaba iluminando a outra.

A título de exemplo cito as seguintes realizações museais desses três intelectuais: Gustavo Barroso foi o pai fundador do Museu Histórico Nacional e o "pai adotivo" [18] do Curso de Museus, responsável pela institucionalização da museologia no Brasil; Gilberto Freyre foi o idealizador e o pai fundador do Museu de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais fundido, mais tarde, ao Museu do Açúcar e ao Museu de Arte Popular, dando origem ao Museu do Homem do Nordeste, modelo sobre o qual foi construido o Museu do Homem do Norte; Darcy Ribeiro foi o pai fundador do Museu do Índio, ainda que a sua paternidade vez por outra seja posta em questão, e o idealizador do projeto não-realizado do Museu do Homem, em Belo Horizonte (MG).

O recorte realizado na obra desses três autores sugere a existência de diferentes matrizes de *imaginação museal*. O exame dessas matrizes – nascidas, crescidas e desenvolvidas num terreno adubado pelas relações entre memória e poder - pode, em meu entendimento, contribuir para a melhor compreensão das práticas e teorias da museologia contemporânea, uma vez que elas (as matrizes) continuam desdobrando-se e dialogando com diferentes níveis e dobras do tempo.

---

[18] A categoria "pai adotivo" foi utilizada pela primeira vez, com certa ironia, por Gilson do Coutto Nazareth, para referir-se à relação de Barroso com o Curso de Museus, uma vez que o seu "pai físico", nas palavras do citado autor, foi Rodolfo Garcia. Nazareth (1991, p.39).

Barroso, Freyre e Darcy são demiurgos de museus modernos que ainda hoje buscam adaptar-se ao mundo contemporâneo. Os museus que eles criaram estão em movimento e já não são mais os mesmos. Assim como os livros, eles não são lidos hoje da mesma forma como eram lidos antes; mas diferentemente dos livros - e essa é uma característica dos museus modernos - eles são re-apropriados e re-escritos por outros autores, de tal modo que ao longo do tempo eles se transformam em obra complexa, cuja autoria é coletiva e difusa. Como disse José Saramago, com saborosa ironia: "O museu é a mais desleal instituição que o viajante conhece" [19].

A referência a essas releituras, re-escrituras e re-apropriações dá conta de apenas parte da inteligibilidade do processo que ocorre nessas instituições, uma vez que elas próprias, à semelhança das coisas que guardam, têm também a sua potência aurática, são capazes de evocar lembranças e, em muitos casos, ainda guardam sobrevivências e reminiscências de um determinado passado. De outro modo: assim como "diversas concepções de 'museu' oriundas de tempos remotos são capazes de se manter e conviver com os padrões correntes e dominantes no mundo atual" [20], assim também dentro de uma mesma unidade museal, convivem freqüentemente diversas orientações museológicas e museográficas oriundas de tempos diferenciados.

À semelhança de uma trança de três fios, sendo um deles mais largo, três capítulos compõem a estrutura argumentativa da tese aqui apresentada. Cada um deles, em tese, pode ser lido separadamente. No conjunto eles constituem o tecido visível de um enigma cuja decifração, eu sei, está apenas esboçada.

---

[19] Saramago (1994, p.226).
[20] Santos (1989, p.iii).

No primeiro capítulo, tomo como ponto de partida o exame da noção de patrimônio cultural e a sua configuração como um corpo em movimento; um corpo, a um só tempo, visível e invisível, por onde circulam permanentemente memórias, poderes, esquecimentos, resistências, sons, silêncios, luzes, sombras e penumbras. Em seguida, sublinho as relações entre o patrimônio cultural e o universo museal, para logo depois sustentar que os museus são campos discursivos, espaços de interpretação e arenas políticas. Faz parte dos objetivos desse capítulo evidenciar que os museus e o patrimônio cultural constituem narrativas e práticas sociais onde está presente uma determinada imaginação poética, sem prejuízo da dimensão política. Esse entendimento é relevante para o exame posterior das reflexões e práticas museais de Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro que, a bem dizer, são personagens épicos do "reino narrativo" [21], interessam-se pela mediação entre mundos distintos e comportam-se como heróis apaixonados por determinadas causas.

O segundo capítulo – equivalente ao fio mais largo da trança acima referida - trata especificamente da *imaginação museal*. Em primeiro lugar, desenho um panorama da herança museológica do século XIX e, na seqüência, concentro-me na identificação e na análise da *imaginação museal* dos três citados intelectuais modernos, considerados aqui como narradores que utilizam a linguagem escrita, mas que também foram alfabetizados na linguagem das imagens e coisas. Ao apreciar a *imaginação museal* de Gustavo Barroso destaco três aspectos: museu, história e nação; no caso de Gilberto Freyre mantenho em relevo os seguintes pontos: museu, tradição e região e no caso de Darcy Ribeiro sublinho outros três elementos: museu, etnia e cultura.

---

[21] Benjamin (1985, p.198-199).

O terceiro capítulo aborda os museus na contemporaneidade, com ênfase nos desdobramentos museológicos posteriores à Segunda Guerra Mundial. Primeiramente, retomo a caracterização da produção museal dos três intelectuais citados; para em seguida perceber os seus significados e os seus limites diante dos problemas da contemporaneidade. Nesse sentido, discuto a constituição do chamado paradigma clássico da museologia e busco confrontá-lo com abordagens museológicas que se desenvolveram a partir dos anos setenta do século passado. É notável que depois dos anos oitenta, e, sobretudo, após os anos noventa, tenha acontecido uma renovação no campo museal. Renovação essa que, não tendo um único norte político-cultural e menos ainda uma única orientação técnico-científica, contribuiu para a complexificação do campo e para a ampliação da museodiversidade brasileira. A herança museológica do século XX impõe-se como um repto, para o qual existem múltiplas respostas.

Volto ao chapeuzinho de cartolina preta para dizer que num dos vértices do quadrado que constitui o seu tampo há um pequeno orifício, de onde pende um barbante com aproximadamente 15 cm, em cuja extremidade distal encontra-se uma espécie de etiqueta de papel branco, tendo em um dos lados e ao centro uma clave de sol em tinta azul. Aí está mais um sinal tangível da vaga musicalidade do intangível.

Assim como o chapeuzinho preto para agarrar a memória depende do poder de uma imaginação criadora, uma vez que ela (a memória) não está inerte na coisa, mas acesa na relação que com ela (a coisa) pode-se manter, assim também as palavras e as idéias opacas aqui alinhavadas, para agarrar, minimamente, a complexidade, a opacidade e mesmo as contradições do meu objeto de estudo, dependem da relação com o leitor.

I – Museu & Patrimônio: narrativas e práticas socialmente adjetivadas

"O CATADOR

Um homem catava pregos no chão.
Sempre os encontrava deitados de comprido,
ou de lado,
ou de joelhos no chão.
Nunca de ponta.
Assim eles não furam mais – o homem pensava.
Eles não exercem mais a função de pregar.
São patrimônios inúteis da humanidade.
Ganharam o privilégio do abandono.
O homem passava o dia inteiro nessa função de catar
pregos enferrujados.
Acho que essa tarefa lhe dava algum estado.
Estado de pessoas que se enfeitam a trapos.
Catar coisas inúteis garante a soberania do Ser.
Garante a soberania de Ser mais do que de Ter".

Manoel de Barros[22]

---

[22] Barros (2001, p.43).

1. Às portas dos domínios musical e patrimonial

No século XX, observou Françoise Choay, "as portas do domínio patrimonial" [23] foram forçadas. Um número cada vez maior de pessoas (organizadas em grupos ou individualmente) passou a interessar-se pelo campo do patrimônio, não apenas em sua vertente jurídico-burocrática vinculada ao chamado direito administrativo, mas, sobretudo, por sua dimensão sociocultural. Forçadas as portas, o domínio patrimonial, ao invés de restringir-se, dilatou-se. E dilatou-se a ponto de transformar-se num terreno de fronteiras imprecisas, terreno brumoso e com um nível de opacidade peculiar.

A palavra patrimônio, ainda hoje, tem a capacidade de expressar uma totalidade difusa, à semelhança do que ocorre com outros termos, como é o caso de cultura, memória e imaginário, por exemplo. Freqüentemente, aqueles que desejam alguma precisão se vêem forçados a definir e redefinir o termo. A necessidade de recuperar a sua capacidade operacional driblando o seu acento de difusa totalidade, está na raiz das constantes requalificações a que essa palavra tem sido submetida.

Se tradicionalmente ela foi utilizada como uma referência à "herança paterna" ou aos "bens familiares" que eram transmitidos de pais (e mães) para filhos (e filhas), particularmente no que se referia aos bens de valor econômico e afetivo, ao longo do tempo, a palavra foi gradualmente adquirindo outros contornos e ganhando outras qualidades semânticas, sem prejuízo do domínio original.

---

[23] Choay (2001, p.13).

Patrimônio digital, patrimônio genético, biopatrimônio, etnopatrimônio, patrimônio intangível (ou imaterial), patrimônio industrial, patrimônio emergente, patrimônio comunitário e patrimônio da humanidade são algumas das múltiplas expressões que habitam as páginas da literatura especializada, ao lado de outras mais consagradas como, patrimônio cultural, patrimônio natural, patrimônio histórico, patrimônio artístico e patrimônio familiar.

Em alguns meios museológicos também podem ser encontradas as expressões "patrimônio total" ou "patrimônio integral" [24] que, utilizadas para designar o conjunto dos bens naturais e culturais, parecem querer reafirmar a referida totalidade difusa. Entre os problemas decorrentes da noção de "patrimônio integral" destacam-se: a naturalização da natureza e a despolitização do patrimônio, uma vez que, por seu intermédio, insinua-se uma espécie de dispositivo ilusionista que, sem sucesso, deseja criar uma pseudo-harmonia e eliminar diferenciações, eleições, conflitos e atribuições de valores aos bens culturais. Além disso, a idéia de que tudo faz parte do "patrimônio integral" não encontra eco nos processos e práticas sociais de preservação cultural.

A noção moderna de patrimônio e suas diferentes qualificações, assim como a moderna noção de museu e suas diferentes classificações tipológicas, não têm mais de duzentos e cinqüenta anos. Filhas do iluminismo, nascidas no século XVIII, no bojo da formação dos Estados-Nação, elas consolidaram-se no século seguinte e atingiram com pujança o século XX, provocando ainda hoje inúmeros debates em torno das suas universalidades e das suas singularidades, das suas classificações como instituições ou mentalidades de interesse global, nacional, regional ou local.

---

[24] Ver *Anais do 1º. Encontro Internacional de Ecomuseus*, de 18 a 23 de maio de 1992. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura Turismo e Esportes, p.58, 1992.

Patrimônio - categoria universal ? ou particular

Sentido moderno — preservação — posse

De qualquer modo, vale registrar que para além do seu vínculo com a modernidade, a categoria patrimônio, enquanto categoria antropológica de pensamento, tem - como sublinhou José Reginaldo Santos Gonçalves - um "caráter milenar" e não é "uma invenção moderna", estando em ação, nomeadamente, "no mundo clássico", "na idade média" e também "nas chamadas sociedades tribais" [25].

As noções de museu e patrimônio no mundo moderno além de manterem-se conectadas à de propriedade – seja ela: material ou espiritual, econômica ou simbólica – estão umbilicalmente vinculadas à idéia de preservação. Provisoriamente, o que eu quero sugerir é que um anelo preservacionista aliado a um sentido de posse são estímulos que se encontram na raiz da instituição do patrimônio e do museu.

A noção de posse - de que se derivam possessão, possuidor, possuído e outras – parece, nesse caso, mais precisa e adequada do que a de propriedade. O termo posse tem, entre outros, os seguintes sentidos: "Retenção ou fruição de uma coisa ou de um direito"; "Estado de quem frui uma coisa, ou a tem em seu poder"; "Ação ou direito de possuir a título de propriedade"; "Ação de possuir, de consumar o ato sexual" [26]. Essa última acepção me remete à observação de Donald Preziosi que entendeu o objeto museal (ou patrimonial) como "artefato encenado" e "objeto de desejo" e insinuou que o "museu também pode ser compreendido como um instrumento de produção de sujeitos sexuais"[27].

Apenas aqueles que se consideram possuidores ou que exercem a ação de possuir - seja do ponto de vista individual ou coletivo - é que estão em condições de instituir o

---

[25] Gonçalves (2003, p.21-29)
[26] Silva (1971).
[27] Preziosi (1998, p.54-55).

patrimônio, de deflagrar (ou não) os dispositivos necessários para a sua preservação, de acionar (ou não) os mecanismos de transferência de posse entre tempos, sociedades e indivíduos diferentes. Essa é, possivelmente, uma das radículas do "poder mágico da noção de patrimônio" a que se referiu Françoise Choay, ao reconhecer que "ela transcende as barreiras do tempo e do gosto" [28]; uma outra radícula pode ser associada à noção de preservação que implica as idéias de prevenção, proteção, conservação e mais precisamente a ação de "pôr ao abrigo de algum mal, dano ou perigo futuro" [29].

No entanto, o que não está explicitado é que para que a ação preservacionista seja deslanchada não basta a imaginação de "algum mal", de algum "dano" ou "perigo" que vem do futuro. É preciso, e esse não é um ponto sem importância, que o sujeito da ação identifique no objeto a ser preservado algum valor.

Patrimônio & Museu: perigos, valores e portas

Perigo e valor. Perigo e valor imaginados são as palavras-chaves para a ação preservacionista. Essas palavras –chaves contêm pelo menos duas sugestões:

1ª. Ainda que a morte seja o perigo maior e praticamente inevitável, o sentido corriqueiro de perigo depende fundamentalmente de um referencial. Em outros termos: aquilo que se apresenta como perigo para uns, pode não ser percebido como perigo para outros. Além disso, uma mudança de perspectiva pode alterar a visão de perigo. A necessidade de um referencial para a melhor qualificação do perigo permite identificá-lo

[28] Choay (2001, p 98).
[29] Silva (1971).

com maior precisão, mas permite também pensar a própria preservação como um perigo, o que contribui para a desnaturalização dos discursos preservacionistas. A tentativa de preservação da ordem e da paz a todo custo, tende a colocar em perigo a paz e a própria ordenação social; a tentativa de preservar a vida através de ritos políticos de limpeza, tende a colocar a própria vida em perigo.

Ao ver antecipadamente o perigo concreto que representava a ascensão do nazismo na Alemanha, ameaçando de destruição a cidade, a vida social, a cidadania e os princípios democráticos, Walter Benjamin realizou um projeto de preservação e escreveu, em 1933, o livro *A Infância em Berlim por volta de 1900* [30], dedicando-o "Ao meu querido Stefan". A dedicatória do livro ao seu filho - observou Willi Bolle – é significativa. "Nessa comunicação de pai para filho temos literalmente a transmissão de um patrimônio, um elo de continuidade de geração para geração" [31].

2ª. Sem a identificação de um valor qualquer - seja ele: mágico, econômico, simbólico, artístico, histórico, científico, afetivo ou cognitivo - a preservação não será deflagrada, ainda que haja o perigo de destruição. O lema adotado pelo Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica (NOPH) de Santa Cruz, fundado em 1983 e que nove anos mais tarde seria publicamente proclamado como um Ecomuseu ou Museu Comunitário, aponta para essa mesma direção: "Um povo só preserva aquilo que ama. Um povo só ama aquilo que conhece" [32]. Esse lema ajuda a compreensão de que a preservação como prática social utilizada para a construção de determinadas narrativas

[30] Benjamin (1995, p.71-142).
[31] Bolle (1984, p.12).
[32] Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz. *Ecomuseu: Quarteirão Cultural do Matadouro* (Órgão de divulgação do 1º Ecomuseu da cidade do Rio de Janeiro e das atividades comunitárias de Santa Cruz e da Zona Oeste, editado pelo), n.51, ano XI, jan/abr 2003.

está impregnada de subjetividades, ainda que freqüentemente elas sejam mascaradas por discursos que se pretendem positivos, científicos, objetivos. Completamente diferente desses discursos era a narrativa de Benjamin. Ele foi buscar com sensibilidade e sem pretensão de exatidão, nos dias da sua infância o elemento de inspiração para o registro da memória da cidade em processo de mudança. E por isso mesmo ele falava nos labirintos da cidade, nos ruídos do aparelho de telefone, na coleção de borboletas, na jóia de forma ovalada de sua mãe, na biblioteca do colégio, no jogo das letras etc.

> "Nunca – dizia Benjamin - podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido" [33].

Olhando por outro ângulo: há uma hierarquia de valores que é mobilizada politicamente para justificar a preservação ou a destruição dos chamados bens culturais. "Cesse tudo o que a Musa antiga canta, / Que outro valor mais alto se alevanta" [34]. Em nome de um valor considerado "mais alto" o poeta ordena que a "musa antiga" ou a antiga filha da memória seja silenciada; de modo similar, em nome da preservação e da defesa de supostos valores "mais altos" exércitos são mobilizados e colocados em marcha provocando a destruição de seres e coisas, que, de resto, passam a ser tratados como "patrimônios inúteis da humanidade".

---

[33] Benjamin (1995, p.104-105).
[34] Camões (1972, p.50).

As lembranças da guerra recente dos Estados Unidos da América (EUA) com o Iraque insinuam-se aqui com estranha força paradigmática. Como afirmou Jürgen Habermas:

> "Depois de ter impulsionado o direito internacional ao longo de meio século, os Estados Unidos destruíram com a guerra do Iraque não somente essa boa fama, como também o papel de uma potência que garantia a validade do direito internacional. Essa infração vai servir de exemplo avassalador junto às futuras superpotências" [35].

Ao lado da observação crítica de Habermas, que articula passado, presente e futuro, pedagogia do exemplo e direito internacional, eu gostaria de sublinhar que a dramaturgia da guerra destruiu valores tangíveis e intangíveis, pessoas e coisas, patrimônios familiares e patrimônios da humanidade. O caso do Museu Nacional do Iraque, de onde foram saqueados, após a tomada de Bagdá, mais de cinqüenta mil objetos, alguns com mais de cinco mil anos, é um exemplo emblemático do museu (e suas coleções) como cenário de conflito[36] ou como lugar onde também está presente a "gota de sangue". A memória traumática, nesse caso, instala-se definitivamente na história dos museus do início do século XXI.

Em reportagem publicada em *O Globo*, de 19 de abril de 2003, Ana Lúcia Azevedo informou que a UNESCO reconheceu "que entre os saqueadores estavam não

---

[35] Reportagem assinada por Graça Magalhães-Ruether, intitulada: "Filósofos em pé de guerra na Alemanha / Enzenberger defende os EUA, enquanto Habermas ataca", publicada em *O Globo*, p.20, 19 de abril de 2003.

[36] Para uma introdução aos problemas dos museus em tempos de guerra recomenda-se a consulta de um pequeno texto de Gustavo Barroso, incluído em uma das seções do livro *Introdução à Técnica de Museus*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde/Museu Histórico Nacional, p.92-96, 1951.

apenas iraquianos desesperados, mas também ladrões profissionais de antigüidades", que "abastecem um mercado milionário mantido por colecionadores, dispostos a pagar fortunas por peças raras, mesmo que jamais possam exibi-las [publicamente]" [37]. Saque, roubo e tráfico de imagens[38] como se sabe, são percebidos por técnicos que se dedicam à preservação do patrimônio cultural (musealizado ou não) como ameaças cotidianas e, por isso mesmo, eles se especializam no conhecimento de técnicas de vigilância, segurança e proteção dos tesouros que se encontram sob sua guarda. A permanente ameaça desses tesouros é paradoxalmente um reconhecimento tácito do seu valor social. "Só em 1974 – informou Pomian – foram furtadas na Europa 4785 telas de grandes mestres" [39].

A lembrança desses gestos saqueadores vinculados aos desdobramentos da guerra recente põe em pauta alguns problemas, entre os quais destacam-se: 1° - o da inseparabilidade do par de contrários constituído pela preservação e pela destruição; 2° - o da relação entre o público e o privado no domínio patrimonial e 3° - o da refuncionalização e da ressignificação dos bens culturais.

É possível supor que algumas das obras saqueadas - como a *Cabeça de nobre de Nineve* e a *Harpa da rainha de Ur*, a primeira com mais de quatro mil anos e a segunda com mais de cinco mil anos, por exemplo – continuem sendo preservadas em lugares secretos, mantidos por colecionadores clandestinos. Numa hipotética situação como essa, mesmo assegurada a preservação das obras, as suas funções sociais teriam sido praticamente eliminadas. Seqüestradas da esfera pública, elas teriam sido de novo

[37] Reportagem assinada por Ana Lúcia Azevedo, intitulada: "O genocídio cultural do Iraque / Saques levaram parte da História da Humanidade", publicada em *O Globo*, p.21, 19 de abril de 2003.
[38] Em 1995, foi realizada em Cuenca, Equador, sob os auspícios da UNESCO/ICOM, uma reunião regional para a América Latina e Caribe sobre o tráfico ilícito de bens culturais. Dessa reunião resultou, entre outras coisas, a publicação pelo ICOM, no ano seguinte, do livro *El Tráfico ilícito de bienes culturales en América Latina*.
[39] Pomian (1984, p.52).

lançadas no domínio – nesse caso brumoso - do privado, com a agravante de que não se teria nenhuma certeza pública de que as suas existências estariam garantidas. De algum modo, as obras teriam sido submetidas a uma espécie de destruição ou morte social. Impor-se-ia, de modo radical, sobre o interesse público o interesse privado. Mesmo se elas viessem a ser epicamente resgatadas ou passassem por processo de ressurreição, as suas vidas não seriam mais as mesmas, as suas potências auráticas estariam "para sempre" contaminadas com essa traumática experiência.

Quando foram inseridas pela primeira vez no espaço museal as referidas obras já tinham experimentado uma refuncionalização. A Harpa que possivelmente teria servido para encantar a corte da rainha de Ur foi, posteriormente, sepultada num túmulo real e ali permaneceu por mais de cinco mil anos. Redescoberta na primeira metade do século XX ela foi transferida para o Museu Nacional do Iraque e voltou ao domínio dos vivos, investida de novos significados e funções. Ao ser seqüestrada do Museu ela, de algum modo, retornou ao reino das sombras.

Para além dessas trajetórias espetaculares e desses câmbios de funções e significados permanece a capacidade desses objetos suportarem a função de intermediários entre mundos diferentes, daí o seu "poder mágico".

A saga do vestido[40] de Maria Bonita é um bom exemplo, no âmbito nacional, das trajetórias espetaculares de alguns objetos. Trata-se de um vestido "marrom, em algodão com risco de giz, quatro bolsos com colchete, fecho éclair e sustache vermelho na gola, nos bolsos e mangas" [41], que - após a derrota e a morte, em 1938, dos cangaceiros do

---

[40] Chagas e Santos (2002, p.195-220).
[41] Descrição contida no Boletim de Informações para o Trabalho (BIT), do MHN, número 551, de 31 de outubro a 06 de novembro de 1994.

vestido de Maria Bonita

bando de Lampião, entre os quais encontrava-se a sua mulher Maria Bonita - fora apreendido como troféu de guerra pelo aspirante Francisco Ferreira Melo, da Polícia de Alagoas e vanguarda da volante do tenente João Bezerra. Em 1992, ao tentar remontar a trajetória desse vestido, Frederico Pernambucano de Melo da Fundação Joaquim Nabuco (PE), recebeu a informação que ele teria sido doado ao Museu Histórico Nacional nos anos setenta. Depois de dois anos, por um golpe de sorte, a peça de indumentária foi reencontrada no Museu, sem nenhum registro documental, incluída como um trapo inútil num lote para descarte[42]. Recuperou-se, com a ajuda do estudioso pernambucano, a trajetória do vestido sobrevivente[43], que um dia deu contorno ao corpo da cangaceira. Ele fora doado ao Museu pela atriz comediante Nádia Maria, que o recebera de seus familiares que, por sua vez, haviam-no recebido do repórter Melquiades da Rocha, que o recebera do referido aspirante Francisco Ferreira Melo. Hoje, "algumas grifes já pensam em copiá-lo para fazer roupa de moda" [44].

Esses fluxos e refluxos de significados e funções, envolvendo em alguns casos as esferas pública e privada, parecem ser mais freqüentes do que se imagina, ainda que os museus de maneira geral operem com a hipótese da eternização dos bens culturais nos seus domínios.

Situação limite e igualmente emblemática é a que se refere ao *Retrato do Dr. Gachet*, pintado por Vincent Van Gogh, em 1890, e arrematado cem anos depois, em leilão promovido pela *Christie's Auction*, de Nova Iorque, pelo valor de 82,5 milhões de

---

[42] Até aquela data o vestido não havia recebido nenhum tratamento documental e como não estava registrado não se cogitava sequer de um processo de baixa.

[43] Os quatro últimos versos do poema denominado "Museu", de Wislawa Szimborka (prêmio Nobel da Literatura, em 1996) falam sobre a resistência de um vestido, concebido quase que à semelhança de um corpo: "Quanto a mim, vivo, acreditem, por favor. / Minha corrida com o vestido continua / E que resistência tem ele! / E como ele gostaria de sobreviver! "

[44] Chagas e Santos (2002, p.195-220)

dólares, pago pelo industrial e colecionador japonês Ryoei Saito, de 75 anos [45]. Desafiando e provocando a lógica patrimonial (e museal) do ocidente, Saito deixou divulgar que ao morrer, gostaria de ser enterrado ou cremado, segundo os ritos tradicionais, com as melhores pinturas de seu acervo, entre as quais encontravam-se o *Retrato do Dr. Gachet* e *Au Moulin de la Galette*, de Auguste Renoir. Independente do mérito e da veracidade da informação, colocada em circulação por um jornal britânico, ela toca num dos pontos nevrálgicos da lógica patrimonial do mundo ocidental moderno.

Depois de ter pago um preço recorde pelo referido *Retrato* Saito teria sobre ele direito irrestrito de propriedade? É possível imaginar que o mundo ocidental se sinta possuidor daquela imagem e compreenda que ela esteja possuída de valores ocidentais de culto e de cultura, importantes de serem preservados. Saito morreu em 1996, e ainda hoje há um certo ar de mistério em torno do destino do *Retrato do Dr. Gachet*. É quase impossível ao pensamento ocidental admitir que o destino de uma obra como essa não fosse, ao fim e ao cabo, o espaço museal. No entanto, não é demais lembrar aqui a incômoda observação de Theodor Adorno, para quem "museal", "museu e mausoléu são palavras conectadas por algo mais que a associação fonética" [46].

Do ponto de vista museológico, interessa reter que preservar também pode implicar uma ação contra a vida. Não basta preservar contra a ação do tempo é preciso também garantir a prerrogativa do interesse público sobre o privado, mesmo reconhecendo que sob essa designação (interesse público) ocultam-se diversos grupos de interesse, interesses diferentes e até mesmo conflitantes.

---

[45] Segall (2001, p.65-81)
[46] Adorno (1967, p.173-186)

De volta ao domínio patrimonial. Propriedade e posse, preservação e destruição, perigo e valor, público e privado, refuncionalização e ressignificação parecem ser os termos que dão o contorno moderno da noção de patrimônio e, de modo particular, da noção de patrimônio cultural musealizado, que, a rigor, é um instrumento de mediação entre diferentes mundos, entre o passado, o presente e o futuro, entre o visível e o invisível [47]. Não é outro o sentido de uma herança que socialmente se transmite, em termos diacrônicos e socialmente se partilha, em termos sincrônicos. Essa herança adjetivada - lembrando aqui de Norbert Elias[48] - não é apenas social e individualmente constituída, ela é também construtora de sociedades e indivíduos.

O catador de pregos de Manoel de Barros é um indício de como se constitui a *imaginação museal*. Ele coleta um acervo de coisas que já não têm mais a mesma função que tinham antes. Coletando "pregos enferrujados" e marcados pela memória do tempo - pregos que "ganharam o privilégio do abandono" e que "já não exercem mais a função de pregar" - aquele homem que se exercitava na "função de catar", quase que se identifica com os pregos nessa função aparentemente inútil. Mas, ao catar pregos o homem constitui um patrimônio. Não importa que seja um "patrimônio inútil da humanidade", importa a sua condição de patrimônio adjetivado. Não é, diga-se de passagem, descabida de sentido museológico a hipótese de um museu de pregos, até porque num prego há um mundo de saberes e fazeres. Como observou Gaston Bachelard, em *A poética do Espaço*: "o minúsculo, porta estreita por excelência, abre um mundo. O pormenor de uma coisa

[47] Pomian (1984, p.51-86)
[48] Elias (1994)

pode ser o signo de um mundo novo, de um mundo que, como todos os mundos, contém os atributos da grandeza" [49].

O poeta que conheceu as "grandezas do ínfimo" e sobre elas escreveu um "tratado geral", parece também conhecer os ínfimos da grandeza. Não servindo mais para pregar, ainda assim, o acervo de pregos do catador serve para alguma coisa. Ele tem algum valor, corre um perigo e por isso mesmo deve ser coletado e preservado, como um bem inútil da humanidade. Mas, se ele é inútil para que coletá-lo?

Essa questão, central na imaginação poética de Manoel de Barros, parece também alimentar a *imaginação museal* de Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro, por diferentes que sejam. Ao seu modo, eles são catadores de prego. Narcisistas e vaidosos, eles também são pessoas interessadas no outro, mais não seja, pela própria função de espelho. Os acervos que eles ajudaram a reunir e a institucionalizar como patrimônio cultural - no Museu Histórico Nacional, no Museu do Homem do Nordeste e no Museu do Índio, respectivamente - também são vestígios, sobejos ou "inutensílios" [50], para usar um neologismo do próprio Manoel de Barros. Desses acervos, no entanto, não foi alijada a possibilidade de serem provocadores de experiências afetivas e cognitivas e menos ainda a de serem mediadores de narrativas biográficas, etnográficas, regionalistas e nacionalitas.

Pelas mãos de Gilberto Freyre, por exemplo, o Museu do Homem do Nordeste coletou e transformou em patrimônio cultural: pregos, ferrolhos, dobradiças, tijolos, madeiras, traves e cipós "utilizados na construção de antigas casas rurais e urbanas da Região que vêm sendo demolidas há anos". Justificando o interesse museológico e socio-

[49] Bachelard (1993, p.164)
[50] "O poema é antes de tudo um inutensílio". Barros (1982, p.23).

antropológico da coleta Freyre afirmava: "era preciso saber-se que espécie de material era esse, como eram os tijolos, como eram os pregos, quais as madeiras utilizadas para portas (...)" [51].

O Museu Histórico Nacional, um outro exemplo, também andou coletando pregos, formões, serras, compassos, plainas e "outras ferramentas ligadas a atividades nos setores da carpintaria e marcenaria" [52].

A musealização de alguns "inutensílios" não deve ser lida como mera ação acumulativa. À semelhança do "Catador" de pregos - que pela "tarefa" que executa "garante a soberania de Ser mais do que Ter" - os três intelectuais citados contribuiram para a constituição de acervos que devem ser lidos como "afirmação de si ou do grupo, em oposição ou em paralelo a outros objetos e outros sujeitos" [53].

A possibilidade da "afirmação de si ou do grupo" pela valorização e institucionalização de acervos biográficos, etnográficos, históricos, artísticos e outros – elevados formalmente à categoria de patrimônio cultural – sublinha o seu papel de mediação. Em outras palavras: os pregos coletados (sejam eles: pregos, agulhas, dedais, caixas de ferramentas e de costura, cipós, leques, broches de propaganda política, rótulos de cigarro e de cachaça, máscaras mortuárias, canhões e espadas de guerra, flechas, facas de ponta, jóias de arte plumária e outras jóias, panelas de barro, tronos do império, cestos de palha trançada, condecorações, medalhas, moedas, cédulas e um infinito de coisas) forçam as portas dos domínios patrimonial e museal e, ao mesmo tempo, afirmam-se como portas.

---

[51] Freyre (2000, p.16).
[52] *O Museu Histórico Nacional* (1989, p.207).
[53] Poulot (2003, p.27).

A insistente alusão às portas dos domínios patrimonial e museal, além de deixar entrever a função de porta para o patrimônio, que, ao findar as contas, é alguma coisa que liga e desliga mundos distintos, prepara o terreno para duas referências históricas distantes no tempo e no espaço e, não obstante, com grande poder de condensação dos argumentos aqui desenhados.

Refiro-me a duas portas - uma francesa e outra brasileira – que, em situações históricas distintas – uma no final do século XVIII e outra na primeira metade do século XX - foram transformadas em emblemas de disputas do imaginário, em corpos mediadores do combate pela construção simbólica da memória e do patrimônio.

1ª. Referência – A porta de Saint Denis (França):

As políticas e práticas de esquecimento e de memória, de destruição e de preservação, colocadas em movimento pela Revolução Francesa implicaram, como se sabe: diligências deliberadas para destruir e apagar determinados corpos capazes de condensar uma simbologia referente ao antigo regime, ao mundo feudal, à monarquia e ao clero; esforços efetivos para promover deslocamentos ou transferências de sentidos de alguns desses corpos; e ações concretas capazes de produzir novos corpos, de construir novas simbologias e de criar novos lugares e padrões de representação de memória.

Essas políticas configuravam campos de tensão e conflito. Medidas e ações de celebração da nova ordem colocavam em movimento forças iconoclastas para a destruição das lembranças da ordem velha e chocavam-se com outras medidas e ações que, em nome da nova ordem, preconizavam a defesa de ícones do patrimônio cultural, identificando neles valores econômicos, históricos, científicos ou artísticos, o que os deveria tornar dignos de ações preservacionistas.

Enquanto dois corpos não podem ocupar o mesmo lugar no espaço, dois ou mais sentidos podem ocupar um mesmo corpo patrimonial, uma vez que eles (os sentidos) estão na dependência do lugar social que a ele (o corpo) é destinado. Esse lugar social, no entanto, é dado pelas relações dos indivíduos e dos grupos sociais com o referido corpo, do decorre o seu alto grau de volatilidade e seu baixíssimo grau de fixidez. A capacidade dos corpos patrimoniais encarnarem múltiplos sentidos contribui para a ampliação de tensões e conflitos.

O célebre retratista e iconoclasta[54] convicto Jacques-Louis David ao desejar erigir monumentos em honra do povo francês queria que seus alicerces fossem construídos com os fragmentos de "antigas estátuas reais" [55]; já Dussault, seu contemporâneo, em direção oposta, articulava um discurso de conservação de alguns ícones patrimoniais. Em 1792, na Convenção Nacional, ele discursou em defesa de uma porta:

> "Os monumentos do despotismo caem em todo o reino, mas é preciso poupar, conservar os monumentos preciosos para as artes. Fui informado por artistas renomados de que a porta Saint-Denis está ameaçada. Dedicada, sem dúvida, a Luís XIV (...), ela merece ódio dos homens livres, mas essa porta é uma obra prima (...). Ela pode ser convertida em monumento nacional que os especialistas virão, de toda a Europa, admirar" [56].

A retórica que se constrói em torno da porta é admirável. A porta "está" ameaçada. A porta "foi" dedicada. A porta "merece" ódio. A porta "é" obra-prima. A

[54] O caráter iconoclasta de David ao ser contraposto à sua iconofilia favorece o entendimento de que não se tratava de uma guerra contra toda e qualquer imagem, mas de uma disputa de imagens ou de um combate que tinha como alvo a destruição de imagens que faziam lembrar o Antigo Regime.
[55] Choay (2001, p.108).
[56] Citado por Choay (2001, p.111).

porta "pode ser" convertida em monumento nacional. A porta não é isso ou aquilo, ela é isso e aquilo e mais aquilo.

A retórica da porta tem seu eixo num deslocamento brutal e veloz de sentidos. Como porta e como corpo concreto ela condensa diferentes valores, ancora diferentes significados, múltiplos adjetivos e encarna diferentes funções, inclusive a de ser porta.[57]

2ª. Referência – A porta da velha igreja de São Miguel (Brasil):

Em junho de 1937, Paulo Duarte, a convite de Mário de Andrade – que fora nomeado pelo ministro Gustavo Capanema para a função de delegado, em São Paulo, do Ministério da Educação e Saúde – realizou algumas excursões pelo Estado de São Paulo com o objetivo de iniciar o inventário do que deveria ser tombado e preservado como patrimônio histórico e artístico nacional. Dessas excursões resultou uma *Campanha*, capitaneada por Paulo Duarte e veiculada no jornal *O Estado de São Paulo*, intitulada: "Contra o Vandalismo e o Extermínio" [58]. No centro dessa *Campanha* encontrava-se uma porta desaparecida.

> "Destas colunas – dizia Paulo Duarte - quero denunciar o atentado! Quero denunciá-lo, com as reservas necessárias, pois é inacreditável a revelação! Ao que parece o golpe partiu de um padre da paróquia de São Miguel. (...)
>
> "A porta da sacristia, uma pesada porta de cobre, toda ela trabalhada a mão, documento da tosca, ingênua, suave, deliciosa escultura antiga; uma grande

[57] Não é possível lançar no esquecimento uma experiência vivida com tanta intensidade. Nos anos setenta, durante o regime militar, um grupo de amigos cantávamos pelas ruas do Rio, sem medo da morte: "O nome não importa / Importa o que está atrás da porta / A porta não importa muito / Muito importa de que é feita a porta" A letra trazia a assinatura do poeta Jorge Luís Ferreira de Almeida.

[58] Artigo publicado por Paulo Duarte, em *O Estado de São Paulo*, de 11 de junho de 1937. Em 1938, o material da *Campanha* foi reunido e publicado no volume XIX da coleção do Departamento de Cultura de São Paulo, sob o mesmo título.

cômoda (...) e mais ainda um precioso sacrário da igreja, acabam de ser vendidos (...)" [59].

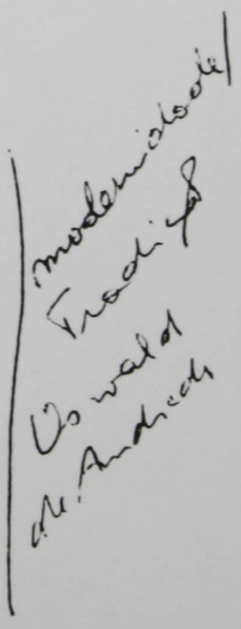
A presença dos numerosos adjetivos conferia ao discurso preservacionista de Paulo Duarte uma marca distintiva. A perda denunciada e o valor adjetivado justificavam a *Campanha* que transbordaria, logo em seguida, para outros corpos patrimoniais e seria engrossada com a participação de diversos intelectuais e representantes de instituições, atendendo ao chamamento de Paulo Duarte para que todos se mobilizassem e vencessem a "barbárie de iconoclastas" [60].

O tom dramático do discurso não deve impedir que se compreenda que não se tratava de uma guerra de iconófilos contra iconoclastas, mas de um combate em torno de determinadas imagens. O que estava em pauta era a disputa pela produção de um corpo imaginário para o passado brasileiro, um corpo representativo dos ideais modernos que já nessa altura se consideravam vitoriosos.

A carta de Oswald de Andrade para Paulo Duarte a propósito da referida *Campanha* é explícita nesse sentido:

"Muita gente ainda crê que o mundo moderno, em literatura e arte, é contrário ao passado. Os renovadores são considerados, pela má informação, como quebra-louças ou quebra-cabeças.

Ora, liquidada a fase polêmica, (...) nosso intuito é constituir uma época – a contemporânea do rádio e do avião – com toda a dignidade que a outras deram os criadores das Catedrais ou Renascimento, e, entre os quais, no passado



[59] Duarte (1938, p.11).
[60] Duarte (1938, p.16).

nacional, se encaixam os obscuros mestres do entalhe e da decoração que a sua atilada energia quer ainda salvar dos apostólicos leiloeiros de São Miguel.

A fase agressiva do modernismo atual está encerrada com a nossa vitória. Quem hoje defende o 'passadismo', de modo algum defende o 'passado'. Defende o nada!" [61].

Por não interessar ao presente estudo, fica no ar o destino final das portas. O que importa reter é a moldura da função porta. Enquanto no caso francês a retórica da preservação se constrói sobre uma hipotética ameaça de destruição e perda; no caso brasileiro a porta foi perdida, foi vendida por um "padre" [62] (ou pai) e "a retórica da perda"[63] é utilizada como dispositivo de preservação que deverá transbordar para outros ícones ou corpos patrimoniais. De um lado, tem-se a porta da perda como porta e de outro, a perda da porta como porta. No caso francês a porta é ainda um corpo presente, no caso brasileiro ela é um corpo ausente. Mas mesmo o corpo ausente ainda evoca memórias, o que sugere a capacidade de deslocamento da imaginação criadora para a moldura restante da porta.

Por outra janela: do ponto de vista poético e museológico, tanto a presença quanto a ausência da porta, enquanto corpo patrimonial, podem ser criativas, produtivas e estimulantes. Pela presença ou pela ausência, pela preservação ou pela destruição, o que importa é que o patrimônio cultural - corpo portal imaginário - é atravessado por múltiplas linhas de força e poder, por tradições, contradições, conflitos e resistências; nada nele é natural – mesmo se chamado de natural - tudo é mediação cultural. O jogo

---

[61] Carta de Oswald de Andrade (São Paulo, 13 de junho de 1937). In: Duarte (1938. p.169-170).

[62] No já citado artigo: "Contra o Vandalismo e o Extermínio", Paulo Duarte indica que soube que o padre é "estrangeiro", insinuando a insensibilidade do vigário para as tradições locais e o seu interesse nos valores econômicos.

[63] Gonçalves (1996).

das pedrinhas - popular no Brasil e em Portugal, nas antigas Roma e Grécia e que, segundo Câmara Cascudo, está representado em uma ânfora grega existente no Museu de Nápoles[64] – traduz com ludicidade o argumento aqui apresentado. Esse jogo milenar pode ter, como tem no meu caso, enorme potência evocativa de lembranças. Mas, guardar cinco pedrinhas (elementos da natureza) não é guardar o jogo. O jogo que envolve tensão, atenção, movimentos e habilidades, só se guarda jogando em sociedade com outros jogadores (imaginários ou não). A sua preservação como jogo (bem intangível) está na inteira dependência do saber-fazer rolar, subir e descer o corpo das pedras.

[64] Cascudo (1993)

2. A cidadela patrimonial e o bastião museal

Constituída a partir de práticas sociais específicas a cidadela do patrimônio cultural contém o museu e suas especificidades, como uma espécie de bastião. De tal modo que o processo de musealização confunde-se com o que se poderia chamar de patrimonialização. Sendo parte dessa cidadela, o museu tem, no entanto, freqüentemente contribuído, de dentro para fora e de fora para dentro, para forçar as portas e dilatar o domínio patrimonial.

No caso brasileiro basta lembrar que foi no Museu Histórico Nacional que se criou em 14 de julho de 1934, a Inspetoria Nacional de Monumentos, dirigida por mais de três anos por Gustavo Barroso e que, a rigor, foi um dos principais antecedente do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, como reconheceu Rodrigo Melo Franco de Andrade, em matéria publicada no *Jornal do Comércio*, Recife, de 18 de agosto de 1939:

> "Outrora, a função que hoje desempenhamos estava cometida ao Museu Histórico Nacional, pela inexistência de uma instituição especializada. A amplitude do Serviço cingia-se, então, à cidade de Ouro Preto, considerada, por ato do governo, monumento nacional" [65].

A morte da Inspetoria Nacional de Monumentos não se deu, como o texto acima poderia sugerir, por problemas técnicos de falta de especialização ou de pouca amplitude geográfica, mas por embates de poder, por disputa de projetos de política de memória. A

[65] Andrade (1987, p.30).

corrente de pensamento e prática patrimonial que Gustavo Barroso representava foi derrotada politicamente pela corrente modernista que tinha em Rodrigo Melo Franco de Andrade e Mário de Andrade os seus mais destacados representantes. No entanto, no que se refere ao bastião museal, representado pelo próprio Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso foi vitorioso e formou mentalidades. A compreensão desses embates, com vitórias e derrotas parciais e diferenciadas, favorece o entendimento das práticas discursivas que até hoje separam e reaproximam, casam e divorciam seguidamente "as coisas do patrimônio e as coisas dos museus" [66].

Ao contribuir para a constituição e a dilatação do domínio da cidadela patrimonial o campo museal se vê igualmente forçado a uma dilatação e reorganização dos seus próprios limites, especialmente a partir das suas práticas de mediação. Esse fenômeno, passivel de ser observado após a Segunda Grande Guerra e as guerras coloniais, ganha ainda maior nitidez nos anos oitenta, com os desdobramentos da chamada nova museologia.

É nesse quadro de reorganização, reconceituação e dilatação de limites que pode ser entendido o conceito de *Museu Imaginário* desenvolvido por André Malraux nos anos setenta e que tem como ponto de partida a evidência da não-completude dos "verdadeiros museus" e o reconhecimento de que a ampliação das possibilidades técnicas de reprodução das obras de arte alterou a relação dos sujeitos sociais com essas mesmas obras.

Movimentando-se na contramão dos processos de institucionalização o conceito de *Museu Imaginário* - que Malraux faz coincidir, na falta de expressão mais adequada,

[66] Chagas e Santos (2002, p 203).

com o chamado "mundo da arte" [67] – desarranja as tentativas de disciplinar o gosto e de controlar a relação dos indivíduos e grupos sociais com o patrimônio cultural em metamorfose. A invasão e a ampliação do campo de possibilidades[68] do domínio patrimonial, o rompimento com leituras rígidas e sistematicamente diacrônicas, a insurreição contra o domínio absoluto da racionalidade, a celebração da vitória contra o medo da imagem e a valorização das metamorfoses de significados parecem ser algumas das características inovadoras do *Museu Imaginário*. De certo modo, esse *Museu* é também um estímulo libertário ao desenvolvimento da *Imaginação museal*.

O Movimento Internacional da Nova Museologia (MINOM) que se organizou nos anos oitenta – a partir dos flancos abertos, nos anos setenta, no corpo da museologia clássica, tanto pela Mesa Redonda de Santiago do Chile, quanto pelas experiências museais desenvolvidas no México, na França, na Suíça, em Portugal, no Canadá e um pouco por todo o mundo – viria também configurar um novo conjunto de forças capazes de dilatar ao mesmo tempo o bastião museal e a cidadela patrimonial.

Ecomuseus, etnomuseus, museus locais, museus de bairro e de vizinhança, museus comunitários, museus de sociedade e museus de território são algumas das múltiplas expressões que passaram a habitar as páginas da literatura especializada, ao lado de outras mais consagradas como, museus históricos, museus artísticos, museus científicos e museus ecléticos. Os novos tipos de museus romperam fronteiras e limites, quebraram regras e disciplinas, esgarçaram o tecido endurecido do patrimônio histórico e artístico nacional e estilhaçaram-se na sociedade. As suas práticas de mediação atualizaram a potência de uma *imaginação* que deixou de ser prerrogativa de alguns

[67] Malraux (2000, p 206)
[68] Velho (1994)

grupos sociais. Não se tratava mais, tão-somente, de abrir os museus para todos, mas de admitir a hipótese e de desenvolver práticas em que o próprio museu, concebido como um instrumento ou um objeto, poderia ser utilizado, inventado e reinventado com liberdade pelos mais diferentes atores sociais. Por essa estrada, o próprio museu passou a ser patrimônio cultural e o patrimônio cultural uma das partes constitutivas da nova configuração museal.

A musealização, como prática social específica, derramou-se para fora dos museus institucionalizados. Tudo passou a ser museável, ainda que nem tudo pudesse em termos práticos ser musealizado. A *imaginação museal* e seus desdobramentos museológicos e museográficos passaram a poder ser lidos em qualquer parte onde estivesse em jogo um jogo de representações de memórias corporificadas. Casas, fazendas, escolas, fábricas, estradas de ferro, músicas, minas de carvão, cemitérios, gestos, campos de concentração, sítios arqueológicos, notícias, planetários, jardins botânicos, festas populares, reservas biológicas tudo isso poderia receber o impacto de um olhar museológico. Mas, a existência mesma do museu continuou sendo sustentada não numa totalidade, mas no fragmento, no estilhaço, na descontinuidade do imaginário que constitui o patrimônio cultural (incluindo aí o natural). A aceitação dessa descontinuidade e da necessidade de negociação sistemática de significados e funções para o patrimônio cultural musealizado passaram a ser alguns dos antídotos necessários para evitar a germinação de discursos totalizantes (por vezes totalitários) que assim como as práticas museais também se renovaram.

Sementes de um discurso totalizante podem ser observadas, por exemplo, na comunicação "A Importância do Eco Museu e sua contribuição com o Meio Ambiente",

apresentada em fevereiro de 1973, em colóquio promovido pela Associação de Museus de Arte do Brasil (AMAB), em Campina Grande (PB). Na ocasião, depois de se mostrarem atualizadas com os últimos colóquios e conferências internacionais sobre museus, políticas culturais e meio ambiente, as autoras – que também flertavam com *O Processo Civilizatório* de Darcy Ribeiro – passaram a defender o "Museu Total" como uma forma evoluída de Ecomuseu:

> "(...) só o Eco Museu conjugando forças e passando a uma forma de Museu Total virá atender às populações de um país como o nosso de dimensão continental (...)".
>
> "Neste sistema o Eco Museu, caminhando para o Museu Total, situará a região totalmente integrada na evolução cultural, que embora utilize a marcação exata do tempo é sempre relativa" [69].

Vale notar que no ano anterior as autoras tinham lançado o livro *Guia dos Museus do Brasil*[70], no qual foi publicada uma "Mensagem" introdutória assinada por Hugues de Varine-Bohan, um dos principais teóricos do tema. Nessa "Mensagem" ele afirmou de modo categórico:

> "Nenhum museu é total. O homem deve procurar encontrar-se em todos, reconstituir pacientemente sua própria natureza e sua própria cultura partindo de objetos, de espécimes, de obras de arte de todas as origens, a fim de prosseguir com continuidade e tenacidade sua obra criadora" [71].

---

[69] Camargo e Novaes (1973).
[70] Camargo (1972, p. 7-8).
[71] Varine-Bohan (1972).

Peregrinando pela obviedade e assinalando a não-completude dos museus e das coleções, essa afirmação, que bem poderia ser assinada por André Malraux, sustenta a possibilidade de se alinhavar um conhecimento mais amplo através das relações que se pode manter com os diferentes fragmentos de patrimônio cultural.

A noção de fragmentos ou de estilhaços espalhados na sociedade é tão cara a determinados setores da chamada nova museologia que ela aparece expressa no próprio símbolo gráfico utilizado para a identificação do MINOM [nove pequenos quadrados compõem um quadrado maior que se (des) fragmenta, tendo ao lado esquerdo - direito de quem olha - sete pequenos quadrados dançando no ar, com ritmo e movimento aparentemente aleatórios]. O MINOM nasceu de experiências fragmentadas, se pensa fragmentado e estimula a criação de novos fragmentos museais. Ora, não é dificil perceber nesse caráter fragmentário uma dimensão política diversa daquela que está patenteada nos museus que ensaiam grandes sínteses nacionais ou regionais que, a rigor, também são fragmentárias. A minha sugestão é que alguns setores da chamada nova museologia, pelo menos aqueles que estão representados no MINOM, investiram na potência de memórias e patrimônios diversificados. Com as práticas da nova museologia a aproximação dos domínios patrimonial e museal foi tão intensificada que alguns autores passaram a compreender a museologia como uma disciplina que "tem por objeto o estudo do papel dos museus nos fenômenos de fabricação e de representação de um patrimônio"[72]. Esta posição defendida por Marc Maure encontra eco em Tomislav Sola[73]

---

[72] Maure (1996, p 127-132)
[73] Sola (1987, p 45-49)

que em termos provocativos propõe a idéia de uma "patrimoniologia" para caracterizar o campo das novas práticas museológicas.

O esforço "para tentar imaginar um museu de um tipo novo" e ao mesmo tempo sistematizar as novas práticas, sublinhando as diferenças em relação a outros modelos teóricos, levou Hugues de Varine[74], ainda nos anos setenta, a desenhar uma concepção de museu que substituísse as noções de público, coleção e edifício, pelas de população local, patrimônio comunitário e território ou meio ambiente. Tudo isso - acrescento por minha conta -, atravessado por interesses políticos diversos, por disputas de memória e poder.

A concepção museal, sustentada por Hugues de Varine e outros praticantes da museologia, foi organizada sob a forma de um quadro comparativo, ainda hoje divulgado e utilizado[75]:

Museu tradicional = edifício + coleção + público
Ecomuseu/Museu novo = território + patrimônio + população

O que não está explícito nesse esquema é que os termos território, patrimônio e população (ou comunidade) não têm valor em si. A articulação desses três elementos pode ser excludente e perversa, pode ter função emancipadora ou coercitiva. Além disso, as práticas ecomuseológicas não têm sido sempre de territorialização, ao contrário, elas

[74] Varine (2000, p.61-101).
[75] Alonso Fernández (2002, p.95).

movimentam-se entre a territorialização e a desterritorialização, sem assumir uma posição definitiva.

Quando nos anos noventa, em reunião de trabalho, um dos responsáveis pelo Museu Etnológico de Monte Redondo, em Portugal, afirmava que "o Museu é a taberna do Rui, quando lá nos reunimos para a tomada de decisões, e também a casa do Joaquim Figueirinha, em Geneve, quando lá estamos trabalhando" [76], ele estava deliberadamente desgeografizando o Museu. Em outro momento, durante a mesma reunião, essa mesma pessoa achava importante fazer coincidir o território de abrangência física do Museu com um mapa medieval da Região de Leiria.

Se por um lado, marcar o território pode significar a criação de ícones de memória favoráveis à resistência e a afirmação dos saberes locais frente aos processos homogeneizadores e globalizantes; por outro, assumir a volatilidade desse território pode implicar a construção de estratégias que favoreçam a troca, o intercâmbio e o fortalecimento político-cultural dos agentes museais envolvidos.

O domínio patrimonial, como já foi visto, também não é pacífico. Ele envolve determinados riscos e pode ser utilizado para atender a diferentes interesses políticos. Portanto, ao se realizar uma operação de passagem do conceito de coleção para o de patrimônio, os problemas foram ampliados. No entanto, as práticas ecomuseológicas também aqui não parecem reforçar a idéia de coleção ou mesmo de patrimônio, considerado apenas como um conjunto de bens que se transmite de pai para filho. Experiências como as do Museu Didático-Comunitário de Itapuã (BA)[77] e do Ecomuseu

[76] Chagas (2001, p.5-23).
[77] Santos (1996b)

de Santa Cruz (RJ) operam com o acervo de problemas dos indivíduos envolvidos com os processos museais. O que parece estar em foco, aqui também, é uma descoleção, na forma como a conceitua Nestor Garcia Canclini[78]. Nos dois casos, para além de uma preocupação patrimonial no sentido de proteção de um passado, há um interesse na dinâmica da vida e na capacidade dos corpos patrimoniais funcionarem como instrumentos de mediação entre diferentes tempos e mundos. Em outros termos: o interesse no patrimônio não se justifica apenas pelo seu vínculo com o passado seja ele qual for, mas pela sua conexão com os problemas fragmentados da atualidade, com a vida dos seres em relação com outros seres, coisas, palavras, sentimentos e idéias.

O termo população, além de ancorar o desafio básico do museu, é também de alta complexidade. Primeiramente, é preciso considerar que a população não é um todo homogêneo, ao contrário; é composta de orientações e interesses múltiplos e muitas vezes conflitantes. Em segundo lugar, numa mesma população encontram-se processos de identificação e identidades culturais completamente distintos e que não cabem em determinadas reduções teóricas. Assim, as identidades culturais locais também não são homogêneas e não estão dadas à partida.

O campo museal, como se costuma dizer, está em movimento, tanto quanto o domínio patrimonial. Esses dois terrenos que ora se casam, ora se divorciam, ora se interpenetram, ora se desconectam, constituem corpos em movimento. E como corpos eles também são instrumentos de mediação, espaços de negociação de sentidos, portas (ou portais) que ligam e desligam mundos, indivíduos e tempos diferentes. O que está em jogo nos museus e também no domínio do patrimônio cultural é memória, esquecimento,

[78] Garcia Canclini (1998, p 283-350)

resistência e poder, perigo e valor, múltiplos significados e funções, silêncio e fala, destruição e preservação. E por tudo isso interessa compreendê-los em sua dinâmica social e interessa compreender o que se pode fazer com eles e a partir deles.

As narrativas poéticas que Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro colocam em movimento através da linguagem das coisas - como mais adiante ficará claro - são diferenciadas, mas, ainda assim, elas constituem portas que abrem e fecham passagens para diferentes mundos. Assim como "o grande (...) está contido no pequeno"[79], assim também o invisível está presente no visível, um grande universo está contido no microcosmo que o museu é.

A linguagem das coisas

[79] Bachelard (1993, p.165).

3. Museus: da imaginação mítica à *imaginação museal*

Falei em portas e agora falo em janelas, até porque algumas portas são janelas e algumas janelas são portas. E ao falar em janelas chamo para o meu lado ninguém menos que Charles Baudelaire e é ele quem diz: "Não há objeto mais profundo, mais misterioso, mais fecundo, mais tenebroso, mais deslumbrante que uma janela iluminada por uma candeia" [80]. Lá na janela está o sentido de mistério, seja ele nefando ou inefável, está a idéia de uma aura que se derrama para fora dela e a hipótese de que alguém do lado de lá pode estar (entre outras coisas) velando por alguém do lado de cá. Assim como a porta, a janela liga e desliga. Tudo o que o poeta de *Flores do Mal* disse sobre a janela eu gostaria de dizer sobre os museus, sobre as janelas dos museus e ainda sobre as janelas musealizadas. Também nos museus há profundidade, há mistério, há fecundidade, há tenebrosidade, há deslumbramento e há uma candeia a iluminá-los por dentro. Catar essa citação de Baudelaire em Walter Benjamin é também lhe conferir um sentido especial, uma vez que Benjamin foi um dedicado colecionador de citações.

Os museus encarnam (para o bem e para o mal) a aura do mistério e o mistério da aura. Olhar efetivamente um museu é também se perceber olhado, olhar efetivamente um objeto de um museu é saber-se olhado por ele. Como argumentava Benjamin: "Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar" [81].

---

[80] Citado por Benjamin (1994, p.212).
[81] Benjamin (1994, p.139-140).

Versando sobre a teoria da aura, Benjamin colocou-se em diálogo com Baudelaire, Proust, Valéry e outros. E Proust lhe dizia: "Alguns amantes de mistérios sentem-se lisonjeados pela idéia de que alguma coisa dos olhares lançados sobre os objetos, neles permaneça" [82]. E logo em seguida Valéry se insinuava: "Quando digo: vejo isto aqui, com isto não foi estabelecida qualquer equação entre mim e a coisa... No sonho, ao contrário, existe uma equação. As coisas que vejo, me vêem tanto quanto eu as vejo"[83]. "A natureza dos templos - Benjamin complementava - é exatamente a mesma da percepção onírica, a que se refere o poeta" [84]. A natureza dos museus e dos objetos musealizados - entro na conversa sem pedir licença - pode ser dessa mesma ordem. A minha intromissão encontra eco nas palavras de Benjamin: "De modo claro, os museus fazem parte dos lugares que, na ordem do coletivo, suscitam sonhos" [85].

Esse diálogo imaginário é aqui acionado para introduzir a noção de que os museus, como uma espécie de arca oriunda de um tempo arcaico ou como uma espécie de templo moderno, guardam arcanos de memória coletiva e individual, guardam os gérmens do mistério, mas também guardam poderes que podem ser acionados por diferentes atores sociais. Nem tudo nos museus é visível e concreto, por mais concretas e visíveis que sejam as coisas que lá se encontram.

A associação dos museus à idéia de templo não é gratuita, ela está presente na origem grega da palavra. E ainda assim, mesmo depois da laicização desses templos modernos e da sua transformação em espaços públicos, fenômeno que se verificou

---

[82] Idem.
[83] Idem.
[84] Idem.
[85] Benjamin (1996, p.114-131).

claramente depois da Revolução Francesa, o mistério não foi abolido, apenas deslizou de um canto para outro canto, mas permaneceu no mesmo antro.

À luz da mitologia clássica, o museu pode ser compreendido através de dois diferentes enfoques genealógicos. O primeiro e que mais assiduamente freqüenta as páginas da literatura museológica, vincula o termo museu ao "Templo das Musas", que, em sua versão pitagórica (século VI a.C.), estava localizado em Crotona e "compreendia numerosas dependências consagradas à moradia, exercícios, jogos e artes. Seus vastos jardins, plantados de ciprestes e olivas, estendiam-se até o mar" [86]. As musas nascidas de Zeus ("expressão suprema do exercício do poder" [87]) e de Mnemósine (expressão suprema do exercício do poder da memória), são ao mesmo tempo e no mesmo espaço: poder e resistência, memória e esquecimento, fala e silêncio. Elas são ambíguas e sabem, como reconhece Hesíodo, "dizer muitas mentiras símeis aos fatos" e podem, quando querem, "dar a ouvir revelações" [88].

O segundo enfoque da referida genealogia mítica indica que a musa Calíope (dedicada à poesia épica e uma das nove filhas de Zeus e Mnemósine), uniu-se a Apolo e gerou Orfeu que, por seu turno, unindo-se a Selene (a Lua), gerou Museu, personagem semimitológico, herdeiro de divindades, comprometido com a instituição dos mistérios órficos, autor de poemas sacros e oráculos. Esta tradição mitológica sugere a idéia de que o museu é um canto onde a poesia sobrevive. A sua árvore genealógica não deixa dúvidas: a poesia épica de Calíope unida à lira de Apolo gera Orfeu, o maior poeta

---

[86] Macé (1974, p 20)
[87] Torrano (1991, p.31)
[88] Hesíodo (1991, p 107)

cantor, aquele que com o seu cantar encantava, atraía e curava pedras, plantas, animais e homens. O iluminado Orfeu deu origem ao poeta Museu.

Esses dois caminhos de uma genealogia mítica não estão em oposição, ao contrário, complementam-se. Nos dois casos estão presentes Zeus, Mnemósine e as Musas. Se por um lado, o museu está vinculado ao "Templo das Musas", o que enfatiza a noção de espaço e de lugar e, portanto, de uma topografia mítica; por outro, o "Museu" como poeta enfatiza a existência de uma personagem, de um ator semi-histórico, de uma entidade mítica que é construtora de narrativas e é narrada. Esses dois caminhos ajudam a compreensão de que o museu se faz como lugar ou domicílio das musas e a partir de um sujeito que narra e que é intérprete das musas. Acrescente-se a esses dados a possibilidade de uma narrativa que se constrói com as coisas e pelas coisas - de tal modo que elas passem a ter por abrigo o domicílio das musas, passem a ser olhos das musas, e também a ter o poder e a memória que as musas concedem - e ter-se-á o desenho básico da gênese mítica do museu.

Um lugar, coisas que ancoram poder e memória e um ente (individual ou coletivo) possuído e possuidor de imaginação criadora são os elementos indispensáveis para a constituição do museu. Mesmo quando se pensa em termos de ecomuseu a situação não é diferente. O prefixo "eco", carregado de ambigüidade, evoca ao mesmo tempo as idéias de repetição, recordação, memória, vestígio, casa, moradia e ambiente. Além disso, é fácil compreender, que no ecomuseu o lugar é o território onde se encontra um patrimônio (suporte de memória e instrumento de poder) manejado por sujeitos historicamente condicionados (população local) visando o seu próprio desenvolvimento social.

Objetivamente a minha sugestão é que a *imaginação museal* configura-se como a capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas. Essa capacidade imaginativa não implica a eliminação da dimensão política dos museus, mas, ao contrário, pode servir para iluminá-la. Essa capacidade imaginativa - é importante frisar - também não é privilégio de alguns; mas, para acionar o dispositivo que a põe em movimento é necessário uma aliança com as musas, é preciso ter interesse na mediação entre mundos e tempos diferentes, significados e funções diferentes, indivíduos e grupos sociais diferentes. Em síntese: é preciso iniciar-se na "linguagem das coisas" [89]. Essa *imaginação* não é prerrogativa sequer de um grupo profissional, como o dos museólogos, por exemplo, ainda que eles tenham o privilégio de ser especialmente treinados para o seu desenvolvimento. Tecnicamente ela refere-se ao conjunto de pensamentos e práticas que determinados atores sociais de "percepção educada" desenvolvem sobre os museus e a museologia.

Esse é o sentido que preside a minha insistente referência à *imaginação museal* de Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Eles são poetas bissextos em termos literários, mas são poetas inovadores em termos museais. Eles têm efetivo interesse na "linguagem das coisas" e com elas e por elas eles querem também se comunicar. Eles são "narradores" e conhecem o "reino narrativo", na acepção benjaminiana dos termos[90]. Os espaços museais que eles produzem e organizam e de algum modo habitam também são "caixas de conselhos". "Aconselhar - dizia Benjamin - é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada" [91].

---

[89] Varine (2000, p 69).
[90] Benjamin (1985, p 198-199).
[91] Benjamin (1985, p 200).

Para eles a arte da narrativa não estava definhando. Mesmo dissimulando aqui e ali, uns mais do que outros, eles constróem projetos épicos, quando não se comportam eles próprios como heróis fundadores.

Ao longo do tempo a noção de museu tem passado por diversas metamorfoses. Imagens como gabinete de curiosidades, mausoléu, cemitério, banco ou universidade de objetos, palácio, escola, fórum, casa de cultura e centro cultural têm sido acionadas por diferentes atores na tentativa de dar conta desse lugar complexo que ele é. Todas essas imagens e outras mais sobrevivem na atualidade, sem que uma elimine definitivamente a outra, sem que nenhuma delas abrace inteiramente a complexidade museal. Mesmo o entendimento do museu como uma ferramenta ou tecnologia política que pode ser manipulada para atender a diferentes interesses (nacionais, regionais, étnicos, pessoais ou locais) não elimina a sua potência poética e mítica. Ao contrário, aquilo que se verifica é da ordem da simbiose: o mítico, o poético e o político alimentam-se mutuamente.

Em outros termos: os museus, assim como as musas, são ambíguos, sabem dizer mentiras que parecem verdades e também podem e sabem, quando querem, "dar a ouvir revelações". Seja qual for a forma de lidar com os museus, nenhuma delas é em si mesma emancipadora ou coercitiva [92]. O que parece inegável é que os museus (arcaicos e modernos) colocam em movimento memória, poder, esquecimento, resistência, narrativa, fala e silêncio, tudo isso com e pela mediação das coisas e das musas. Como reconhece George W. Stocking Jr. "Os museus modernos também têm sido chamados de templos

---

[92] Santos (1993, p.70-84)

seculares, e a sapiência de determinadas musas ainda os habita e, às vezes, os inspira (...)[93].

Ainda que a configuração de um museu não seja possível sem a âncora de um espaço tridimensional que obviamente envolve o objeto observado e o sujeito observador, ainda assim o museu não se esgota na sua tridimensionalidade espacial. Ali também estão em jogo, como acentuou Stocking Jr., pelo menos mais quatro dimensões: a. - a dimensão do tempo, da história ou da memória (os objetos musealizados são provenientes de algum passado e, por seu intermédio, o observador é chamado a transpor as portas do tempo); b. - a dimensão do poder (os objetos que se encontram sob a *posse* de um museu pertenceram a *outros*, além disso, eles exercem algum poder sobre os seus observadores, um poder não apenas deles mesmos, mas atribuído a eles pela instituição museal); c. - a dimensão da riqueza (os objetos materiais musealizados não deixam de ter algum valor econômico de troca); e d. - a dimensão estética (objetos de cultura material são freqüentemente ressignificados no mundo da arte, como objetos de valor estético) [94].

Numa espécie de rememoração das nove musas, talvez fosse adequado acrescentar à essas sete dimensões, mais duas outras: e. - a dimensão do saber ou do conhecimento (os objetos musealizados passam a ser também objetos de conhecimento científico, eles testemunham e representam saberes e são utilizados como dispositivos capazes de acionar outros conhecimentos sobre eles mesmos, sobre a cultura e a natureza) e f. - a dimensão lúdico-educativa (os museus modernos surgem com um nítido acento educacional, os objetos estão ali como recursos narrativos, como meios de comunicação

[93] Stocking Jr. (1985).
[94] Idem.

de determinadas mensagens e, em muitos casos, como elementos constituintes de uma pedagogia exemplar, a que se soma, ao longo do tempo, um acento lúdico e até mesmo de prazer).

Importa compreender que estas sete - como sugere Stocking Jr. - ou nove dimensões - como acabo de sugerir - decorrem de diferentes processos de ressignificação e refuncionalização. Cabe também destacar que essas dimensões podem ser acionadas de modo diferenciado por indivíduos e grupos sociais diferentes.

Tudo isso, contribui para o entendimento do que tenho repetidas vezes enunciado: os museus modernos são espaços de memória, de esquecimento, de poder e de resistência, são criações historicamente condicionadas. São instituições datadas e podem através de suas práticas culturais ser lidas e interpretadas como um objeto ou um documento. Quando um pesquisador ou um profissional de museus debruça-se sobre essas instituições, compreendendo-as como elementos típicos das sociedades modernas, é possível visualizar em suas estruturas de atuação três aspectos distintos e complementares: 1º - do ponto de vista museográfico a instituição museal é campo discursivo; 2º - do ponto de vista museológico ela é um centro produtor de interpretação e 3º - do ponto de vista histórico - social ela é arena política.

Como campo discursivo o museu é produzido à semelhança de um texto por narradores específicos que lhe conferem significados histórico-sociais diferentes. Esse texto narrativo pressupõe conteúdos interpretativos e é nesse sentido que o museu é também um centro produtor de significações sobre temas de amplitude global, nacional, regional ou local. Mas, a elaboração desse texto não é pacífica, ela envolve disputas, pendengas, o que explicita o seu caráter de arena política. As instituições museais, como

é óbvio, têm a vida que lhes é dada pelos que nela, por ela e dela vivem. Interessa, portanto, saber: por quem, por que e para quem os seus textos narrativos são construídos; quem, como, o que e por que interpreta; quem participa e o que está em causa nas pendengas museais.

Essas e outras questões norteiam a presente investigação no rumo de um possível entendimento da ação e da reflexão de determinados intelectuais brasileiros que exercitando a *imaginação museal*, produzem museus e fazem museologia. Entre esses intelectuais destaco: Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Que tipo de museus eles imaginam e materializam? Que prática museológica eles estimulam?

II - A *imaginação museal* em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro.

"Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.

- Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? - pergunta Kublai Khan.
- A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra - responde Marco -, mas pela curva do arco que estas formam.

Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:

- Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.

Polo responde:

- Sem pedras o arco não existe".

Italo Calvino[95]

[95] Calvino (1993, p.79)

1. A tradição moderna da museologia no Brasil

Excetuando a experiência singular e isolada desenvolvida em Pernambuco, durante a invasão holandesa - ocasião em que foi instalado um museu no grande parque do Palácio de Vrijburg -, a tradição museal brasileira pode ser inteiramente compreendida como fazendo parte de um projeto civilizador de modernidade com raízes fincadas no solo do século XVIII.

Quando no início do século XIX a corte portuguesa aportou na cidade do Rio de Janeiro, com um contingente aproximado de quinze mil pessoas, o Brasil era *quase* um deserto do ponto de vista museal, o que, aliás, não era uma exclusividade sua. Assim, é notável que em pouco menos de duzentos anos a realidade museológica brasileira tenha saído de uma situação de *quase* desertão para atingir na atualidade a cifra aproximada de 2000 mil museus[96]. Só não se pode falar claramente em deserto quando se leva em conta as experiências de instalação de Hortos e Jardins Botânicos levadas a efeito nos "últimos anos do século XVIII e na primeira década do seguinte" [97] e isto desde que se considere que essas instituições possam ser incluídas na categoria museu, o que, no mínimo, para a época, soaria estranho.

Em 1798, como registra Leopoldo Collor Jobim, foram expedidas "Ordens Régias" aos governos de São Paulo e Pernambuco no sentido de que instituíssem, à semelhança do Pará, Hortos e Jardins Botânicos [98]. Esses estabelecimentos, partes de um

---

[96] Utilizo aqui os dados de um documento recentemente produzido pelo Ministério da Cultura (MinC) e denominado "Bases para a Política Nacional de Museus", 2003.
[97] Jobim (1986, p.53-106).
[98] Idem.

projeto político e econômico mais amplo, entraram em decadência depois de 1822, mas antes disso, como destaca Jobim, "enriqueceram a paisagem, a cultura e as ciências brasileiras" e constituem uma das etapas do "processo de atualização do pensamento científico brasileiro".[99] Nesse mesmo sentido, é que se pode destacar também a criação, no Rio de Janeiro, durante o governo do vice-rei Luís de Vasconcelos (1779-1790), do Museu de História Natural, apelidado de Casa dos Pássaros, dirigido por Francisco Xavier Cardoso Silveira, organizado com inspiração no modelo dos gabinetes europeus de história natural e extinto, em 1813, por decisão do Príncipe Regente[100]. Segundo Ladislau Netto:

> "Esse começo de Museu, construído sob as vistas do próprio Luís de Vasconcelos 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 depois para o Museu de Lisboa" [101].

Na esteira da vinda da família real para o Brasil foram criados, como se sabe, entre outros equipamentos: o Horto Real de Aclimatação, em 1808; a Biblioteca Real, em 1810; o Teatro Real de São João, em 1812; a Escola Real de Ciências Artes e Ofícios, em 1815; a Missão Artística Francesa, em 1816 e o Museu Real, em 1818, hoje denominado Museu Nacional, reconhecido ícone da tradição museal brasileira [102]. Aberto ao público em 1821, o Museu Real reuniu um acervo cuja *célula-tronco* era oriunda das coleções da

---

[99] Idem. p.95.
[100] Barata (1986, p.23).
[101] Netto (1870, p.11).
[102] Em 2003, esse reconhecimento tem habitado com insistência a fala dos representantes do Ministério da Cultura.

extinta Casa dos Pássaros[103] e que foi gradualmente acrescido com as contribuições de naturalistas que viajavam pelo Brasil: Langsdoff, Nattrer, Von Martius, Von Spix e outros.

A transferência da sede da corte para o Brasil gerou no panorama político e econômico um enorme impacto e marcou decididamente o imaginário simbólico da colônia, em via de emancipação. Com a corte vieram novos hábitos, comportamentos, sabores, odores, novas relações de poder e de memória, novas ordenações políticas, legislativas, jurídicas e econômicas, novos conhecimentos e práticas médicas, novas mulheres, homens, livros, sonhos e olhares. Do ponto de vista dos museus esse acontecimento histórico produziu marcas indeléveis que, por sua vez, produziram outras tantas marcas em indivíduos e grupos.

De algum modo, a rainha louca, o príncipe regente e seus descendentes investiram alguns fragmentos de memória de uma pujança aurática que, até hoje, pode ser acionada com objetivos distintos e até conflitantes. Não é sem sentido que experiências museológicas recentes, com níveis diferenciados de participação popular - como aquelas levadas a efeito no Ecomuseu de Santa Cruz e no Museu da Limpeza Urbana / Casa de Banhos do Caju - ainda encontrem na imagem de Dom João VI referências atraentes, por mais prosaicas e curiosas que sejam. É famosa, para citar apenas um exemplo, a história da viagem que Dom João VI fez para a sua fazenda de verão em Santa Cruz [104]. Durante a sua estadia naquele sítio rural um carrapato teria aderido à epiderme de uma de suas pernas. Retirado o aracnídeo parasita a perna do monarca infeccionou. Como medida

[103] Holanda (1973, p.170).

[104] Em Santa Cruz também existem algumas histórias referentes à palidez anêmica da princesa Isabel que, por isso mesmo, freqüentava o matadouro da região para tomar alguns copos de sangue de boi ou, segundo outras versões, para tomar banhos de imersão em sangue de boi.

curativa e profiláctica o médico da corte recomendou-lhe banhos de imersão nas águas medicinais e cristalinas (!) da praia do Caju. O monarca acatou o conselho médico, mas, com receio de ser mordido por animais marinhos, mandou construir uma tina de madeira com furos em toda a volta. Assim, depois de entrar na tina ambos seriam içados e em seguida gradualmente baixados até o mar, tudo isso para o melhor banho do rei.

Não preciso dizer que da tina não se tem a menor notícia, mas a Casa de Banhos do Caju, tombada como patrimônio nacional pelo IPHAN, ainda hoje é conhecida como Casa de Banhos de Dom João VI. Independente da veracidade e das múltiplas versões da saborosa história, ou até mesmo por isso, ela é até hoje contada e recontada por muitos moradores locais. Já foi apresentada sob a forma de história em quadrinhos e teatralizada por grupo de jovens artistas do Caju. Não há criança no bairro que não conheça e não se delicie com essa história. De algum modo ela confere ao Caju uma identidade peculiar e muito distante daquela que, de fora para dentro, o identifica com cemitério, lixo e violência.

Importa reter que a fixação da corte no Brasil, além de contribuir para a construção de um novo imaginário, redesenhou e favoreceu uma nova ficção do passado brasileiro com a instalação definitiva em seu território de novos habitantes (reis, rainhas, príncipes, princesas e todos que tocavam diretamente a epiderme real) e, no caso dos museus, foi pedra fundadora na configuração da ainda incipiente *imaginação museal*. Até hoje permanece como problema museológico e museográfico o lugar dos índios bravios, dos negros aquilombados, dos alfaiates, dos jagunços de Canudos, dos beatos do Contestado e dos trabalhadores sem terra, todos eles inventores de uma contra-memória e de um contra-patrimônio cultural.

A notícia da criação do Museu Real impõe, entre outras, a seguinte questão: a quem se destinava esse museu moderno, filho da ilustração, num país onde se multiplicavam os bárbaros, os escravos e os mestiços, cujas memórias estão gravadas em suas práticas sociais e em seus corpos, à semelhança da memória traumática do carrapato?

É evidente que o Museu Real não se destinava ao joão ninguém, ao negro escravo ou ao índio bravio, mas sim à qualificação da nova sede da coroa portuguesa junto às outras nações, aos interesses da aristocracia local, dos homens ricos e livres, das famílias abastadas, do clero católico, dos cientistas, dos artistas renomados e dos viajantes estrangeiros. Carl Von Koseritz, alemão naturalizado brasileiro, já em 1883, fez a esse respeito o seguinte registro:

> "Eram duas horas quando deixei o Museu e o tempo tinha passado voando.
>
> Ladislau Neto presta ao país um grande serviço, quando protege e conserva todos esses tesouros da ciência. Quando ele tomou a direção do estabelecimento, quase nada se tinha feito. Agora não está mais tudo desorganizado e caótico, mas já se vê como a ordem reina nestas salas que, em breve, terão um infinito interesse para todos os homens de ciência que visitem o Brasil" [105].

Para esses homens é que o Museu funcionava como instrumento moderno de ilustração, de atualização científica e também como dispositivo de poder disciplinar, indicando o que se pode saber, o que se pode lembrar e esquecer, o que se pode e como

---

[105] Koseritz (1941, p.89).

se pode dizer e fazer. Em outras palavras: a *imaginação museal* no Brasil plantou-se inicialmente como alguma coisa distante e isolada dos interesses e até mesmo dos olhares das camadas populares, o que não deixará de ter conseqüências que se desdobrarão no século XX. Tal distanciamento não impedirá, no entanto, que os setores socialmente excluídos e marginalizados encontrem em outras práticas sociais, como festas, ritos, danças, músicas, produção de artefatos variados e em seus próprios corpos outros suportes de memória, outros valores patrimoniais.

Para além dessa discussão que me parece relevante, quero sublinhar que durante a primeira metade do século XIX o Museu Real seria, de modo mais ou menos precário, o único expressivo centro de experiência museal no Brasil.

Durante o governo de Pedro II a *imaginação museal* brasileira seria uma das ferramentas utilizadas na construção ritual e simbólica da nação que parecia crescer junto com o jovem governante. Além de constituir uma nova inteligência era preciso também desenvolver novos dispositivos de produção do passado e de fixação de memória. Nesse sentido, o papel da Academia das Belas Artes (com seus artistas, suas obras e seus Salões de Exposições) e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (com seus intelectuais, seus acervos e suas práticas preservacionistas) serão de grande importância. Como salientou Mário Barata, a "noção da especificidade dos museus históricos permanecia corrente nos meios eruditos, no século passado" e coube ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro o "papel pioneiro" de criar "um embrionário Museu Histórico" [106] a ele subordinado. No entanto, ao que tudo indica, esse embrião de museu, cuja datação

[106] Barata (1986, p.24).

parece recuar pelo menos a 1842[107], desenvolveu-se ao longo do tempo, como ainda hoje pode ser comprovado, com algumas dificuldades.

O singular interesse do jovem governante nos museus pode ser identificado no prestígio e apoio que ele conferiu a essas instituições e também na troca de correspondência que manteve com o Museu Britânico (Inglaterra), o Museu de Berlim (Alemanha), o Museu de História Natural (França), o Museu Espanhol de Antigüidades (Espanha), o Museu Nacional de Nápoles (Itália), o Museu Guimet (França), o Museu Numismático (Grécia), o Museu de Zoologia Comparada (EUA) e com o próprio Museu Nacional (Brasil) [108].

De qualquer modo, o panorama museal brasileiro só passaria por maiores transformações a partir da década de sessenta: marcada pela criação do Museu do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico de Pernambuco, em 1862; da Sociedade Filomática, em 1866, que daria origem ao Museu Paraense Emílio Goeldi, que viria a desempenhar um papel de relevo no panorama científico e cultural brasileiro dos séculos XIX e XX e ainda pela criação do Museu Militar do Arsenal de Guerra, em 1865, e do Museu Naval, em 1870.

De modo claro, a criação dos dois museus militares pode ser lida como o desejo de se constituir marcos comemorativos da força heróica da nação; eles se inscrevem no conjunto das narrativas épicas que pretendem atualizar o panteão nacional e povoar a memória com gestos singulares e heróicos. Esses gestos, como adiante será visto, não passaram desapercebidos por Gustavo Barroso.

---

[107] Bittencourt (1997a, p.213).
[108] Araújo (1977).

Nas últimas três décadas do século XIX foram criados ainda: o Museu Paranaense, em 1876, voltado para a celebração da história do Paraná; o Museu do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, em 1894, e o Museu Paulista, em 1895, instalado no monumento do Ipiranga, cuja construção foi iniciada, em 1885, visando à celebração da memória da Independência e concluída em 1890, sob o regime republicano.

Ao findar-se o século XIX o panorama museal era bastante distinto daquele que aqui foi encontrado quando da chegada da família real portuguesa, ainda assim, mesmo considerando os diferentes ciclos de vida e morte das instituições, o número de museus provavelmente não passaria a casa das duas dezenas. Para efeitos comparativos, importa saber que no início do século XIX a França contava com uma vintena de museus e ao seu término contava com aproximadamente seiscentos museus [109]. É nesse sentido que se pode falar que a França no século XIX experimentou uma explosão museal, mas tenho dúvidas que se possa afirmar a mesma coisa em relação ao Brasil.

De modo explícito: o que estou sugerindo é que mesmo tendo as suas raízes míticas e fundantes fincadas no século XIX - quiçá no XVIII com a Casa de Xavier dos Pássaros e no XVII com a experiência holandesa em Pernambuco - o cenário museológico brasileiro constituiu-se decididamente no século XX. Foi no século passado que a *imaginação museal* foi dinamizada e só então os museus se espalharam um pouco por todo o canto. E isso está vinculado a um conjunto de mudanças socioculturais e político-econômicas que se manifestaram no Brasil depois dos anos vinte e, sobretudo, depois dos anos trinta.

[109] Georgel (1994, p.15-18 e 105-137).

Uma análise do livro *Recursos Educativos dos Museus Brasileiros*, de autoria de Guy de Hollanda (ex-aluno do Curso de Museus do Museu Histórico Nacional), publicado em 1958, com apoio do Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais (CBPE) e da Organização Nacional do *International Council of Museums* (ONICOM) pode ser esclarecedora.

Com o objetivo de atender a uma demanda formulada pela UNESCO o referido livro apresentou um repertório dos museus brasileiros. Essa demanda estava sintonizada com a realização do *Seminario regional de la* UNESCO *sobre la función educativa de los museos*, que aconteceria no Rio de Janeiro, no Museu de Arte Moderna, no período de 7 a 30 de setembro de 1958, e seria dirigido por George Henri Rivière, diretor do ICOM - órgão vinculado à UNESCO.

O livro organizado por Guy de Hollanda contou ainda com a participação de destacados profissionais no cenário museológico: Elza Ramos Peixoto, Lygia Martins Costa, Octávia Corrêa dos Santos Oliveira, Regina Monteiro Real, F. dos Santos Trigueiros e Alfred Theodor Rusins, todos membros do ONICOM e diplomados em Museologia no Curso de Museus dirigido por Gustavo Barroso. Do repertório apresentado em formato de guia, constam 46 ilustrações, modelo de questionário enviado aos museus, quatro tipos de índice e um total de 145 museus. Com certeza esse repertório, feito com seriedade, é um retrato parcial dos museus brasileiros; mas, ainda assim, ele cobre o cenário nacional e se constitui num dos melhores materiais para análise, mesmo quando comparado a guias de museus publicados em datas posteriores.

Para analisar esse repertório de museus produzi um quadro que organiza os 145 museus de acordo com o século e as décadas em que foram criados. Alguns museus

aparecem no livro de Guy de Hollanda sem indicação de data de criação, busquei com os dados hoje disponíveis complementar essas informações. O resultado está indicado no quadro abaixo:

REPERTÓRIO DOS MUSEUS BRASILEIROS (segundo Guy de Hollanda, 1958)	
Século/década	**Quantidade de museus criados**
Século XIX	
1811 a 1820	1
1841 a 1850	1
1861 a 1870	2
1871 a 1880	1
1881 a 1890	1
1891 a 1900	2
Obs. Dois museus do grupo dos museus sem indicação de data de criação poderiam ter sido criados no século XIX	2
Subtotal (incluindo os citados na observação)	**10**
Século XX	
1901 a 1910	8
1911 a 1920	4
1921 a 1930	7
1931 a 1940	25
1941 a 1950	29
1951 a 1958	31
Museus em organização em 1958	9
Museus sem indicação de data de criação	22
Subtotal	**135**
Total (século XIX e século XX até 1958)	**145**

Como foi sublinhado trata-se de um retrato parcial, mas bastante expressivo, dos museus existentes no Brasil, no final da década de cinqüenta. Mesmo considerando a hipótese de que alguns museus nascidos no século XIX morreram ainda jovens - como é o caso dos museus militares do Exército e da Marinha que, depois de mortos, foram ressuscitados durante o regime militar e que por isso não aparecem no repertório de Guy de Hollanda - o quadro geral continua válido, uma vez que apresenta a herança museal recebida.

A análise do quadro indica que a multiplicação dos museus brasileiros no século XIX (que representam 6,89% do total de 145) não foi tão acelerada quanto se imagina. As três primeiras décadas do século XX somam em conjunto 19 museus (13,10% do total de 145), o que constitui uma aceleração bastante superior a do século anterior. Ainda assim, nada se compara à explosão das três últimas décadas de que trata o referido repertório, que apresentam no conjunto 94 museus (64,82% do total de 145), incluindo aqueles que em 1958 estavam em fase de organização. Destaque-se ainda que enquanto no século XIX os 10 museus arrolados estavam espalhados por 7 cidades e 7 unidades federativas (incluindo o Distrito Federal), os 135 museus criados no século XX distribuem-se por 71 cidades e 21 unidades federativas (incluindo o Distrito Federal e o Território do Amapá) [110].

Não há dúvidas de que a partir do início dos anos trinta, opera-se no Brasil uma grande transformação no campo dos museus, reflexo direto de transformações políticas, sociais e econômicas. Nos anos trinta o Estado se moderniza, se fortalece e estabelece uma nova ordem. Fortalecido e reordenado ele passa a interferir diretamente na vida

[110] A pesquisa de Guy de Hollanda registrou no Estado Pará, em Belém, apenas a presença do Museu Paraense Emílio Goeldi.

social, nas relações de trabalho e nos campos da educação, da saúde e da cultura. Diversos setores da sociedade passam a contribuir para a re-imaginação do Brasil. Há um anseio amplo de construção simbólica da nação, no qual se inserem a re-imaginação do passado, dos seus símbolos, suas alegorias, seus heróis e seus mitos. A nova ordem exige um novo imaginário e será preciso mais uma vez repovoar o passado. Isso explica, pelo menos em parte, a expressiva multiplicação de museus a partir do início dos anos trinta. Nesse momento, o dispositivo da *imaginação museal* será acionado como ferramenta renovada e de grande utilidade política e social. O seu uso, no entanto, não terá um único sentido e não atenderá a um único interesse. Reduzir os museus e as práticas de preservação de fragmentos do passado a meros aparelhos ideológicos do Estado é desistir de compreender as suas complexidades, as suas dinâmicas internas e os seus complexos campos de possibilidades, tanto de coerção, quanto de emancipação. É hora de repetir: os museus também provocam sonhos, neles estão em pauta memórias e esquecimentos, poderes e resistências, luzes e sombras, vivos e mortos, vozes e silêncios.

A notável proliferação de museus iniciada nos anos trinta prolonga-se e amplia-se nos anos quarenta e cinqüenta, atravessa a Segunda Guerra Mundial e a denominada Era Vargas e atinge com vigor os chamados anos dourados. É importante registrar que essa proliferação não se traduz apenas em termos de quantidade, ela implica uma nova forma de compreensão dos museus e um maior esforço para a profissionalização do campo. Há nitidamente uma valorização da dimensão educacional dos museus, aliada à ampliação da museodiversidade e ao desenvolvimento de experiências regionais e locais para além do antigo Distrito Federal.

O que desejo sublinhar é que a *imaginação museal* brasileira não apenas surge nos quadros da modernidade como se fixa e se desenvolve aliada aos projetos de modernização do país que entram em campo a partir do início dos anos vinte e, sobretudo, dos anos trinta. Essa consideração é importante para o entendimento de que as contribuições de Gustavo Barroso, Darcy Ribeiro e Gilberto Freyre para o campo dos museus, por mais diferentes que sejam em termos políticos e museológicos, estão inseridas nessa moldura que estou denominando de modernidade.

Esses três intelectuais em algum momento de suas vidas manifestam interesse na área da educação e da formação profissional, desenvolvem pesquisas sobre temas brasileiros, passam pela experiência das urnas experimentando a vitória e a derrota política e criam museus modernos. Esses museus são contextos narrativos fragmentados e insubmissos em relação ao texto escrito, eles evocam lembranças, provocam esquecimentos, mas também querem aconselhar, identificar, dizer o que é a nação, o que é a região, o que é o índio. Como numa narrativa policial - estou me valendo de uma sugestão de Donald Preziosi - eles querem ensinar a pensar, a "resolver coisas", "a somar dois mais dois" e a perceber "que as coisas nem sempre são como parecem à primeira vista"[111]. Barroso, Freyre e Darcy parecem ter alguma intimidade com a poética das coisas, parecem compreender a mítica dos museus e a sua capacidade de articular mundos e tempos diferentes. No entanto, é preciso não se deixar iludir, apesar de algumas semelhanças esses três narradores modernos olham para vida, para os indivíduos, para a sociedade brasileira, para a política, para as coisas e para os museus de modo bastante distinto.

---

[111]Preziosi (1998, p 50-56)

2. Três narradores modernos

2.1. Gustavo Barroso: museu, história e nação.

Da casa velha ao museu

A casa em que Gustavo Barroso passou sua infância era pelos olhos do homem já feito "uma casa antiga no aspecto, nos moradores e nos usos". Tratava-se de um "velho sobradão colonial com paredes de fortaleza e soalhos de taboões". Além da avó octogenária e das tias com mais de sessenta, habitavam-na "velhos armários e velhas cômodas com velhas louças da Índia, pratarias e castiçais de vidro". As práticas dos moradores eram disciplinadas: "Acordava-se às cinco e meia da manhã, tomava-se café às seis, almoçava-se às dez e jantava-se às quatro da tarde. Às nove da noite, todos dormiam" [112].

Nas 13 linhas iniciais de seu primeiro livro de memórias Barroso fez a descrição da casa em que se criou. Chama a atenção nessa memória descritiva a ênfase dada aos adjetivos qualificativos: antigo e velho. Com essa ênfase ele parecia querer pontuar que cresceu envolvido num ambiente cercado de coisas e de pessoas cujas raízes estavam fincadas num outro tempo, num território distante. Ele qualificava a casa, as coisas, as pessoas e as suas práticas como velhas, mas não atribuía a esse qualificativo nenhum sentido negativo, ao contrário. Ele parecia sugerir que tudo ali era antigo, menos ele que tinha um "coração de menino" habilitado para lidar com antigüidades, para compreender o passado e retirar dele lições para a vida inteira.

---

[112] Barroso (1939, p.9)

Essas 13 linhas iniciais ainda sugerem que aquele passado condicionou e preparou o homem para a mediação de outros passados. Essa é uma primeira noção importante para a compreensão da *imaginação museal* de Gustavo Barroso. A história para ele era vivida no território do passado, onde habitavam e de onde vinham as coisas velhas. Apenas alguns indivíduos teriam - por condições especiais de nascimento, aliadas ao trabalho pessoal - os pré-requisitos necessários para fazer a ponte com o presente, para se constituírem em pontífices da tradição.

O "velho sobradão colonial com paredes de fortaleza e soalhos de taboões" parece descrever de modo razoável o edifício em que se instalou, em 1922, o Museu Histórico Nacional. Acrescente-se a esse edifício "velhos armários e velhas cômodas com velhas louças da Índia, pratarias e castiçais de vidro" e ter-se-á uma descrição ainda mais precisa do referido Museu. A casa cearense de Gustavo Barroso, descrita a partir do Rio de Janeiro e de 1939, tem semelhanças com o Museu Histórico Nacional.

Para a maioria das pessoas, os museus são lugares de coisas velhas e antigas [113]. No entanto, dizer isso é dizer quase nada. Independente de suas diferenças tipológicas os museus trabalham mesmo com objetos já feitos, já produzidos, portanto, com aquilo que se situa num determinado passado, nem que seja o de ontem. As coisas velhas (ou novas) não são, à partida, nem boas, nem más por serem velhas (ou novas). A questão de fundo é saber qual é a natureza da relação que se mantém com o passado. Ele é utilizado para fertilizar e iluminar o presente ou para esquecer-se e alienar-se desse mesmo presente? Ele é concebido como um território pacífico, dado e acabado ou como uma construção tensa que se faz, se refaz e se desfaz permanentemente? Em qualquer hipótese, o que hoje

[113] Chagas (1987).

parece claro, é que remontar (museograficamente) *ao* passado é reinventar *um* passado, uma vez que dele guardam-se apenas sobejos, vestígios.

No entanto, a museologia saudosa de Barroso parece querer fazer crer que o passado se deixa capturar por inteiro e se entrega sem conflito como verdade pronta. Diferentemente de Walter Benjamin para quem o resgate total do passado seria destrutivo e impediria a compreensão da saudade, Barroso, por processos metonímicos, parece querer recuperar *o* passado integral e *com* ele e *por* ele *a* verdade. O seu "culto da saudade" é por esse caminho uma afirmação da indubitável verdade. "Neste livro somente conto a verdade. (...) Mas a saudade é a maior testemunha da verdade" [114].

O que ele diz sobre o seu livro de memórias, parece aplicar-se ao seu Museu que foi lido e proclamado como "grande livro de granito aberto aos estudiosos, perpetuando ensinamentos patrióticos" [115], "grande livro aberto da história de nosso passado, relicário precioso de objetos que nos permitem remontar a outras épocas" [116] e que para ser lido exige "imaginação e doçura" [117].

Outro aspecto importante para o entendimento da *imaginação museal* de Barroso são as suas tendências para a vida militar, ambiguamente, contrariadas e estimuladas no seio familiar. O pai fora comandante de polícia e oficial da Guarda Nacional da Província; o padrinho e um dos primos foram voluntários da pátria na guerra com o Paraguai; um "óculo de campanha" usado pelo general Tibúrcio era guardado como relíquia na sala de visitas[118] do velho sobradão, e as tias fardavam-lhe com uniforme de

[114] Barroso (1939, p.7).
[115] Ornellas (1944, p.6).
[116] Ribeiro (1944, p.6).
[117] Idem.
[118] Barroso (1939, p.34).

alferes. Ainda assim, a família queria que ele fosse doutor, bacharel em direito. "Na minha casa - dizia ele - há a mania, a superstição do doutor. Cousa herdada do tempo antigo como os móveis de jacarandá, os bules de prata do Porto e as terrinas de louça da Índia" [119]. Tendo cedido à pressão familiar e à herança do tempo antigo Barroso bacharelou-se em direito. As tendências recalcadas, no entanto, não morreram. Fermentadas elas encontrariam no Museu Histórico Nacional um dos melhores espaços de manifestação. O Museu permitiu-lhe amalgamar o amor ao passado (território familiar), a tendência militar, a formação bacharelesca e o gosto pela arte. Não é casual a instalação do Museu num complexo arquitetônico antigo que envolve fortaleza, arsenal de guerra, beco dos tambores (militares) e casa do trem (de artilharia).

Onze anos antes da criação do Museu Histórico Nacional, em artigo publicado no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, sob o pseudônimo de João do Norte, Barroso proclamava enfaticamente a necessidade da criação de um "Museu Militar":

> "O Brasil precisa de um Museu onde se guardem objetos gloriosos, mudos companheiros dos nossos guerreiros e dos nossos heróis; espadas que tenham rebrilhado à luz nevoenta das grandes batalhas nas regiões platinas ou tenham sido entregues às nossas mãos vencedoras pelos caudilhos vencidos; canhões que vomitaram a morte nas fileiras inimigas do alto dos nossos bastiões e dos espaldões de nossas trincheiras (...).
>
> Até hoje ainda não tivemos o cuidado de guardar as nossas tradições, de abrigá-las, de cuidar delas, de roubar à ferrugem inexorável do tempo as vetustas armas dos guerreiros desaparecidos. E, ao contrário do que se faz em toda a parte,

[119] Idem. p 30

dizem alguns que devemos restituir os troféus que conquistamos com o nosso sangue" [120].

Nesse mesmo artigo Barroso desfila a erudição e mostra-se um conhecedor minucioso e atualizado dos museus históricos e militares europeus. Evoca com detalhes o Museu dos Inválidos, na França; a Armeria Real, na Espanha; o Museu de Artilharia, em Portugal, os museus alemães e os museus ingleses. Sonhando com um museu militar ele se pergunta e responde:

> "E nós? Nós ignoramos o culto do passado e desprezamos as velharias da história. Nunca possuímos um Museu Militar digno desse nome e nossas esquecidas recordações guerreiras andam esparsas por mil lugares ou já desapareceram com o carruncho do tempo" [121].

Ele que tinha um saber minucioso e conhecia tão bem os museus estrangeiros não faz questão de esclarecer que dois museus militares tinham sido criados no Rio de Janeiro, no século XIX: o Museu Militar do Arsenal de Guerra, em 1865, e o Museu Naval, em 1870. José Neves Bittencourt, concentrando-se na análise dessas duas instituições, esclareceu que elas não se consolidaram, mas esclareceu igualmente que em 1922, "a mostra de história instalada na Exposição do Centenário era formada pelos objetos do Museu Militar, desativado no início do século e, desde então, encaixotados no prédio do Arsenal de Guerra, desocupado pelo exército, em 1902".[122] Já o Museu Naval - ainda segundo Bittencourt - encontrava-se em decadência no início do século XX e suas

---

[120] Gustavo Barroso citado por Dumans (1997, p.13-23).
[121] Idem.
[122] Bittencourt (1997b, p.9-11 e p.23).

coleções foram transferidas para o MHN em duas levas, uma em 1927 e outra em 1932, quando a instituição foi oficialmente extinta.

Colocando de parte a interessante polêmica em torno dos museus militares e seus acervos, o que eu gostaria de sublinhar é que a retórica barrosiana queria promover e ampliar o panteão dos heróis; queria identificá-los, imortalizá-los e fabricar [123] identificação integral com eles. Em sua perspectiva, a "gota de sangue" derramada pelos heróis na conquista de troféus e glórias era gota do "nosso sangue". Nessa lógica, preservar troféus e glórias militares seria garantir a possibilidade de comunhão com os heróis do sangue derramado, troféus e glórias seriam mediadores possuídos pelo sangue poderoso dos heróis. Além disso - como assinala Regina Abreu - a categoria sangue era um distintivo de nobreza e um dos fundamentos da organização social das elites aristocráticas no Brasil [124].

Adolpho Dumans, ex-aluno do Curso de Museus, enxergou no artigo "Museu Militar" e em outro publicado um ano depois no mesmo periódico com o titulo "O Culto da Saudade" [125], os germes do que viria a ser o Museu Histórico. Tudo isso patenteia a idéia de que Barroso concebeu o Museu Histórico Nacional, pelo menos nos seus primórdios, como uma espécie de museu histórico militar brasileiro que se inspirava, entre outros, no modelo francês do complexo Museu dos Inválidos, onde estão presentes: a sugestão de um pátio de canhões, o túmulo de Napoleão - cujos soldados ele conhecia desde criança através de "um caderninho de decalcomania" [126] - e a invenção de tradições ancoradas em feitos heróicos, armas, uniformes militares, bandeiras e sobejos de guerras.

---

[123] Abreu (1996).
[124] Idem. p 201
[125] Barroso (1997. p 32-34)
[126] Barroso (1939. p 22)

Concebido o Museu, o próximo passo de Barroso foi instalar nele a sua cidadela particular, cujo portão principal estava protegido por Minerva (ou Atena), deusa da sabedoria e das estratégias de guerra, nascida da testa de Júpiter (ou Zeus). Ali daquela cidadela, nascida de sua testa, de sua *imaginação museal* demiúrgica, ele buscava ordenar, dominar o mundo e bater-se por aquilo que julgava ser o "Brasil Eterno" [127], "a felicidade do Brasil", o "Estado Heróico" e "Forte" [128].

A pirâmide da tradição

Gustavo Adolfo Luiz Guilherme Dodt da Cunha Barroso nasceu em Fortaleza (CE), no dia 29 de dezembro de 1888, no seio "de uma antiga família em decadência cujo prestígio vinha dos tempos do Império" [129]. Era o terceiro filho de Antônio Felino Barroso e Ana Guilhermina Dodt Barroso, que morreu sete dias após o parto. Seu avô materno, Gustavo Luiz Guilherme Dodt, alemão de origem, engenheiro e doutor em filosofia pela Universidade de Iena, viera ao Brasil para trabalhar na construção de linhas telegráficas, pontes e estradas pelos sertões. Explorou rios desconhecidos[130], fez estudos etnográficos e ao morrer deixou "uma grande coleção de armas e utensílios dos nossos índios"[131].

[127] Idem, p.208-212.
[128] Barroso (1935, p.3-6).
[129] Miceli (1979, p.60).
[130] Em 1872, Gustavo Dodt subiu o rio Gurupi, fez levantamentos topográficos e observou os povos indígenas que por ali viviam. Darcy Ribeiro, que em 1949/1950 realizou "pesquisa etnológica junto aos índios de língua Tupi denominados Urubu, da margem maranhense do rio Gurupi", conhecia e apreciava os trabalhos de Gustavo Dodt. Ribeiro (1997).
[131] Barroso (1939, p.267).

Após a morte da mãe, os irmãos foram separados: os dois mais velhos foram entregues aos avós alemães que viviam no Maranhão e o recém-nascido ficou no Ceará com o pai, mas aos cuidados da avó e tias. Iaiá, irmã mais velha de seu pai, foi quem lhe ensinou as primeiras letras na sala de visitas do sobradão, onde funcionava após o almoço, o improvisado Colégio São José. Dali, em 1898, o menino sairia para a terceira série primária do Colégio Paternon Cearense e no ano seguinte seguiria para o Liceu do Ceará, onde, em 1906, concluiria o curso secundário. Nesse mesmo ano, daria início à carreira jornalística publicando, com o pseudônimo de Nautilus, o seu primeiro artigo no periódico cearense *Jornal da República* [132].

Antônio Felino foi dono de um tabelião de cartório e homem de letras influenciado pelo positivismo, evolucionismo e materialismo. Ao lado de Capistrano de Abreu, Rocha Lima, Childerico de Faria, Frederico Borges e Araripe Jr., fundou a Academia Francesa do Ceará [133]. Na perspectiva do filho já adulto, no entanto, o pai era um homem "em cujo espírito a confusão do século XIX não conseguira apagar o amor ancestral da tradicionalidade": sem ideologia religiosa declarada, "ele admirava a Igreja pela sua perenidade vitoriosa"; com ambigüidade admirava também a Revolução Francesa, mas, "detestava os espasmos da ralé". "Desde o alvorecer de minha vida" - confessaria o filho já com mais de cinqüenta anos - "ouvira-o falar sempre desta maneira das cousas antigas, como rebento de gente tradicional em nossa terra" [134].

A auto-imagem do memorialista era a de um homem "misturado": nem tão alemão como seu irmão Valdemar, "a não ser na altura", "nem tão morenamente brasileiro" como

---

[132] Maio (1992, p.68)
[133] Idem.
[134] Barroso (1939, p.25).

sua irmã Nini. "Espiritualmente - dizia ele - ao lado do meu vasto e profundo amor pelo Brasil, sua vida e sua história, o pendor natural para a disciplina, a ordem, o sentido construtivo da existência trai a ascendência germânica" [135]. Para além da estereotipia em relação aos brasileiros e aos alemães, o que importa aqui é perceber a construção imaginária do próprio memorialista como um germano-descendente, um teutobrasileiro.

Barroso olhou para o mundo moderno do alto de uma pirâmide de tradição oligárquica e escravocrata que ruía. Ele nascera no Império e vivera os primeiros onze meses de vida como um pequeno súdito, o imaginário de sua família em decadência estava impregnado de símbolos da antiga realeza. Talvez por isso ele considerasse a hipótese de lançar pontes entre a República e o Império e se empenhasse em construir uma história de continuidades. Ele seria o arco e também o guerreiro defensor das relíquias, o alferes, o chefe de milícias a quem o passado confiara a tarefa de defender a história, a nação, a tradição. O Museu Histórico Nacional - repita-se - seria a sua cidadela, a sua fortaleza.

Em 1907, Barroso ingressou na Faculdade de Direito do Ceará, fundada por Nogueira Acioli, onde se manteve até 1909. Nesse período, fez oposição política à oligarquia dos Acioli e intensificou a sua carreira jornalística, quer como redator do *Jornal do Ceará*, quer como fundador dos periódicos: *O Garoto*, *O Equador* e *O Regenerador*; ou mesmo como colaborador em: O *Unitário*, *O Colibri*, *O Figança* e *O Demolidor*, órgão socialista de Joaquim Pimenta. Além disso, foi sócio fundador do Grêmio Literário 25 de março, secretário da Talma Cearense - sociedade dramática do Centro Caliope - e membro do Clube Máximo Gorki - primeiro clube socialista do

[135] Idem, p 267.

Ceará[136]. Em 1910, transferiu-se para o Distrito Federal, aonde veio a concluir, no ano seguinte, pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, o seu bacharelado em ciências jurídicas e sociais. Durante o período de estudos no Rio de Janeiro foi professor na Escola de Menores da Polícia do Distrito Federal e no Ginásio de Petrópolis (RJ). Em 1912, publicou, com êxito no meio literário, o seu primeiro livro: *Terra de Sol, natureza e costumes do Norte* [137] e filiou-se ao Partido Republicano Conservador (PRC) [138], chefiado por Pinheiro Machado, no qual permaneceu até 1918. Em 1913, assumiu o cargo de secretário da Superintendência da Defesa da Borracha e o de redator do *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, ocupação que manteve até 1919. Voltou, em 1914, ao Ceará - palco de uma das mais importantes lutas políticas travadas por Pinheiro Machado [139] - para ocupar o cargo de Secretário do Interior e da Justiça, no governo de seu primo o Coronel Benjamim Barroso, recentemente eleito, e para dirigir o *Diário do Estado*. Em 1915, com apoio do primo e do chefe do PRC, foi eleito como deputado federal representando a bancada cearense. De volta à capital da República, casou-se nesse ano, com Antonieta Labourian, tendo Pinheiro Machado como um dos padrinhos de casamento [140]. Com Antonieta ele teria dois filhos: Carlos e Flávio Labourian Barroso. O primeiro seguiu carreira militar e o segundo matriculou-se no Curso de Museus, em 1936, mas não chegou a concluí-lo.

---

[136] Maio (1992, p.70).

[137] Gilberto Freyre era um leitor atento de Gustavo Barroso, a quem considerava historiador e um dos mestres do folclore brasileiro, como se pode perceber nas citações incluídas em *Casa-Grande & Senzala* (1977a, p.367, 533 e 568), em *Nordeste* (1977b, p.728) e em *Aventura e Rotina* (1980, p.312).

[138] O PRC foi fundado em 17 de novembro de 1911.

[139] Souza (1974, p.208)

[140] Maio (1992, p.72).

Finalizado o seu mandato parlamentar e não tendo conseguido a reeleição, Barroso assumiu, em 1918, a secretaria do *Boletim Comercial e Consular do Ministério das Relações Exteriores* e logo depois, em 1919, a secretaria da Delegação Brasileira à Conferência da Paz, em Versalhes. Essa função foi uma oportunidade especial para ampliar e solidificar a sua rede de relações, para intensificar laços de amizade e para conhecer melhor algumas instituições museais européias, canadenses e estadunidenses. De volta ao Brasil, Barroso foi nomeado inspetor escolar do Distrito Federal, cargo em que se manteve no período de 1919 a 1922, quando, então, foi nomeado para a direção do Museu Histórico Nacional, com o apoio expresso do amigo e presidente da República Epitácio Pessoa, que anteriormente presidira a Delegação Brasileira à Conferência da Paz.

Entre as coisas e entre as palavras

Entre 1906 e 1922 a carreira do pai fundador do Museu Histórico Nacional foi incisiva e meteórica[141]. Com vida cultural intensa ele fundou e colaborou com diversos jornais e revistas, ocupou variados cargos no serviço público e publicou pelo menos quinze livros (dez como autor, um como organizador e quatro como tradutor). Embolada com essa vida cultural ele manteve intensa atividade política: foi pedra - quando esteve na oposição e próximo dos socialistas - e foi vidraça - defendendo os seus interesses e os interesses das oligarquias. Esse padrão de vida intelectual embolada com ativismo

[141] Gonçalves (2001, p.83).

político, como se vê, não tem nada de novo. Mudam-se os contextos culturais e políticos, mudam-se os atores, mas a matriz do embricamento desses dois contextos parece não sofrer alterações. Ao que tudo indica, os intelectuais brasileiros mantém uma relação de amor e ódio com as instâncias formais de poder.

Interessado nessas instâncias formais e oficiais de poder seja para criticá-las ou para delas usufruir, Gustavo Barroso encontrou no jornalismo a ponte, o portão de entrada para o poder e daí para o mundo da eterna memória. O jornalismo foi para ele um meio de ampliação da sua rede de relações, de canalização da sua produção literária e um "trampolim - na expressão de Weber - para ascender a uma posição de dirigente" [142]. Posição essa que, fortalecida com as relações de parentesco e com o apadrinhamento político, permitiria que ele realizasse a fantasia da eternidade.

Gustavo Barroso soube valer-se de seu capital de relações para manter-se à frente do Museu Histórico Nacional durante mais de trinta anos, passando por dez diferentes presidentes da República. Mesmo as fricções políticas que teve com o governo Vargas e que o afastaram do Museu no período de 1930 a 1932 e o colocaram sob suspeita em 1938, por ocasião da Intentona Integralista, não foram suficientes para alijá-lo definitivamente da "menina dos seus olhos" [143].

Muitas vezes Barroso afirmou que não tinha ambição ou desejos de riquezas materiais; ele se considerava - e talvez o fosse - livre desse sonho pobre. Mas, se o seu desejo não era a riqueza material, que riqueza ou que desejo ele alimentava? Não há dúvidas, Barroso desejava a imortalidade do herói. Ele gostaria de fazer um gesto de

[142] Weber (2002, p.82-86).
[143] Mello (1961, p.126).

bravura heróica pelo qual fosse reconhecido e admirado para sempre. O Museu deu-lhe essa oportunidade.

Aquilo que alguns museus prometem aos objetos, independente da impossibilidade prática da promessa, é, como se sabe, a vida eterna; aquilo o que Barroso leu no Museu foi a promessa da sua própria eternidade e, por isso, todo o sacrifício valia a pena. Para não deixar dúvidas sobre o seu desejo de eternidade ele se candidatou, logo após a criação do Museu, pela quarta vez, a uma vaga na Academia Brasileira de Letras (ABL) [144]. Com o beneplácito das musas poderosas, dessa vez, em março de 1923, ele foi acolhido no reino dos imortais. Vale notar que em menos de cinco meses Barroso alcançou duas distintas imortalidades: uma a das letras (ou da memória poética das palavras) e outra a do museu (ou da memória poética das coisas). Da Academia Brasileira de Letras e do Museu Histórico Nacional ele não sairia mais. Nesses dois reinos narrativos ele ficaria preso e preenchendo o vazio entre as coisas e entre as palavras. Até hoje não se pode saber com precisão, se esse eterno aprisionamento é uma dádiva ou uma maldição, uma homenagem ou uma vingança das palavras e das coisas.

Depois de visitar o Museu, possivelmente para melhor preparar o seu discurso de posse, Silva Mello, o acadêmico que sucedeu Barroso na cadeira número 19 da Academia Brasileira de Letras, testemunhou aquilo já podia ser intuído: ali estava a obra "mais importante", aquela que "servirá como a maior glória" da "imortalidade" [145], daquele que havia recentemente morrido.

[144] Mello (1961, p.100).
[145] Mello (1961, p.124-125).

bravura heróica pelo qual fosse reconhecido e admirado para sempre. O Museu deu-lhe essa oportunidade.

Aquilo que alguns museus prometem aos objetos, independente da impossibilidade prática da promessa, é, como se sabe, a vida eterna; aquilo o que Barroso leu no Museu foi a promessa da sua própria eternidade e, por isso, todo o sacrifício valia a pena. Para não deixar dúvidas sobre o seu desejo de eternidade ele se candidatou, logo após a criação do Museu, pela quarta vez, a uma vaga na Academia Brasileira de Letras (ABL) [144]. Com o beneplácito das musas poderosas, dessa vez, em março de 1923, ele foi acolhido no reino dos imortais. Vale notar que em menos de cinco meses Barroso alcançou duas distintas imortalidades: uma a das letras (ou da memória poética das palavras) e outra a do museu (ou da memória poética das coisas). Da Academia Brasileira de Letras e do Museu Histórico Nacional ele não sairia mais. Nesses dois reinos narrativos ele ficaria preso e preenchendo o vazio entre as coisas e entre as palavras. Até hoje não se pode saber com precisão, se esse eterno aprisionamento é uma dádiva ou uma maldição, uma homenagem ou uma vingança das palavras e das coisas.

Depois de visitar o Museu, possivelmente para melhor preparar o seu discurso de posse, Silva Mello, o acadêmico que sucedeu Barroso na cadeira número 19 da Academia Brasileira de Letras, testemunhou aquilo já podia ser intuído: ali estava a obra "mais importante", aquela que "servirá como a maior glória" da "imortalidade" [145], daquele que havia recentemente morrido.

[144] Mello (1961, p.100).
[145] Mello (1961, p.124-125).

Quando um museu pode ser uma ponte

A obra do autor de *Terra de Sol* é vasta; inclui numerosos desenhos e caricaturas, mais de uma centena de livros e outros tantos textos dispersos em jornais e revistas do país e do exterior. Seus escritos assumem a forma de biografias, contos, críticas, crônicas, dicionários, memórias, novelas regionais, peças de teatro, poesias, romances, tratados e ensaios variados sobre arqueologia, filologia, folclore, história, integralismo, política e museologia.

Estando o presente estudo orientado para a compreensão do que se denomina a *imaginação museal* de Gustavo Barroso, é compreensível que eu me comporte como uma espécie de "homem da lupa" [146], a que se referiu Bachelard, e concentre a minha atenção no detalhe, naquilo que na obra barrosiana tem relação direta e explícita com o campo dos museus e da museologia. Nesse caso, é indispensável que eu inclua no conjunto de sua obra o Museu Histórico Nacional e o Curso de Museus.

Quando nos artigos publicados no *Jornal do Comércio* - "Museu Militar", em 1911 e "Culto da Saudade", em 1912 - e na revista *Ilustração Brasileira* - "Museu Histórico Brasileiro", em 1921 - Gustavo Barroso exercitava a sua retórica e chamava a atenção de alguns setores da elite brasileira para a necessidade de se preservar e conservar determinadas relíquias e para a importante tarefa de se construir um museu que reunisse as obras de um passado de glória, ele não era voz isolada e muito menos se constituía no defensor único e primeiro das coisas do passado e da "noção da

[146] Bachelard (1993, p.157-187)

especificidade dos museus históricos" que, de resto, "permanecia corrente nos meios eruditos" [147] do século XIX.

Sem precisar recorrer aos meios eruditos oitocentistas - o que poderia favorecer a germinação de argumentos que corroborassem a hagiografia barrosiana[148] construída a partir do Museu Histórico Nacional - interessa registrar que nos vinte primeiros anos do século XX, vozes como as de Bruno Lobo, Alberto Childe, Araújo Porto-Alegre, Araújo Viana, Alceu Amoroso Lima, Edgard Roquete-Pinto, Max Fleuiss, José Mariano, Affonso d'Escragnolle Taunay e Alfredo Ferreira Lage, manifestavam-se a favor da necessidade de se preservar testemunhos materiais do passado e algumas dessas vozes defendiam de modo explícito a necessidade da criação de museus históricos.

É importante não esquecer, como apontou Ana Cláudia Fonseca Brefe, que o Museu Paulista - criado sob a égide de um modelo enciclopedista, evolucionista e classificatório, que do zênite ao nadir dominava as ciências naturais e *naturalmente* a antropologia - passou por um processo de re-invenção visando a sua transformação em museu histórico[149]. Esse processo, gradual e lento, iniciou-se com a entrada de Affonso d'Escragnolle Taunay e projetou-se até cem anos depois da proclamação da República.

Em 1989, como observa Brefe, foram transferidos do Museu Paulista para o Museu de Arqueologia e Etnologia, ambos vinculados à Universidade de São Paulo, "coleções de natureza antropológica", "pessoal técnico-científico" e "seus respectivos projetos" [150]. Independente dos argumentos políticos e técnicos que possam ter sustentado essa transferência eu me pergunto se no final dos anos oitenta do século XX ela não

---

[147] Barata (1986, p.24).
[148] Elkin (1997, p.126).
[149] Brefe (1999, p.33-44).
[150] Idem, p.9.

estaria na contramão das tendências museológicas que reafirmam o esgarçamento de fronteiras disciplinares, a criação de novos campos de conhecimento e, sobretudo, a noção de que os museus, de maneira geral, são híbridos. Eu me pergunto ainda se essa transferência de acervos operada no Museu Paulista, já no final dos anos oitenta, não implicou também uma subordinação de um dos bastiões museais do século XIX ao saber compartimentado da universidade. Convém observar que a mais importante coleção[151] de objetos etnográficos de povos indígenas do Museu Histórico Nacional foi incorporada, em 1985, durante a gestão de Solange Godoy, responsável pelo pioneiro processo de renovação do Museu que, a rigor, abriu caminho para a renovação de alguns outros museus nacionais no Brasil.

Esse último parágrafo talvez ficasse melhor numa nota. Seguindo um antigo conselho resolvi repensar o assunto e decidi deixá-lo onde está. Motivo: esse é possivelmente um problema que afeta os museus em suas práticas cotidianas. Além disso, se as transferências de acervos não forem problematizadas com visibilidade corre-se o risco de um ensaio de despolitização e de des-historização dos acervos antropológicos, etnográficos, artísticos e outros.

Retomando o fio. Segundo Ana Cláudia Fonseca Brefe a entrada de Taunay no Museu Paulista abriu "um período de intensas mudanças na instituição"; ainda no primeiro ano de gestão ele instalou "uma nova sala de exposição inteiramente dedicada à história de São Paulo" e começou a traçar "os contornos da Seção de História", oficialmente criada em dezembro de 1922.

---

[151] Trata-se da coleção do indigenista Luiz Felipe de Figueiredo (Cipré), doada ao Museu, em 1985, e apresentada no ano seguinte em exposição de curta duração denominada "Os Donos da Terra: o Índio Artista-Artesão". Godoy (1986).

"Desde 1918 o acervo histórico começa a crescer, a ser inventariado, classificado e exposto por Taunay, de modo que a criação oficial da Seção histórica parece resultado de um processo lógico e irreversível onde a História passa a ocupar papel central e distinto daquele ocupado anteriormente. Por isso, apesar de manter as coleções de História Natural e as atividades vinculadas a este domínio, a História se transforma na 'menina dos olhos' da instituição, ganhando estatuto epistemológico e não apenas ético" [152].

A demanda por museus históricos de caráter nacional partia de vários setores da intelectualidade e tanto mais se aproximava o esperado Centenário da Independência mais ela se fortalecia com a retórica da urgência de se constituir um local que celebrasse a memória da nação. Essa lacuna museal, herança do oitocentos, era percebida como um problema que demandava breve solução. E, afinal de contas, a República ainda não havia constituído um projeto especial de memória que passasse pelo campo dos museus. O peso do Centenário recolocava em pauta a necessidade de se organizar o passado. Fazia parte do projeto moderno da nação ter a sua história disciplinada e para isso não bastavam as belas letras, era preciso também recorrer ao espaço tridimensional e habitá-lo com imagens tridimensionais, reconhecendo nelas a presença de outras dimensões, como a educativa, por exemplo.

Entre as várias demandas para a criação de um museu histórico encontram-se os esforços de Max Fleuiss e Edigard Roquete-Pinto, sócios do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), que - segundo Noah Charles Elkin - apresentaram, em 6 de junho de 1918, "à Comissão de Instrução Pública da Câmara dos Deputados, uma

---

[152] Brefe (1999, p.35).

proposta para a criação de um museu histórico nacional, subordinado ao IHGB" [153]. Como salientou o referido autor, as disputas em torno de um possível museu histórico de caráter nacional envolveram também, já às vésperas do Centenário, o Arquivo Nacional, na ocasião dirigido por Gastão de Escragnolle Dória, e o Museu Nacional dirigido por Bruno Lobo. O diretor do Arquivo pleiteava expandir o seu acervo para futuramente instalar ali um "museu pleno", a Congregação do Museu Nacional opunha-se aos interesses do Arquivo Nacional e ao retardamento da criação de um museu de história nacional [154].

O que estou querendo destacar com essas referências é que a criação do Museu Histórico Nacional, em 1922, não foi decorrente de um gesto isolado de Gustavo Barroso, ancorado unicamente na sua antevisão das necessidades museológicas de uma época, ao contrário. Naquele momento, havia a compreensão por parte de amplos setores da intelectualidade brasileira acerca da importância e da oportunidade de se constituir um local que apresentasse ao mundo a densidade histórica do país. Essa compreensão, no entanto, não se cristalizava em um único projeto. Estavam em disputa, na ocasião, diferentes planos para um museu histórico de caráter nacional, diferentes formatos de *imaginação museal*. E nesse quadro, por questões que passavam pela arena política, pelas redes prestigiosas de relações sociais, incluindo relações de amizade, e pela presença marcante de Barroso na vida cultural da capital da República, o seu projeto foi vitorioso. Um projeto de museu laudatório, escorado num sonho ou pesadelo de eternização dos valores simbólicos das oligarquias em crise.

---

[153] Elkin (1997, p.126-132).
[154] Idem.

De maneira geral, desde que F. dos Santos Trigueiros publicou, em 1955, o seu livro *O Museu: órgão de documentação* passou a ser recorrente em alguns meios museológicos a periodização que ele, com algumas ressalvas, sugeria como passível de ser adotada. Para Trigueiros a "evolução histórica dos Museus no Brasil" poderia ser analisada a partir de três períodos: 1° - o que teria início com a criação do Museu Real, em 1818, e se estenderia até a criação do Museu Histórico Nacional, em1922; 2° - o que cobriria de 1922 a 1930; e 3° - o que se iniciaria com a criação do Ministério da Educação e Saúde, em 1930, e se estenderia até os dias atuais.

Para a situação dos estudos museológicos dos anos cinqüenta esse marcos temporais constituíam referências importantes e, na época, possivelmente auxiliavam o exame e a compreensão dos museus no Brasil. Eles eram, ao fim e ao cabo, marcos tão bons quanto outros quaisquer. O problema é que, ao longo do tempo, eles passaram a ser naturalizados e passaram a ser tratados como a expressão mesma da verdade museal.

Na atualidade, em virtude de alguns estudos realizados e dos dados disponíveis pode-se não apenas prescindir desses marcos como também desnaturalizá-los.

Sem recorrer às experiências museais dos séculos XVII (com o museu de Maurício de Nassau no grande parque do Palácio de Vrijburg) e XVIII (com o Museu de História Natural ou Casa dos Pássaros), até porque elas não tiveram desdobramentos até hoje amplamente conhecidos e estudados, basta lembrar que, de modo efetivo, o Museu Real só foi aberto ao público em 1821, o que seria suficiente para colocar em questão o marco inaugural de 1818. Além disso, desconsiderar as transformações que se operaram no panorama museal do segundo reinado, sobretudo a partir das décadas de sessenta e

setenta, não me parece ser um procedimento de grande contribuição para a compreensão da história dos museus no Brasil.

Avançando um pouco mais. A escolha do ano de 1922 como o segundo grande marco, só pode ser compreendida dentro dos quadros das comemorações oficiais do Centenário da Independência, sendo assim uma data meramente comemorativa, isto porque em termos museológicos a abertura ao público do Museu Mariano Procópio, em 1921, em Juiz de Fora (MG), poderia ter sido um marco igualmente válido. Esse Museu mineiro de grande importância, mas sem muita visibilidade, fora criado em 1914, como uma instituição particular de história e de arte, reunindo acervos referentes ao século XIX, com especial atenção para a figura de Dom Pedro II e família. Salvo pela ausência de aparatos militares o acervo do Mariano Procópio, em muitos aspectos, faria inveja ao diretor do Museu Histórico Nacional.

Por fim, a sugestão de que o terceiro marco teria início com a criação do Ministério de Educação e Saúde e se estenderia até os dias atuais (lembro mais uma vez que a edição é de 1955), não ajuda a compreensão das relações que se desenvolveram entre o Estado, as políticas de memória e o campo dos museus durante a chamada Era Vargas. Relações essas que compunham com grupos de interesses políticos divergentes uma dinâmica de "morde e assopra".

Toda essa argumentação tem um alvo preciso: problematizar a escolha da data de inauguração do Museu Histórico Nacional como um marco diferencial, como um "divisor de águas" no mundo dos museus no Brasil. Colocando essa crença em dúvida eu gostaria de sugerir que no lugar de um marco "divisor de águas", fosse adotada a idéia de ponte. A

intenção não é minimizar ou desvalorizar o gesto museal de Barroso, mas acessar outros dispositivos capazes de compreendê-lo a partir de outras perspectivas.

O Museu Histórico Nacional de Barroso era uma ponte. Uma ponte museológica entre o século XX e o século XIX, entre a República e o Império, entre os gestos heróicos do presente e do passado. O que ali estava em causa não era ruptura, era continuidade e tradição. Por isso mesmo - como observou Regina Abreu - "é possível assinalar divergências entre a construção histórica de Barroso e a construção histórica que a República, em seus primeiros anos, procurou consolidar" [155]. Se para os construtores da nova tradição republicana de nação interessava enfatizar a descontinuidade em relação ao Estado Imperial, para Barroso importava valorizar a continuidade, pois as bases da tradição nacional, para ele, estariam assentadas no Império.

Nessa mesma linha argumentativa, a criação do Museu Histórico Nacional também não deve ser lida como uma ruptura com o modelo de museu nacional do oitocentos, mas como a sua complementação necessária. Considerando que as experiências de construção de um museu histórico de caráter nacional não conseguiram plena consolidação no século XIX, produzindo com isso uma lacuna no que tange à representação e apresentação das narrativas históricas da nação através dos suportes materiais, o Museu veio preencher essa lacuna, contribuindo, desse modo, para o melhor acabamento do quadro dos chamados museus nacionais. No entanto, essa necessidade, como foi vivamente demonstrado por Mario Barata, já havia sido detectada anteriormente.

---

[155] Abreu (1996, p.184).

Segundo Krzystof Pomian a expressão "museu nacional" é em geral utilizada para designar dois gêneros diferentes de instituições museais. Num a nação é valorizada e apresentada como parte do concerto universal do mundo civilizado; no outro, são apresentadas as especificidades, as excepcionalidades da nação e o seu percurso no tempo. No primeiro, é sublinhado aquilo que a nação tem em comum com outras e são apresentadas as obras de arte e as produções da natureza, incluindo aí a produção de cultura material dos chamados povos primitivos; no segundo, ganha visibilidade aquilo que a diferencia: traços, riscos e vestígios da história nacional [156].

O Museu de Barroso enquadra-se nesse segundo gênero. Ele não tinha o caráter de enciclopédia universal, não estava interessado em problematizar a temática da evolução das espécies e também não reunia acervos constituídos por gentes, bichos, plantas e pedras. "Seu principal objetivo - como assinalou Abreu - era tratar de uma outra evolução, a evolução da chamada nação brasileira"[157]. Ele queria sublinhar particularidades, queria constituir-se numa narrativa singular e exaltar mitos fundadores, queria ser uma espécie de cartão de identidade da nação e ser identificado como tal. No mais, ele estava submetido à mesma lógica conservadora, positiva, classificatória, evolucionista e monumental das instituições museais enciclopedistas do oitocentos. Talvez uma singela diferença pudesse ser aqui insinuada: o Museu Histórico Nacional revestiu-se desde muito criança com certos trapos poéticos com os quais ele brincava de esconde (em seus próprios labirintos) com os sonhos de controle da racionalidade.

Há, ainda hoje, no Museu Histórico Nacional, como uma herança de Barroso - ao lado de seu espírito de museu clássico e fazendo joça com ele - um claro acento ou

[156] Pomian (1990).
[157] Abreu (1996, p.164).

sotaque romântico: visível no Pátio das Coroas, hoje denominado Pátio dos Canhões; invisível nos fantasmas que rondam a Instituição, entre os quais o do seu fundador; legível na mítica popular que envolve alguns itens do acervo, como a cama que teria servido ao "Imperador nas Caldas da Imperatriz" (SC) e sobre a qual - segundo se diz - teria sido "concebida a Princesa Izabel" [158]. O referido sotaque romântico também está presente nas sobreviventes narrativas de amor furtivo pelos labirintos do Museu e na dedicação apaixonada de seus servidores.

Ao contrapor a proposta museal de Barroso e a concepção que orientou as comemorações do Centenário da Independência, "que procuravam dar à nação um caráter moderno e progressista", Myrian Sepúlveda dos Santos observou que esses dois projetos apontavam para horizontes diferentes. Enquanto a Exposição Internacional de 1922 apostava na imagem de uma nação nova, moderna, progressista, industriosa e dinâmica, o Museu de Barroso construía uma narrativa nacionalista que se voltava para o culto às relíquias do passado, privilegiava a "história política" de "grandes heróis", "gloriosas batalhas" e reforçava os "laços com uma atitude romântica em relação à 'nação'" [159].

Não deixa de ter um sabor curioso o fato de que o lugar reservado para o Museu na Exposição do Centenário tenha sido exatamente o do Pavilhão das Grandes Indústrias. Para Santos, o Museu de Barroso não era o espelho do Brasil que fazia poses de dinâmico e moderno e esse seria um dos fatores determinantes nas dificuldades financeiras e

---

[158] Ver: Correspondência do Gabinete do Secretário do Interior e Justiça, Florianópolis, 9 de maio de 1925. MHN/CG - no.74, Proc. no.14/25, Doc.no.3.
[159] Santos (1989, p. 13).

orçamentárias que a Instituição enfrentaria durante os governos de Artur Bernardes e Washington Luis [160].

Não sendo o lugar da modernidade tecnológica, ainda assim o Museu não deixava de cumprir um papel moderno no contexto da cidade que se reordenava e se enfeitava de luzes; não sendo o lugar do progresso industrial, ainda assim ele não deixava de celebrar o progresso, no mínimo o progresso representado na própria consagração de um novo museu de história nacional. Essa ambigüidade habitava o coração do Museu, desde os seus primeiros momentos. Aqui também me parece apropriada para descrevê-lo a idéia de ponte.

O museu do dedo em riste

O Museu Histórico Nacional foi um marco decisivo na vida de Gustavo Barroso que, por sua vez, foi um marco indelével na vida da Instituição. "A grande influência exercida pelo seu primeiro diretor - observou Santos - decorre não só de sua dedicação e capacidade de liderança e da organização administrativa da Instituição, como do próprio jogo de interesses travado na sociedade brasileira (...)" que apresenta, entre as suas "características a excessiva centralização de poder, o prestígio pessoal e uma obediência desmesurada"[161].

[160] Idem.
[161] Santos (1989, p.10).

Essas características estavam presentes na prática museal barrosiana. Ele centralizava decisões administrativas, museológicas e museográficas; prestigiava a Instituição com a sua presença e utilizava-se do prestígio que ela passou a conferir; selecionava, capacitava, treinava e mantinha um corpo de servidores disciplinado, dócil e obediente e ainda gostaria de disciplinar e controlar o visitante. Era o pai fundador quem sabia e podia dizer quando, como, onde e porque tal ou qual objeto deveria ocupar esse ou aquele lugar no espaço (tridimensional), ao lado desse ou daquele outro objeto, para a melhor composição da escrita das coisas no "livro de granito". Afinal, ele era o narrador.

Por mais que a sua cultura institucional esteja marcada pela presença do espectro do pai fundador, o Museu Histórico Nacional está em movimento e hoje ele não é mais o que era antes, o que dificulta a tarefa de apreensão e exame da *imaginação museal* barrosiana. Para driblar essa dificuldade é preciso, valendo-se de um artifício metodológico, recorrer a fontes onde sabidamente aquela *imaginação* foi registrada. Assim, sem perder de vista outras importantes referências, vou concentrar a minha atenção sobre dois instantes da vasta produção de Barroso: o *Catálogo Geral do Museu Histórico Nacional*, publicado em 1924 e o livro *Introdução à Técnica de Museus*, publicado em 1946. O primeiro tem um caráter descritivo e museográfico e o segundo um caráter tratadista e museológico.

Dois anos após a sua inauguração e um ano depois de uma ameaça de extinção[162] a Instituição estava museologicamente estruturada em duas Seções: a 1ª de *Arqueologia e História* e a 2ª de *Numismática, Filatelia e Sigilografia*. Ainda que a 2ª Seção apresentasse maior quantidade de objetos, era a 1ª que com sua maior diversidade objetal,

[162] Dumans (1997, p.22).

ocupava o maior número de salas, recebia maior atenção do diretor e despertava mais interesse no público. Assim, é compreensível que o chamado *Catálogo Geral do Museu Histórico Nacional* fosse dedicado à apresentação da 1ª Seção.

O Catálogo de 1924 é um nítido exercício de construção de memória e consolidação institucional, de prestação de contas e ampliação de visibilidade. Exercício feito com rigor científico, critério acadêmico e um certo quê de moderno, para a época.

Esse Catálogo, que tanto pode ser lido como um inventário, quanto como um guia de visitantes, apresenta a descrição sumária de 2496 objetos distribuídos em vinte e uma salas (designadas por letras que vão de A até U), além de 25 fotografias de objetos e ambientes. Antes de qualquer informação textual é oferecida uma fotografia que representa a fachada do prédio. A página seguinte contém as "Indicações para as visitas ao Museu" e inclui sugestões para possíveis roteiros; ao virar a página o leitor encontra um detalhe fotográfico da entrada principal pelo *Portão Minerva*; na página seguinte há uma breve apresentação histórica do edifício; mais adiante uma fotografia da portaria e do início do circuito expográfico. Na seqüência vem a descrição do acervo sala após sala, contendo, de maneira geral, a denominação do objeto, a indicação do proprietário original e a procedência (nome do doador, coleção ou instituição de origem, local de coleta e outras informações). As duas últimas páginas são dedicadas à apresentação da chamada "Estatística geral dos objetos" sob três diferentes pontos de vista: 1º - de acordo com a distribuição pelas salas; 2º - por procedência genérica; e 3º - por procedência discriminada minuciosamente.

A organização geral do Catálogo sugere a idéia de um guia de viagem capaz de facilitar a compreensão da narrativa exposta no Museu e de propiciar uma aproximação

gradual daquele mundo de coisas disponíveis ao olhar. O organizador da obra parece ter consciência da importância de colocar em destaque os três elementos constituintes do museu clássico e moderno: o *público* (ou visitante a quem o Catálogo se dirige), o *edifício* (historicamente contextualizado) e a coleção (com informações que valorizam a individualidade dos objetos). No cruzamento desses elementos encontra-se o pessoal especializado, o que no Catálogo está representado pelo Gabinete do Diretor (sala T) e pela Secretaria (sala U) [163].

As indicações sobre proprietários, procedências e doadores desempenham um papel que não é apenas o de ampliar o leque de informações, elas constituem dispositivos de negociação de prestígio e significados especiais, e ajudam a construir a atmosfera aurática das coisas [164].

A estatística geral dos objetos é uma chave importante. Por seu intermédio pode-se compreender que a maioria absoluta do acervo (56,16%) da 1ª Seção, até aquele momento, resultava de transferência de outros estabelecimentos públicos: antigo Museu de Artilharia, Arquivo Nacional, Paço Imperial da Quinta da Boa Vista, extinto Museu Militar, Casa da Moeda, Museu Naval, Museu Nacional, Escola Nacional de Belas Artes, antigo Arsenal de Guerra da Corte, Biblioteca Nacional, Biblioteca do Exército, Ministério da Guerra e Ministério da Viação.

As aquisições do Museu - por coleta em demolições, por compra de coleções particulares ou por processos não especificados - alcançavam mais de um quarto do total do acervo (25,6%), numa clara indicação de que o Museu tinha capacidade de

[163] Esses elementos contitutivos dos modernos museus clássicos podem ser observados na obra *O Museu e a Vida*. Giarudy (1990, p.10).
[164] Abreu (1996, p.186).

negociação. As doações de particulares, de associações, de governos e representações estrangeiras aproximavam-se da quinta parte do acervo (17,82%), o que indicava o prestígio crescente da Instituição. Nesse grupo encontravam-se as ofertas das viúvas e das famílias de mortos ilustres, além de dois objetos doados pelo coronel Antônio Felino Barroso[165] e de um "Retrato do Dr. Gustavo Barroso", pintado por R.B. Cela e doado pelos funcionários do Museu.

O próprio diretor do Museu era um doador. E o acervo de trinta e poucos objetos que ele ofertou à Instituição era composto basicamente de um conjunto de estampas coloridas de uniformes militares, de um uniforme de soldado uruguaio, de um mosquetão mauser e de "uma folha do olmeiro plantado por Pedro II na entrada do túmulo de George Washington" [166]. As estampas, o uniforme e o mosquetão testemunhavam o conhecido gosto pelas coisas da vida militar; já a folha do olmeiro, além trazer para o Brasil um pedaço do gesto simbólico do Imperador, trazia também a notícia da viagem realizada, em 1919, ao lado de Epitácio Pessoa e da visita que ambos fizeram a *Mount Vernon*, onde se encontra, ainda hoje, a casa-museu que serviu de residência para o herói e pai fundador da nação norte-americana.

Encerrada em março de 1923, a Exposição Internacional do Centenário, com toda a sua modernidade e seu desejo de progresso, abandonava o palco da curta duração e ganhava o da longa duração ao ser musealizada através de vários fragmentos, alguns deles doados por Epitácio Pessoa. Essa emblemática musealização parece sugerir que o

---

[165] Trata-se de dois fragmentos: 1°. Um "estilhaço de granada de canhão La Hitte que rebentou no Palácio do Governo de Fortaleza (...), na noite de 15 para 16 de fevereiro de 1892, durante o ataque para a deposição do Presidente do Estado General José Clarindo de Queiroz" e 2°. A letra *D* "de uma das placas da rua Conde d'Eu, na cidade de Fortaleza (...), despedaçada pelos alunos da extinta Escola Militar (...), no dia 16 de novembro de 1889 (...)". Ver Barroso (1924, p.192).

[166] Barroso (1924, p.116).

Museu venceu a Exposição do Centenário e sua representação de modernidade; agora elas estavam no passado e eram memória gloriosa e ele (o Museu) estava ali dando o seu testemunho eloqüente de ponte entre diferentes tempos. Outras aquisições de acervos de história recente, como é o caso das coleções doadas pelas viúvas de Pinheiro Machado e Hermes da Fonseca, deixavam entrever que o Museu desejava construir continuidades entre o passado e o presente, sem se vincular exclusivamente ao século XIX.

O Catálogo de 1924 permite visualizar, pelo menos em parte, a concepção museográfica que inspirava Barroso naquela ocasião. As vinte e uma salas mesmo identificadas por letras recebiam nomes que não seguiam um critério facilmente compreensível. Ainda que todos designassem o que a sala continha, esta designação não obedecia a um único critério. Ora o nome da sala referia-se à tipologia dominante de objetos (Ala dos Candelabros, Sala dos Retratos, Sala das Bandeiras, Arcada dos Canhões, Arcada das Pedras, Arcada dos Coches, Escadaria dos Escudos, Sala dos Capacetes, Sala dos Troféus e Escadaria das Armas); ora ele designava um ou mais objetos em destaque (Sala do Cetro, Sala dos Tronos); em outras situações ele referia-se não aos objetos, mas à uma categoria que unificava as representações (Sala dos Ministros, Sala da Constituinte, Galeria das Nações); em pelo menos um caso ele incidia no biográfico (Sala Osório); em outros apontava para períodos históricos (Sala da Abolição e do Exílio e Sala da República); e finalmente, em alguns outros, referia-se à funções (Sala das Conferências, Gabinete do Diretor e Secretaria).

Com exceção da Sala das Bandeiras, da Sala dos Tronos, da Sala de Conferências, do Gabinete do Diretor e da Secretaria, em todas as outras aparecia logo após o nome próprio da sala a designação da época a que ela se referia (Todas as épocas, Colônia,

Monarquia, Primeiro Reinado, Segundo Reinado, Guerra do Paraguai, República e outros).

A museografia de Barroso valorizava os olhares em perspectiva, os planos verticais e horizontais, o uso das vitrinas-armários, o vazio dos arcos e o espaço arquitetônico. Em 1924, *grosso modo*, o Museu subordinava a leitura histórica (ou das épocas) à valorização dos coletivos de objetos reforçados pela descrição individualizada de cada um deles. Ainda assim, lá estavam presentes os gérmens das narrativas biográficas e os desejos de demarcação de períodos históricos. Em 1944, quando o repórter Adalberto Mário Ribeiro visitou e descreveu o Museu, a narrativa museográfica havia sido reordenada e as salas renomeadas. Numa nítida valorização de personagens individualizados, cada uma delas passou a receber o nome de um patrono que tanto poderia designar um estadista, um herói de guerra, um ministro, quanto um artista de destaque, um doador de objetos ou um mecenas. Mas o fio condutor, de toda a narrativa não havia mudado, ele continuava sendo dominado e tecido pelo próprio diretor da Instituição, que personificava o elo narrativo privilegiado. O referido repórter, comentando a visita guiada por Barroso, registrou que ele deslizava as mãos sobre os canhões como quem afaga um "animal de raça"; ao falar de canhões e armas ele dava a "impressão de que é também... oficial de artilharia do nosso Exército" [167].

A *imaginação museal* barrosiana corporificava no espaço (tridimensional) narrativas em torno da história e da nação. Essas narrativas - como observou Santos - articulavam pelo menos dois níveis de desejos: o do nostálgico romântico e o da autêntica cientificidade[168]. A mistura sem receita precisa desses desejos amplificava a ambigüidade

[167] Ribeiro (1944, p.12).
[168] Santos (1989, p.17).

do Museu, que era, assim, ao mesmo tempo, espaço de guarda da história autêntica e território romântico do passado nacional.

A nação que na perspectiva de Barroso nasceu de mãos dadas com a transferência da corte portuguesa para o Brasil teria no Museu o seu espaço de celebração e culto. Construída com o sangue dos heróis e com o poder das famílias da elite tradicional a nação era alguma coisa dada e acabada, a que restava apenas amar, preservar e defender contra as ameaças internas e externas, que, a rigor, constituíam oportunidades especiais para o exercício da bravura heróica.

O Museu, destinado também às elites[169] - aqueles que estavam aptos para o conhecimento e para o comando, para o saber e para o poder -, serviria para ensinar pela mediação simbólica das coisas a amar, preservar e defender a nação e a memória dos heróis que confirmavam e conformavam-se com o passado nacional. Através da criação de uma rede "complexa de mediações simbólicas" [170] o Museu exercia o seu papel normativo e antes que se pudesse pensar que havia um outro caminho, avançava com a pedagogia do "dedo em riste" [171]. Ele apontava o herói como exemplo, o objeto-testemunho como mediador de símbolos e valores (éticos e estéticos) e ao visitante ele parecia repetir as palavras do velho Antônio Felino Barroso: a tradição "(...) deve ser sagrada, porque é a alma duma Pátria. Não pode haver pátria sem tradição" [172].

Como assinalou Abreu: "Assim como o mito, que, contado várias vezes, tem por função estabelecer as regras básicas de uma sociedade indígena, o museu sob a direção de Gustavo Barroso tinha por função a manutenção de uma ordem construída

[169] Abreu (1996, p.200).
[170] Habermas (2003, p.90).
[171] Idem, p.68).
[172] Barroso (1939, p.25).

cotidianamente por meio de objetos – representações visuais de uma idéia que encadeava as categorias museu, história e nação, segundo lógica própria" [173].

Na perspectiva barrosiana alguns objetos eram mais plásticos e maleáveis do que outros e por isso prestavam-se mais facilmente ao papel mediúnico. "As armas antigas – dizia ele falando mais de si do que dos objetos – eram trabalhadas com muita arte, com muito gosto. Não tenho, entretanto, nenhum interesse pelas armas modernas, indigentes de requisitos artísticos, duras, inexpressivas..." [174]. Assim, o lugar de maior ou menor destaque dos objetos no Museu estava vinculado ao reconhecimento do seu poder de mediação, tanto na composição de uma escrita desejosa de cientificidade, quanto no contexto de narrativas míticas e poéticas. Objetos exemplares seriam aqueles capazes de ancorar valores do ponto de vista estético ou ético. Por isso mesmo, o culto à nação, à tradição e ao passado articulava-se ao culto dos objetos possuidores de poder mediúnico e à personalidades heróicas que, a semelhança de alguns objetos, também podiam ser mediadores dos valores da tradição e da nação.

Ainda com o dedo em riste

Depois de organizar o Museu Histórico Nacional, em 1922, Barroso permaneceu ininterruptamente em sua direção até 1930. Nesse ano, contrariando a tendência de Epitácio Pessoa, seu antigo aliado, apoiou ativamente a candidatura de Júlio Prestes à presidência da República, em oposição à chapa Getúlio Vargas - João Pessoa, da Aliança

[173] Abreu (1996, p.187).
[174] Barroso citado por Ribeiro (1944, p.13).

Liberal. Com a deposição do presidente Washington Luís e a tomada do poder pelos revolucionários de 1930, Barroso foi afastado da direção do Museu.

Em dezembro de 1930, Rodolfo Garcia assumiu a direção da Instituição e nela permaneceu até novembro de 1932, quando foi nomeado para dirigir a Biblioteca Nacional. Assim, foi durante a curta gestão de Rodolfo Garcia que se projetou em 1931, e criou-se em março de 1932, nas instalações do Museu Histórico Nacional, com duração de dois anos, o Curso de Museus, o que viria a concretizar um sonho que remontava ao ano de 1922.

A criação do Curso de Museus constituiu inegavelmente uma iniciativa pioneira e um acontecimento singular no campo dos museus e da museologia no Brasil. Do ponto de vista museológico esse acontecimento foi um marco muito mais expressivo do que a criação do Museu Histórico Nacional. O silêncio, as reticências e as névoas que pairam sobre a passagem de Rodolfo Garcia pelo Museu permitem supor que Gustavo Barroso tivesse a consciência da importância do gesto criativo de institucionalização da museologia no Brasil. Afinal de contas, Rodolfo Garcia tinha como ele desejos de imortalidade e como imortal foi empossado na Academia Brasileira de Letras, em 1935.

As transformações políticas, culturais e institucionais desencadeadas com a Revolução de 30, como se vê, estão na origem do processo de institucionalização da museologia no Brasil, inicialmente, como um curso de formação técnica especializada e, posteriormente, de formação acadêmica universitária.

Esse processo singular que condicionou o desenvolvimento da museologia brasileira não tem precedentes nos países latino-americanos ou nos países do chamado Terceiro Mundo. Nos Estados Unidos os primeiros e insipientes programas de formação

em museologia remontavam às duas primeiras décadas do século XX e no mundo europeu a principal referência era a Escola do Louvre, fundada em 1882, consagrada ao ensino da história das civilizações, das belas artes e das técnicas de conservação do patrimônio cultural.

É importante lembrar que, no Brasil, nessa mesma época seriam estabelecidas a Escola Livre de Sociologia e Política (ELSP), fundada em 1933, a Faculdade de Filosofia Ciências e Letras (FFCL) da Universidade de São Paulo (USP), datada de 1934 e a Universidade do Distrito Federal (UDF), criada em 1935. É nesse quadro de profissionalização das áreas de conhecimento vinculadas ao campo das ciências sociais que, segundo penso, deve ser compreendida a institucionalização da museologia no Brasil. No entanto, essa institucionalização não ocorreu no âmbito das universidades e, por isso mesmo, seguiu um caminho próprio, periférico e marginal.

BOM!

A aproximação e a entrada da museologia no espaço universitário foi lenta e gradual e só se efetivou, em 1951, com a outorga de mandato universitário ao Curso de Museus pela Universidade do Brasil, durante a reitoria de Pedro Calmon, que além de amigo pessoal de Barroso havia trabalhado no Museu Histórico Nacional - no período de 1925 a 1937 - e no Curso de Museus como professor de História do Brasil. Ainda assim, o Curso ficou afastado da Universidade e ilhado no Museu até 1979, ocasião em que foi incorporado à então recém-criada Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO).

O período de exílio de Barroso do Museu Histórico Nacional não foi longo. Em novembro de 1932 ele estava de volta e trazia consigo a presidência da Academia Brasileira de Letras, assumida alguns meses antes. A volta de Barroso marcou uma nova etapa em sua vida e na vida da Instituição. Em 1933, ele aderiu formalmente à Ação

Integralista Brasileira (AIB), organização política de extrema-direita e de caráter totalitário, criada sob a liderança de Plínio Salgado, em outubro do ano anterior [175].

Em pouco tempo Gustavo Barroso transformou-se num dos principais ideólogos e propagandistas do integralismo ao lado de Plínio Salgado e Miguel Reale. Publicou diversos livros de divulgação do ideário integralista e, em 1934, assumiu o cargo de Chefe das Milícias, braço militar do movimento e responsável pela instrução técnica, tática e moral dos militantes, o que estava de acordo com a vocação que acalentava desde os tempos de menino.

O cargo de Chefe das Milícias, além de fornecer a Barroso um canal diferenciado de contato com as bases integralistas, permitiria que ele desse vazão às suas idéias de culto ao passado, à pátria, aos heróis, aos símbolos de nacionalidade e aos seus desejos de um Estado militarmente forte e disciplinado. Competindo com Plínio Salgado pela liderança política do movimento, Barroso isolou-se na construção de um pensamento anti-semita radical, de coloração nazista, que não encontrou acolhimento em outros ideólogos integralistas [176].

Essas referências são importantes para que se compreenda que a volta de Barroso à direção do Museu e o seu empenho na consolidação do Curso de Museus criado por Rodolfo Garcia foi concomitante à sua intensa militância política nas fileiras da Ação Integralista Brasileira.

Não há, que eu conheça, um estudo especialmente orientado para o exame das possíveis relações entre o Curso de Museus e as Escolas Integralistas, mas, ainda assim, a "vinculação das idéias políticas de Barroso com as realizações do Museu Histórico

[175] Cavalari (1999, p.13).
[176] Maio (1992, p.78-101).

Nacional" - como constatou Santos - é inegável[177]. No prefácio do seu livro História Militar do Brasil, publicado em 1938, ele mesmo fornece as pistas para um futuro estudo dessas relações:

> "Este livro é o resultado duma campanha nacionalista que iniciei há vinte e quatro anos, em 1911, pelo 'Jornal do Comércio', quando lancei a idéia da fundação dum Museu Histórico de caráter militar (...). O resumo histórico de nossas campanhas contido neste volume foi constituído com a série de lições sobre História Militar do Brasil, dadas no Curso de Extensão Universitária do mesmo Museu em 1933, que repeti em 1934 na Escola de Oficiais da Milícia Integralista do Distrito Federal" [178].

O que também parece fora de questão é o caráter conservador e elitista do Curso de Museus que pelo menos até a morte de Barroso manteve-se intocável. Ainda nos anos setenta do século XX, era possível ouvir em sala de aula, frases do tipo: "Aquele que não tem em casa um bom conjunto de cristal bacará, não poderá ser um bom museólogo" [179].

O Curso de Museus foi pedra angular para a consolidação, amplificação e disseminação da *imaginação museal* barrosiana, sobretudo através de um bem organizado sistema de excursões a lugares históricos e artísticos e de bolsas de estudos concedidas a "candidatos residentes fora do Distrito Federal e da Capital do Estado do Rio de Janeiro e

---

[177] Santos (1989, p 27).
[178] Barroso citado por Santos (1989, p.27).
[179] Registro e solicito que seja aceito como válido o meu próprio depoimento. Fui aluno do Curso de Museologia no período de 1975 a 1979.

escolhidos de preferência entre os servidores estaduais e municipais com exercício em museus" [180].

O fato de o Curso ter sido criado por Rodolfo Garcia não foi nenhum impedimento para que em pouco tempo ele passasse a ter, depois de operações cirúrgicas bem sucedidas, a cara do "pai adotivo"[181]. Foi por seu intermédio que Barroso preparou seguidores, fez escola e constituiu um grupo de herdeiros que durante longo tempo destacaram-se nas instituições museais do Brasil.

A imagem do conservador de museu - como na época eram chamados os especialistas nesse campo do saber - desenhada por Barroso, pressupõe uma gama enorme de saberes singulares, uma "grande soma de erudição, de paciência, de tirocínio e de agudeza espiritual" [182]. Não é difícil ler nesse desenho a própria imagem profissional do fundador do Museu. Se havia no Curso um caráter inovador, dado pelo estímulo ao aprendizado da linguagem dos objetos[183], num mundo dominado pelas belas letras, havia também ali um nítido acento conservador e tradicionalista em termos políticos, dado pelo próprio ideário barrosiano.

Elevado à categoria de instituição de ensino de nível superior em 1943 e re-estruturado no ano seguinte, o Curso passou a ter a duração de três anos letivos, divididos em duas partes: uma geral e outra especializada; sendo esta última dividida em duas seções: museus históricos e museus artísticos.

---

[180] Ministério da Educação e Cultura/Museu Histórico Nacional. *Curso de Museus, Instruções para matrícula*. Rio de Janeiro. (1951, p.7).
[181] Nazareth (1991, p.39).
[182] Barroso (1951, p.18).
[183] Idem, p.14.

O quadro abaixo facilita a compreensão da estrutura do Curso:

Curso de Museus	1ª Série	2ª Série	3ª Série
Parte Geral	História do Brasil Colonial História da Arte (parte geral) Numismática (parte geral) Etnografia Técnica de Museus (parte geral)	História do Brasil Independente História da Arte Brasileira Numismática Brasileira Artes Menores Técnica de Museus (parte básica)	
Parte Especial (museus históricos)			História Militar e Naval do Brasil Arqueologia Brasileira Sigilografia e Filatelia Técnica de Museus (parte aplicada)
Parte Especial (museus de belas-artes ou artísticos)			Arquitetura Pintura e Gravura Escultura Arqueologia Brasileira, Arte Indígena e Arte Popular Técnica de Museus (parte aplicada)

O apontado caráter conservador, elitista e aristocrático do Curso de Museus não representava impedimento algum para que ali fossem ministradas lições sobre "arte indígena e arte popular", consideradas como "sobrevivências" dos "primitivos"; ao contrário, ele justificava essas lições. Gustavo Barroso, como se sabe, foi um estudioso de temas do folclore e isso também não representava nenhuma contradição com o conservadorismo político que informava o seu pensamento.

É oportuno registrar que, em 1942, ele publicou nos Anais do Museu Histórico Nacional o artigo denominado "Museu Ergológico Brasileiro" [184], contendo idéias básicas para a criação de um possível museu de "ciência folclórica" que, para Barroso, dividia-se em duas partes principais: 1ª - a "animologia", referente à alma e ao espírito do povo, dedicada ao estudo dos "costumes, usos, cerimônias, ritos, fórmulas de vida, contos, cantos, músicas, danças, anexins, parêmias, jogos, pulhas, adivinhações, apólogos, fábulas etc."; e 2ª - a "ergologia", dedicada ao estudo dos elementos de utilidade, "desde os alimentos e os modos de prepará-los até os ofícios manuais como os de trançador de couro, prateiro e profissões rústicas, algumas muito originais como as de domador, rastreador, cantor e curandeiro" [185].

A proposta do Museu Ergológico Brasileiro não chegou a ser colocada em prática[186], mas, ela contribui para o entendimento do lugar que Barroso destinava à "cultura popular" no quadro museal de representação da nação[187]. Esse lugar não poderia ser, na perspectiva barrosiana, o Museu Histórico Nacional e muito menos o Museu Nacional de Belas Artes, uma vez que esses dois museus estariam reservados para os heróis e artistas consagrados[188].

Voltando ao Curso de Museus e colocando de lado o seu caráter conservador, o que interessa registrar é que ele foi o responsável direto pela criação de um novo ofício e

---

[184] Barroso (1942a, p.432-447).
[185] Idem.
[186] A proposta de Barroso, como assinalou Abreu (1990a, p.62), "não teve relação direta com a instalação do Museu de Folclore Edison Carneiro", realizada em 1968. Ainda assim, essa instalação contou com a decisiva participação de técnicos e estudantes do Museu Histórico Nacional, entre os quais destaco o pernambucano Aécio de Oliveira bolsista do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais que, na ocasião, estava no Rio de Janeiro fazendo seus estudos no Curso de Museologia.
[187] Abreu (1990a, p.61-72).
[188] Chauí (1986, p.30; 1983, p.98).

pela formação de diversas gerações de museólogos que passaram a desempenhar desde os anos trinta múltiplas funções nos campos científico e cultural.

Como se pode depreender do depoimento de Mario Barata, jovens estudantes que não encontravam ninho nas carreiras tradicionais de medicina, direito e engenharia visualizavam na especificidade desse Curso um caminho alternativo para as suas "vocações pessoais" [189]. O depoimento de Luís Castro Faria é nesse sentido bastante esclarecedor:

> "Fiz vários cursos. O primeiro que me interessou - daí a razão de eu ter começado minha carreira no Museu Nacional - foi o de museologia, no Museu Histórico Nacional. É o curso que até hoje forma os museólogos, e fui da segunda turma. Na época, era um dos cursos que ofereciam a possibilidade de se estudar história, etnografia e todas aquelas cadeiras ligadas à museologia, como armaria, numismática. Foi nesse curso que fui aluno de Pedro Calmon, de quem fiquei amigo muito tempo. Ele era professor de história. Gustavo Barroso, que era o diretor e tinha sido o criador do museu, ensinava várias disciplinas, era uma figura excelente como professor. E havia um outro professor notável, que era filho do Silvio Romero, Edgar Romero. O professor de arqueologia era Eugênio Costa, um amador, praticamente. Enfim, era um curso diferente de todos os outros"[190].

A opção de Castro Faria pelo Curso de Museus veio depois dele ter tentado sem êxito ingressar na Faculdade Nacional de Medicina, uma das carreiras tradicionais para os filhos de famílias bem postas. Interessado pelos estudos de história ele voltou-se para o Curso de Museus reconhecendo que no "quadro do ensino universitário brasileiro, o

---

[189] Barata (1991).
[190] Faria (1997, p.175-195)

curso de museologia era absolutamente novo", além de "extremamente importante na época, porque tinha sido criado um museu histórico, mas não havia um corpo de profissionais para essa instituição" [191].

Do museu como um contrapeso ou a sistematização da imaginação

A prática docente de Barroso estava especialmente vinculada a História Militar do Brasil e à chamada Técnica de Museus, que, a rigor, constituía a base museológica e museográfica do Curso. As lições de História Militar do Brasil deram origem, como foi visto, ao livro publicado, em 1938, com o mesmo título; e as lições ministradas na cadeira Técnica de Museus, desde 1933, aliadas às experiências vividas na direção do Museu Histórico Nacional, constituíram a base do tratado de museologia denominado *Introdução à Técnica de Museus*, publicado em primeira edição, no ano de 1946. Esse livro, dividido em dois volumes, tem o objetivo explícito de alinhavar uma vasta gama de conhecimentos que - segundo o autor - "nunca foi compendiada numa obra didática e sempre existiu esparsa, sem conveniente sistematização" [192].

Sendo um dos raros tratadistas sobre o tema dos museus e da museologia não é de admirar que o seu livro *Introdução à Técnica de Museus* fosse considerado como uma espécie de bíblia da museologia no Brasil. Até o final dos anos sessenta, como informou Solange Godoy, o estudante que entrava no Curso de Museus recebia os dois volumes do

---

[191] Idem.
[192] Barroso (1951, p.3).

É uma peça jogar Jorge a água de banho à criança pinto.

referido livro e até os anos setenta - apresento o meu próprio testemunho - alguns professores do Curso, nessa altura denominado de Museologia, davam aulas seguindo inteiramente o conteúdo dos livros de Barroso.

A disciplina Técnica de Museus estava estruturada da seguinte forma:

Técnica de Museus	**Noções de**
Parte Geral	Organização Arrumação Catalogação Restauração
Parte Básica	Cronologia Epigrafia Paleografia Diplomática Bibliografia Iconografia
Parte especializada	Heráldica Condecorações Bandeiras Armaria Arte Naval Viaturas Arquitetura Mobiliário Indumentária Cerâmica e Cristais Joalheria, Prataria e Bronzes Artísticos Instrumentos de Suplício Máquinas Arte Religiosa

O primeiro volume de *Introdução à Técnica de Museus* correspondia às chamadas: parte geral e parte básica e, portanto, ao programa dos primeiro e segundo anos de estudos; o segundo volume correspondia à parte especializada ou aplicada e, portanto, ao terceiro ano de estudos.

Ao lado do esforço de sistematização de conhecimentos esparsos, o livro desenhava um determinado perfil do profissional que se desejava formar. O museólogo, que para Barroso era o "técnico ou entendido em Museus", deveria ter um saber detalhista, minucioso e enciclopédico. O seu alvo eram as relíquias do passado, os acontecimentos e episódios revestidos de dramaturgia singular e não a compreensão da sociedade contemporânea e menos ainda o entendimento do lugar social dos museus.

Para defender o elenco de saberes acima arrolado e conscientemente[193] pautado nas coleções do Museu Histórico Nacional, Barroso apresentava múltiplos argumentos: a heráldica poderia "fazer as maiores revelações"; a armaria permitiria compreender que "não há história sem feitos militares" e que "não há feitos militares sem armas"; a indumentária teria "grande significação relativamente a indivíduos e épocas" e assim, para cada tópico arrolado na parte especializada da Técnica de Museus era apresentada uma justificativa especial[194].

O problema é que ao longo do tempo esse rol de disciplinas pautado em coleções específicas de um museu específico, ao invés de dar origem a uma possível sociologia ou antropologia dos objetos, passou a constituir-se em exigência universal para a formação de profissionais em museologia, o que contribuiu para a fixação de um determinado tipo de *imaginação museal* e para a desvinculação com os problemas da contemporaneidade que implicavam, entre outras coisas, a constituição de novos acervos e novos conjuntos patrimoniais não previstos no manual barrosiano.

[193] Segundo Barroso: "Entende-se por Técnica de Museus o conjunto de regras, observações e conhecimentos indispensáveis à organização e funcionamento dum museu. O assunto, de natureza complexo, até hoje ainda não foi abordado em nosso país. O programa da respectiva cadeira no Curso de Museus, do Museu Histórico Nacional, sistematizou-o pela primeira vez entre nós, pautando-se naturalmente pelo feitio especial da instituição a que se destina servir. Não se perca nunca de vista este ponto, que é essencial para a compreensão de toda a presente obra". (1951, p.7).

[194] Barroso (1951, p.15-18).

Consciente de que com o livro *Introdução à Técnica de Museus* estava produzindo obra didática que em breve tempo se constituiria em referência básica para seus alunos e possíveis herdeiros, Barroso passou em revista diversos temas. Sublinhou a importância do museu explicitar detalhadamente as suas finalidades; destacou o papel de um programa de publicação de catálogos, anais e estudos; alertou para a necessidade de intercâmbio com outras instituições nacionais e internacionais e valorizou as ações de propaganda e publicidade como meio "para atrair visitantes" e como complemento da "missão educativa, cultural e social dos museus".

Operando num plano prescritivo, inspirado nas novas tendências museológicas e em alguns dos pressupostos das novas correntes educacionais, em voga no Brasil depois dos anos trinta, Barroso assumiria que a "vida dinâmica dos museus" deveria adotar o seguinte princípio: "instruir, seduzindo" [195]. E para isso, dizia ele:

> "Um museu não deve ser unicamente um necrotério de relíquias históricas, etnográficas, artísticas, folclóricas ou arqueológicas; mas um organismo vivo que se imponha pelo valor educativo, ressuscitando o passado nele acumulado. O conservador tem de ser, antes de tudo, um evocador. Um museu conserva justamente para evocar" [196].

A importância concedida por Barroso ao papel educativo do museu não autoriza a conclusão de que ele estivesse sensibilizado por processos educativos de transformação social e de valorização das instâncias democráticas. Ele parecia admitir que o museu pudesse ser um necrotério, desde que não fosse "unicamente" isso, desde que se

[195] Idem, p.25.
[196] Idem, p 27.

"impusesse" com a pedagogia do dedo em riste, desde que evocasse e "ressuscitasse o passado". A idéia de passado aparecia como alguma coisa boa em si mesma, como alguma coisa dada, pronta e acabada. Nesse horizonte, não estavam incluídas as questões: Para que e para quem evocar o passado? Que passado evocar? O que fazer com o passado evocado? Possivelmente, estas e outras questões não estavam em causa por que a resposta a todas elas deveria ser previamente conhecida e já teria sido apresentada por W. Deonna, diretor do Museu de Arte e História de Genebra, e assinada embaixo por Barroso: "O museu é um contrapeso, na nossa sociedade em desagregação, às forças incultas e destrutivas" [197]. Contra essas forças é que a *imaginação museal* barrosiana seria mobilizada.

Ao tratar do tema arrumação do museu, que tem eqüivalência com o que na atualidade se chama de expografia, Barroso valorizava: as "regras e princípios técnicos" dimanados "dos ensinamentos empíricos"; as condições ambientais; os meios financeiros disponíveis e, de modo especial, os "coeficientes individuais de zeladores, conservadores e diretores, maior ou menor soma de conhecimento, maior ou menor soma de vocação, bom gosto inato, golpe de vista, prática, boa vontade em servir etc." [198]. Em sua teoria expográfica o "bom gosto" ou "fidalguia artística" - "condição precípua do arrumador" - deveria estar aliado: à "propriedade" ou "senso da colocação dos objetos uns em relação aos outros"; à "harmonia e simetria" ou "disposição equilibrada em todos os sentidos"; à "erudição" como "um dos maiores auxiliares de quem arruma um museu" e à "prática" como "condição auxiliar" para aqueles que têm o "senso inato da medida e da proporção"

---

[197] Deonna citado por Barroso (1951, p.25).
[198] Barroso (1951, p.12).

e "condição fundamental" para os que não tendo esses dons de nascença, "queiram adquiri-los através da observação, do traquejo e da pertinácia" [199]. O arrumador de museus, como se vê, era uma personagem valorizada que, na perspectiva barrosiana, via-de-regra, nascia feita, e quando isso não acontecia o caminho passava a ser mais longo e mais duro. Não é preciso ir muito longe para compreender que a sua teoria desculturalizava a arrumação de museus e atribuia aos arrumadores um papel quase divino: eles nasciam prontos pela graça de deus, eram o que eram por essa mesma graça e só os que fossem tocados pela graça poderiam ser bons arrumadores. "O arrumador - dizia ele - é o único juiz do que for mais propício" [200].

Com abordagem sempre prescritiva o livro *Introdução à Técnica de Museus* tratava das questões de segurança, conservação, restauração, iluminação, topografia e arquitetura; detinha-se no exame do uso de paredes, vitrinas, etiquetas, catálogos e manequins. Ao longo do livro, fartamente ilustrado, o Museu Histórico Nacional era apresentado como exemplo de instituição moderna que, dialogando com o padrão internacional, realizava exposições de maneira "tecnicamente perfeita" [201]. Um dos conselhos indicados como forma de garantir a modernização e o melhoramento do museu era a evitação de "reformas subversivas" [202]:

> "Quando se fazem reformas graduais em um museu - observava Barroso -, tem-se tempo de pensar, de refletir, leva-se um objeto para uma sala, traz-se outro de outra, pesam-se os prós e os contras das novas arrumações e dentro em pouco uma grande mudança se realizou quase como se nada saísse do lugar. Uma

[199] Idem.p.48-52.
[200] Idem.p.37.
[201] Idem.p.33.
[202] Idem, p.32.

mudança radical e brusca é uma espécie de terremoto. Cria inicialmente uma confusão terrível" [203].

Mesmo lecionando muitas disciplinas, formando muitos discípulos e dominando de modo soberano a Técnica de Museus, não era possível a Barroso moldar inteiramente ao seu modo todos os profissionais diplomados em Museologia. Alguns desses profissionais fugiam à regra ou pelo menos seguiam caminhos distintos. Nesse sentido, os papéis exercidos pelo Museu Nacional, pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, pelo Museu Nacional de Belas Artes e pelos Museus de Arte Moderna - sobretudo após a Segunda Guerra Mundial e a criação do *International Council of Museums* (ICOM), em novembro de 1946 -, seriam de grande importância. Convém lembrar que Oswaldo Teixeira, diretor do Museu Nacional de Belas Artes, Rodrigo Mello Franco de Andrade, diretor do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Heloísa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional, foram os três primeiros presidentes do Comitê Brasileiro do ICOM que, de modo claro, representava uma via museológica distinta daquela que estava dominada por Gustavo Barroso.

Exemplos de como os ex-alunos do Curso de Museus buscavam os seus próprios caminhos e tentavam construir espaços de pensamento e atuação independentes do "pai", podem ser encontrados em Guy de Hollanda, F. dos Santos Trigueiros, Lygia Martins Costa, Mário Barata e Regina Monteiro Real. Esta última desenvolveu atividades museológicas e museográficas no Museu Nacional de Belas Artes, no período de 1937 a 1955, e no Museu Casa de Rui Barbosa, no período de 1955 a 1969, ano de sua morte. Sintonizada com as novas tendências museológicas ela participou de treinamentos e

[203] Idem, p.46-48.

congressos internacionais na Europa e nos Estados Unidos e foi, de 1946 até pelo menos 1958, secretária do Comitê Brasileiro do ICOM.

Em 1955, Trigueiros publicou a primeira versão do seu já citado livro *O Museu: órgão de documentação*, que seria revista, ampliada e renomeada nas edições de 1956 e 1958. Eu disponho de um exemplar da edição de 1955 que teve uma trajetória no mínimo curiosa. Em 26 de dezembro de 1955 o autor transferiu a posse do referido exemplar com as seguintes palavras, escritas de próprio punho na folha de rosto: "A Profa. Jenny Dreyfus este modesto trabalho do seu aluno". Seguem-se assinatura e data. O curioso na assinatura é a presença dos três pontinhos em forma de triângulo com o vértice para cima que servem para identificar um membro da maçonaria. Gustavo Barroso era, como se sabe, inimigo e crítico radical dos maçons, dos judeus e dos comunistas, que, para ele, faziam parte de uma mesma orquestra. O curioso na data é que ela assinala o dia seguinte do natal cristão. Ao firmar-se como aluno, num momento em que já era formado, Trigueiros indica também o carinho dedicado à professora Jenny Dreyfus e com isso a presença de professores que no Curso de Museus rivalizavam a atenção dos alunos com o mestre Barroso.

Por relações de amizade, Regina Real herdou o livro de sua igualmente professora Jenny Dreyfus. Por relações de amizade o livro foi transferido para a professora Ecyla Castanheiro Brandão e por seu intermédio ele me chegou às mãos. Além da curiosa trajetória o referido exemplar é interessante por sua marginália, anotada a lápis por Regina Real. Nessa marginália ela dialoga com Trigueiros e crítica o velho Barroso. O tom e o cuidado de suas anotações dão a entender que ela se projeta no futuro e quer que a sua marginália seja lida.

Quando Trigueiros afirma: "A distribuição de responsabilidades a maior número de funcionários é processo democrático que resulta no melhor aproveitamento da capacidade funcional de cada empregado" [204]. Ela sublinha toda a frase e comenta na margem esquerda da página: "Idéia moderna que merece aplausos, mas nem sempre seguida pelos chefes que se julgam indispensáveis e maiores conhecedores".

Na mesma página e no último parágrafo Trigueiros inclui a seguinte citação de Barroso, retirada de sua *Introdução à Técnica de Museus*:

> "Não se deve também esquecer que o público atual, apesar dos pesares, de modo geral, é mais culto que o de outrora, embora mais apressado. Já viu também muita coisa nas publicações ilustradas e nos cinemas. O museu tem, portanto, de dar às suas visitas impressões claras, nítidas, intensas. Eis por que o problema de descongestionamento dos museus preocupa continuamente os técnicos do mundo inteiro" [205].

De modo irônico Regina Real anota na margem esquerda da página: "Interessante a citação ser de G.B. quando não segue absolutamente o que recomenda em sua Técnica de M.".

Ao tratar dos museus de arte moderna Trigueiros afirma que:

> "O comprador de um quadro deve agir como um professor; não ter partido. Não poderíamos admitir um bom professor que deixasse de estudar a obra de Picasso ou de Portinari porque o trabalho desses artistas não estivesse de acordo com a sua sensibilidade estética; seria, quando muito, um explicador. O

---

[204] Trigueiros (1955, p.14).
[205] Barroso citado por Trigueiros (1955, p.14).

responsável pela compra de qualquer obra de arte deve proceder como se preparasse o material para uma aula" [206].

Na margem esquerda Regina Real anota: "O Barroso não deve ter gostado deste parágrafo".

Não é preciso muito esforço para perceber a briga com o "pai fundador" do Museu Histórico Nacional. Regina Real se debate, critica, busca outros caminhos, mas a sua concepção de museu está prevista e contida no paradigma clássico de museologia que era, a rigor, o mesmo defendido por Barroso:

> "Chama-se Museologia - dizia ele - o estudo científico de tudo o que se refere aos Museus, no sentido de organizá-los, arrumá-los, conservá-los, dirigi-los, classificar e restaurar os seus objetos. O termo é recente e resulta dos trabalhos técnicos realizados nos últimos decênios sobre a matéria. A Museologia abarca âmbito mais vasto do que a Museografia, que dela faz parte, pois é natural que a simples descrição dos Museus se enquadre nas fronteiras da Ciência dos Museus" [207].

Apesar das divergências, em 1969, dois meses depois de sua morte e ironicamente no dia do aniversário de nascimento de Barroso, uma das salas de exposições do Museu Histórico Nacional recebeu o nome de Sala Regina Real. O notável nessa nova designação não é o acento biográfico e personalista, e sim o fato de que a sala recebeu o nome de uma profissional de destaque no meio museológico, que sequer chegou a trabalhar no Museu Histórico Nacional. Seria ela uma nova espécie de heroína?

---

[206] Trigueiros (1955, p.31).
[207] Barroso (1951, p.6).

A partir dos anos cinqüenta Barroso vai perdendo importância na vida cultural, mas a sua *imaginação museal* estava amplamente disseminada. Em 1958, um ano antes de sua morte e em comemoração ao seu aniversário, ele seria entronizado pelos funcionários através da inauguração e incorporação de seu busto ao acervo do Museu Histórico Nacional. Esse gesto de musealização não era uma novidade, pois na Sala da Secretaria, em 1924, já constava, como doação dos funcionários, o "Retrato do Dr. Gustavo Barroso" como diretor eternizado pela mediação do quadro a óleo pintado por R. B. Cela. Pelo poder das coisas, das tintas e das cores, pelo poder das formas, do volume e do bronze operava-se a produção da memória de quem sonhava vestir a fantasia da imortalidade.

2.2. Gilberto Freyre: museu, tradição e região.

Eu vi o mundo... ele começa no Recife [208]

No carnaval de 1962, na cidade do Rio de Janeiro, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira desfilou, no dia 4 de março, com enredo, alegorias e fantasias inspirados no livro *Casa-Grande & Senzala*. Cantado na avenida Presidente Vargas, o samba enredo de autoria de Jorge Zagaia, Leléo e Comprido, emocionou o velho de Apipucos e marcou um momento apoteótico de celebração popular raro na vida de cientistas sociais e, igualmente raro, no que se refere à vida social dos livros.

Poucos autores foram em vida tão premiados, homenageados e consagrados quanto Gilberto Freyre e poucos livros brasileiros foram tão polemizados, tão saudados, tão socialmente marcantes, tão editados e reeditados, tão traduzidos para outros idiomas e transportados para outras linguagens, quanto *Casa-Grande & Senzala*. O livro inspirou poetas, músicos, pintores, desenhistas e outras tantas categorias de artistas; deu origem à encenações teatrais, histórias em quadrinhos e exposições. Em 1983, durante as comemorações dos seus cinqüenta anos de publicação, ele já havia alcançado mais de vinte e duas edições no Brasil e já havia sido traduzido para o espanhol, inglês, francês, polonês, alemão e italiano. O autor recebeu inúmeros prêmios nacionais e internacionais,

---

[208] Título de um grande painel pintado por Cícero Dias, amigo particular de Gilberto Freyre.

foi odiado, acusado de libidinoso, pornográfico, anticatólico, impreciso[209] e ensaísta e foi amado, saudado como gênio, intelectual corajoso, criador de estilo, original, pesquisador arguto e muito mais.

A repercussão de *Casa-Grande & Senzala* no meio intelectual brasileiro foi imediata. Publicada em dezembro de 1933, meses depois a obra seria comentada nos jornais brasileiros através de artigos de Yan de Almeida Prado, Roquete Pinto, João Ribeiro, Affonso Arinos de Melo Franco e outros. De 1933 em diante a produção literária de Freyre seria intensa. Em 1977, segundo Villaça, ele já havia publicado mais de sessenta livros e mais de cinqüenta opúsculos [210].

Bombardeado à esquerda e à direita Gilberto Freyre desenvolveu uma técnica peculiar de equilibrio dinâmico. Ora ele parecia pender para um lado, ora para o outro e nunca estava no lugar que alguns desejariam que estivesse. Conservador, ao seu modo, e progressista, também ao seu modo, ele parecia alimentar o desejo de estar permanentemente num lugar surpreendente e essa talvez fosse uma de suas principais características. Ele se comportava como um malabarista e parecia tirar muito prazer desse jogo de cena. Ele parecia encarnar a ambigüidade e quando alguém tentava defini-lo como ambíguo ele pulava (ou fingia pular) o muro da própria ambigüidade.

Definindo-se como um eu formado por um conjunto de eus, que se harmonizavam e se contradiziam, ele se percebia, ao mesmo tempo, sensual e místico e admirava o seu saber e o seu poder de jogar o jogo das contradições. Darcy Ribeiro que bem conhecia

---

[209] Sobre a imprecisão em *Casa-Grande & Senzala*, ver: Ricardo Benzaquem de Araújo (1994, p.27-41).
[210] Villaça (1977, p.13).

esse jogo testemunhou a favor da dificuldade de se generalizar acerca de Gilberto Freyre: "Cada vez que julgamos apanhá-lo na rede ele escapole pelos buracos como se fosse geléia" [211].

Sendo um intelectual que não se furtou à ação e que em diversos momentos de sua trajetória de vida envolveu-se em questões políticas, reproduzindo, nesse particular, um padrão brasileiro; sendo escritor e sociólogo, pernambucano, luso-brasileiro e inglês, artista e cientista, Freyre se caracterizou pelo desejo de evitar o isso ou aquilo e de afirmar-se como isso & aquilo. Esse desejo de alianças e de construção de pontes entre diferentes mundos como: *Casa-Grande & Senzala*, *Sobrados e Mocambos*, *Ordem e Progresso*, *Aventura e Rotina*, *Insurgências e Ressurgências*, *Jazigos e Covas Rasas* (obra planejada, mas que não chegou a ser escrita), constituiu característica distintiva em Gilberto Freyre.

É preciso lembrar que ele nasceu em 1900, e, portanto, matematicamente no último ano do século XIX e, simbolicamente, no primeiro ano que trazia a marca numérica do século XX. O ano de 1900 foi um ano de passagem, um ano ambíguo, assim como o ano 2000, recentemente transcorrido. Essa ambigüidade também pode ser lida no título do livro de memórias que ele ensaiou escrever e que, segundo Edson Nery da Fonseca seu amigo e principal biógrafo, nunca chegou a fazê-lo: "Um Homem no meio do século" [212]. Mesmo não tendo escrito o pretendido livro de memórias - diferentemente, portanto, de Darcy Ribeiro, que o fez às portas da morte e Barroso, no auge de sua carreira - Freyre deixou, ainda assim, fragmentos de memórias esparsos em diversos

---

[211] Ribeiro (1997b, p.14):
[212] Fonseca, Edson Nery da. "Viagem em torno de Gilberto Freyre". In: *Biblioteca Virtual Gilberto Freyre*. (http:// prossiga.bvgf.fgf.org.br). Última consulta: 15 de outubro de 2003.

livros, artigos e entrevistas. E, além disso, concordou e colaborou com a musealização do Solar de Santo Antônio de Apipucos, onde residiu de 1940 até a morte, em 1987.

O desejo de alianças e a ambigüidade constituem um dos lugares de onde Gilberto Freyre olha e enfrenta o mundo, ora como um resistente, ora como um colaboracionista. Esse lugar, como é evidente, não implica uma evitação de conflitos, ou uma não insurgência, e sim, um desejo de situar-se num ponto privilegiado para a observação dos conflitos tradicionais e por isso mesmo, numa espécie de linha móvel - à semelhança de um balanço de rede - que sendo área de conflito não pode ser apreendida por imagens estáticas, sem a dimensão do tempo e do movimento, salvo quando se admite a hipótese de alguma deformação da representação imagética.

A admissão e a negação de uma representação imagética que deforma o original foi uma experiência que parece ter marcado a formação intelectual de Freyre. Segundo os seus próprios relatos, ele teria entrado em 1908 no Jardim de Infância do Colégio Americano Gilreath, no Recife. Tendo apresentado dificuldades para aprender a ler e a escrever, a ponto da família considerá-lo débil mental, e tendo manifestado habilidades para o desenho, passou a ter aulas particulares com o pintor e paisagista pernambucano Telles Júnior que denunciou, nos desenhos do menino, a insistente tendência de deformação dos modelos. Nessa mesma época, ele foi apresentado ao professor de inglês Joseph Willians que elogiou os seus desenhos e a partir desse estratagema conquistou a atenção do menino de oito anos que aceitou, então, aprender a ler e a escrever em inglês.

"Talvez estejam nesses desenhos infantis - como sugeriu Edson Nery da Fonseca - as raízes do imagismo que viria a caracterizar seus textos em prosa e verso" [213].

Eu não ousaria dizer que Freyre seguiu o caminho do meio, como quem seguisse o *Tao*, mas diria que ele quis descortinar, apoiado sobre os ombros de alguns mestres, um caminho diferente no meio de outros caminhos, sabendo que um gesto como esse teria um preço e o colocaria na encruzilhada de algumas possíveis estradas.

Na comemoração dos seus oitenta anos, em famosa entrevista concedida à revista *Playboy*, ele declarou que a polêmica, a discussão e a crítica em torno de sua pessoa davam-lhe uma agradável sensação de vitalidade.

> "Eu temo - dizia Freyre - ser considerado um bonzinho que agrada a todo mundo, um convencional que não arrepia nenhuma convenção. Tenho muito medo de chegar a ser benquisto por toda a gente ao mesmo tempo. Creio que quem tem atitudes precisa se conformar com o fato de desagradar a alguns" [214].

Ter atitudes, gostar de ser o centro de discussões e polêmicas não implica necessariamente uma posição oposta à ambigüidade. Como observou Darcy Ribeiro, a ambigüidade foi a razão preponderante que permitiu a Gilberto Freyre escrever *Casa-Grande & Senzala*. Ele era "o senhorito fidalgo evocativo de um mundo familiar" e "o moço formado no estrangeiro, que trazia de lá um olhar perquiridor, um olho de estranho,

---

[213] Idem.

[214] *Biblioteca Virtual Gilberto Freyre*. (http :// prossiga.bvgf.fgf.org.br).Fonte: "Falando de política, sexo e vida". Entrevista concedida à revista *Playboy*, em março de 1980. Ver também: Coutinho, Edilberto (org.). *Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro: Agir, 1994. p.87-94.

de estrangeiro, de inglês" [215]. Foi com esse olhar que ele pode estranhar a si mesmo, pode estranhar o país, a região, a província, a cidade do Recife, os amigos e os familiares. Aliou-se à ambigüidade a condição de antropólogo formado no exterior e interessado no Brasil.

> "O ser antropólogo - observou Darcy - permitiu a Gilberto sair de si, permanecendo ele mesmo, para entrar no couro dos outros e ver o mundo com olhos alheios. Trata-se de um caso de apropriação do outro numa operação parecida à possessão mediúnica. Nesta capacidade mimética de ser muitos, permanecendo ele, é que se assenta o segredo que lhe permitiu escrever Casa-Grande & Senzala"[216].

No entanto, essa capacidade de sair de si e entrar no couro dos outros não é uma exclusividade dos antropólogos. Artistas e escritores, de uma maneira geral, e os poetas, de modo particular, são pessoas que também exercem essa capacidade de deslocamento e empatia. Além disso, há, inegavelmente, em alguns ramos das ciências sociais um quê de arte e de artesanato, como já observou C. Wright Mills[217], um quê de narrativa poética. Esses quês são notáveis na insistência com que Gilberto Freyre permanentemente e provocativamente afirmava-se como escritor. "O sociólogo, o antropólogo, o historiador, o cientista social são (...)" nele - como ele mesmo dizia - "ancilares do escritor" [218]. A sua condição de escritor, no entanto, por mais que ele a valorizasse, não explica sozinha o seu

---

[215] Ribeiro (1997b, p.20).
[216] Idem, p.14.
[217] Mills (1975)
[218] Freyre (1965, p.6).

desejo de interpretar o Brasil pelo viés de uma história íntima, nem o seu interesse no passado patriarcal e nos elementos do cotidiano, e nem mesmo o seu olhar para "a formação de uma sociedade agrária, escravocrata e híbrida" [219].

Por mais singular que tenha sido, Gilberto Freyre foi fruto de sua formação no exterior, combinada com sua vivência no nordeste, e foi igualmente fruto de uma época que produziu também outros intérpretes da sociedade brasileira, entre os quais deve ser incluído Gustavo Barroso. Diferentemente de Barroso, no entanto, que se detinha no culto da saudade e no caráter militar da formação social brasileira, Freyre considerava o passado, o presente e o futuro como coexistentes. A partir dessa perspectiva ele desenvolveu a idéia do tempo tríbio, segundo a qual, "o tempo nunca é só passado, nem só presente, nem só futuro, mas os três simultaneamente" [220]. E para examinar a formação da sociedade brasileira ele optou pelo "estudo da sua história íntima", de "uma quase rotina de vida", desprezando "tudo o que a história política e militar nos oferece de empolgante (...)" [221].

> "Estudando a vida doméstica dos nossos antepassados" - dizia ele - "sentimo-nos aos poucos nos completar: é outro meio de procurar-se o 'tempo perdido'. Outro meio de nos sentirmos nos outros - nos que vieram antes de nós; e em cuja vida se antecipou a nossa. É um passado que se estuda tocando em

[219] Esse é o subtítulo do primeiro capítulo de *Casa-Grande & Senzala*.
[220] *Biblioteca Virtual Gilberto Freyre*. (http :// prossiga.bvgf.fgf.org.br).Entrevista concedida à TV Cultura de São Paulo [vídeo].
[221] Freyre (1977a. p.88).

> nervos; um passado que emenda a vida de cada um; uma aventura de sensibilidade, não apenas um esforço de pesquisa pelos arquivos" [222].

Trilhando um caminho que combinava a influência de mestres estrangeiros, como Franz Boas, com a herança "de todos os brasileiros que se esforçaram por nos compreender" [223], Freyre "não preparou ninguém que tenha realizado obra relevante e frutífera dentro dos campos que cultivou" [224], mas teve inúmeros admiradores. E ele mesmo se admirava e se encantava com a obra feita. Como um demiurgo vaidoso ele parecia dizer: fiz um mundo, fiz bem feito e isso é bom.

Gilberto Freyre continua sendo uma espécie de enigma para o pensamento social brasileiro, sua obra foge aos enquadramentos e se mantêm em diálogo com a contemporaneidade. Darcy Ribeiro, um dos seus críticos mais perspicazes, chega a ponto de afirmar:

> "Abro este ensaio com tão grandes palavras porque, muito a contragosto, tenho que entrar no cordão dos louvadores. Gilberto Freyre escreveu, de fato, a obra mais importante da cultura brasileira.
>
> Com efeito, Casa-Grande & Senzala é o maior dos livros brasileiros e o mais brasileiro dos ensaios que escrevemos. Por quê? Sempre me intrigou, e me intriga ainda, que Gilberto Freyre sendo tão tacanhamente reacionário no plano político (...) tenha podido escrever esse livro generoso, tolerante, forte e belo" [225].

---

[222] Idem
[223] Ribeiro (1997a, p.121).
[224] Idem.
[225] Ribeiro (1997b, p.11-12).

Achegar-se da obra de Gilberto Freyre, como já observou o seu xará Gilberto Velho, é correr o risco de ser redundante e repetitivo[226], e é também embarcar numa quase aventura com o risco de se perder no canavial. Para minimizar os riscos tracei um pequeno mapa, pelo qual procuro encontrar na obra freyreana as pistas para a compreensão de sua *imaginação museal*. Como se vê, meu foco não é *Casa-Grande & Senzala*, ainda que essa obra seja importante para a compreensão da referida imaginação. Tenho objetivos mais singelos.

A partir do que até agora foi apresentado interessa reter que a propensão para o imagismo, a concepção de tempo tríbio, a opção pelo estudo da história íntima, cotidiana e sem caráter monumental e o desejo de harmonizar contrários, são algumas das características da *imaginação museal* freyreana.

Dos brinquedos pernambucanos ao mundo e de volta aos brinquedos

Gilberto de Mello Freyre nasceu no Recife, no dia 15 de março de 1900, no seio de uma família tradicional e aristocrática, já em fase de decadência. Sendo um dos quatro filhos de Alfredo Freyre e Francisca Teixeira de Mello Freyre, Gilberto cresceu no meio urbano da capital de Pernambuco, mas teve experiências rurais de menino de engenho através da temporada que passou no Engenho de São Severino dos Ramos, de propriedade de parentes pelo ramo materno. A mãe, católica praticante, fora ex-aluna de

[226] Velho (1985, p 11-13)

colégio de freiras de origem francesa e o pai, homem de letras e livre pensador, era juiz e professor de latim, português, francês e direito comercial no Colégio Americano e de economia política na Faculdade de Direito do Recife [227].

Descendente de antigos senhores rurais, Gilberto conviveu, ainda criança, com antigos escravos e escravas de sua família, como é o caso da velha negra, "chamada, muito ironicamente, Felicidade e apelidada Dadade (...)". Já octogenário, Freyre, se recordaria das histórias de bichos que falavam, contadas por essa velha negra e também evocaria a lembrança das histórias de príncipes e princesas, contadas por Isabel - uma jovem negra de mais ou menos quinze anos, quando ele teria cinco ou seis anos de idade - que ele supõe ter sido o seu primeiro amor [228].

Além das lembranças de histórias e amores ele também recordava dos seus brinquedos, alguns dos quais, como é prática corrente entre as crianças, eram personalizados. A companhia desses brinquedos gravou-se em sua memória como o lugar de refúgio para se "defender da banalidade da maioria dos adultos" [229].

Interessado em histórias, brinquedos e desenhos, mas desinteressado pelo aprendizado das letras, o autor de *Sobrados e Mocambos*, não conseguiu, até os oito anos, aprender a ler e a escrever. A família chegou a considerar a hipótese de que o menino teria alguma deficiência mental. Preocupado com a educação do filho o velho Freyre contratou o professor inglês Joseph Willians, anteriormente citado, que logo conquistou a coração do menino, que iniciou, assim, o seu processo de alfabetização em língua inglesa.

---

[227] Ventura (2000, p.32-33).
[228] Freyre (1985a, p 29-35).
[229] Freyre (1975a, p.76).

Com o pai, homem de formação humanista, aprendeu o latim e tomou aulas de português. Mais tarde, aos 15 anos, tomaria aulas particulares de francês com Madamme Meunieur.

No período de 1908 a 1917, no Colégio Americano Gilreath, fundado por missionários batistas no Recife, fez os cursos primário e secundário. Nesse intervalo, tornou-se redator, em 1914, do jornal *O Lábaro*, produzido no Colégio; realizou a sua primeira conferência pública, em 1916, no Cine-Teatro Pathé, na capital da Paraíba e experimentou uma crise mística, chegando a pensar em ser missionário e a pregar o evangelho na periferia do Recife. Escolhido como orador na cerimônia de formatura do curso secundário, em 1917, convidou para a função de paraninfo o historiador Oliveira Lima, que se tornaria seu amigo e protetor.

No ano seguinte, em 1918, embarcou para os Estados Unidos e ingressou na Universidade de Baylor, em Waco, no Texas, aonde viria a concluir, em 1920, o curso de letras e ciências humanas[230]. A estadia em Waco propiciou-lhe as condições necessárias para tornar-se correspondente internacional do *Diário de Pernambuco*, fazer novas amizades e se fazer conhecer no círculo acadêmico americano, atualizar-se em relação à produção intelectual de língua inglesa e conhecer pessoalmente os poetas William Butler Yates, Vachel Lindsay, Amy Lowell.

Com o apoio de Oliveira Lima ganhou uma bolsa de estudos para a Universidade de Colúmbia, em Nova Iorque, onde cursou o mestrado em ciências políticas, jurídicas e sociais, tendo sido aluno do antropólogo Franz Boas, do sociólogo Franklin Giddings e de outros renomados mestres. A estadia em Nova Iorque não foi um tempo apenas de

[230] Ventura (2000, p.34-35).

imersão nos livros e nas bibliotecas, foi tempo de conhecer o poeta hindu Rabindranath Tagore, e, igualmente, tempo de ruas, tavernas, amizades, sonhos, concertos, aventuras sexuais e construção de temas de pesquisa, como a acalentada sociologia do brinquedo.

Planejando escrever uma "História da vida de menino no Brasil" ou "A procura de um menino perdido" Freyre pediu insistentemente para visitar fábricas e visitou lojas e armazéns de brinquedos.

> "Estou interessado em estudar - anotou em 1921, em seu diário - o que talvez se possa chamar a sociologia do brinquedo como um aspecto da sociologia - sociologia e psicologia - da criança e do menino. (...) Sonho com um museu de brinquedos rústicos feitos de pedaços de madeiras, quengas de coco, palhas de coqueiro, por meninos pobres do Brasil" [231].

A "História da vida de menino no Brasil" não foi escrita, a desejada sociologia do brinquedo não foi desenvolvida e o sonho do museu de brinquedos rústicos não se concretizou. Ainda assim, ao Museu do Homem do Nordeste, de acordo com as orientações de Freyre, foi incorporada uma expressiva coleção de brinquedos populares e tradicionais. O brinquedo, como tema de interesse antropológico, museológico, psicológico e sociológico, atraiu bastante Gilberto Freyre. Ele se maravilhou com as visitas que fez à seção de brinquedos das lojas monumentais de Nova Iorque, mas lamentou a exagerada tendência de dominação dos brinquedos mecânicos. "A meu ver - anotou o jovem recifense, em 1922 -, o brinquedo ideal será aquele que exigir o máximo

---

[231] Freyre (1975a, p.54).

do que na criança for imaginação construtiva, poder inventivo, ânimo criador. E não o que lhe chegue às mãos como bocados já feitos" [232].

As meditações de Freyre em torno do tema dos brinquedos me remetem a Walter Benjamin que manifestava igualmente vivo interesse no assunto e, sobre ele, escreveu, em 1928, alguns pequenos ensaios como: "Velhos brinquedos: sobre a exposição de brinquedos no Märkische Museum"; "História cultural dos brinquedos" e "Brinquedos e jogos: observações marginais sobre uma obra monumental" [233]. A tendência para pesquisas em torno dos brinquedos era, como testemunhou Benjamin, uma característica da época:

> "O Museu Alemão em Munique, o Museu de Brinquedos em Moscou, a seção de brinquedos do Musée des Arts Décoratifs em Paris - criações do passado mais recente ou do presente - demonstram que por toda parte, e certamente por boas razões, o interesse por brinquedos autênticos está despertando" [234].

Concluído o curso de mestrado, em 1922, com a apresentação da tese intitulada *Social Life in Brazil in the Middle of the 19th Century* e publicada, no mesmo ano, pela *Hispanic American Historical Review*, de Baltimore, Freyre embarcou para a Europa em viagem de estudos e percorreu a Inglaterra, França, Alemanha, Bélgica, Espanha e Portugal. Em Paris, além de deliciar-se seguidamente com a Sainte Chapelle e com o Museu Rodin, entrou em contato, por intermédio dos irmãos pernambucanos Vicente e Joaquim do Rego Monteiro, com artistas franceses e estrangeiros, incluindo os

---

[232] Idem, p.76.
[233] Benjamin (2002).
[234] Idem, p.95-96.

modernistas brasileiros: Tarsila do Amaral e Victor Brecheret. Na Inglaterra, visitou detidamente o Museu de Oxford e na Alemanha, conheceu o expressionismo e deliciou-se com os museus de antropologia e etnologia.

> "Paris e agora Berlim - nos seus museus etnológicos ou etnográficos - como aqui se diz - ou do Homem, isto é, antropológicos, tenho cumprido o meu programa de estudos, a seu modo pós-graduado e segundo sugestões do europeu Boas. Pois na Europa, pedi a orientação do grande Boas para esses contatos com museus vivos como são os da Alemanha, os ingleses e franceses. Boas, como antropólogo, é um entusiasta dos museus desse gênero. Pensa que neles se pode aprender mais do que em simples conferências abstratas em puras salas de aula.
>
> Esses três museus - o de Paris, o de Oxford, o de Berlim - pedem dias seguidos de estudos panorâmicos. Panorâmico sem se considerar o que pode ser realizado em qualquer deles como estudo especializado" [235].

Essa viagem de estudos e de visitas a museus europeus foi fundamental para o desenvolvimento da *imaginação museal* de Freyre. As recomendações de Boas, nesse sentido, abriram portas, estimularam a observação atenta e a tomada de notas e apontamentos que mais tarde seriam organizados e favoreceriam a comparação com o panorama museológico brasileiro, especialmente no que dizia respeito aos museus de antropologia. Condicionada pela formação boasiana a *imaginação museal* do viajante voltava-se de modo especial para o antropológico e para as tradições culturais de caráter regional.

---

[235] Freyre (1975a, p.88).

Olhado de fora o Brasil era visto como um riquíssimo tema para abordagens museais. O olhar treinado no estrangeiro permitia a identificação de omissões e lacunas. A certeza do retorno e as incertezas sobre os caminhos da reintegração propiciavam a formulação de perguntas e alimentavam o desejo de construir novos lugares de sonho:

> "Quando teremos, no nosso país, um grande museu do Homem especializado na apresentação sistemática, didática, cientificamente orientada, de material antropológico relativo à gente brasileira - ao seu físico, às suas etnias, à sua cultura (entrando aqui uma reorientação dos nossos estudos antropológicos sob inspiração dos Boas, dos Wissler, dos Kroeber) - nas suas várias expressões regionais?
>
> Se puder, é uma das coisas culturais para a qual concorrerei, quando me reintegrar no Brasil: a organização de um museu antropológico segundo a orientação de Boas, que é uma orientação, em grande parte, alemã" [236].

Antes de retornar ao Brasil, demorou-se em Portugal. Em Lisboa e Coimbra fez contato com a moderna inteligência portuguesa, conviveu com o pessoal da *Seara Nova*, conheceu pessoalmente João Lúcio de Azevedo, o Conde de Sabugosa, o poeta Eugênio de Castro, Fidelino de Figueiredo e Joaquim de Carvalho, e recebeu "notícias das explosões 'modernistas' no Rio e em São Paulo" [237]. Depois de quase seis anos passados no estrangeiro o escritor retornou: "Deixei o Brasil, ainda menino, e venho revê-lo homem feito. Venho revê-lo com outros olhos: os de adulto. Adulto viajado pela América do Norte e pela Europa. Adulto como se diz em inglês, sofisticado" [238].

---

[236] Idem, p.89.
[237] Idem, p.125.
[238] Idem, p.125.

"A procura de um menino perdido", não havia sido abandonada. O retorno veio acompanhado do desejo de rever o Engenho de São Severino dos Ramos onde havia brincado. Na terra dos brincantes, a imaginação do homem feito procurava agora outros brinquedos.

Não se penetra efetivamente no território do museu, sem um espírito de criança, sem se deslumbrar com a dimensão lúdica das coisas, sem perceber que o objeto musealizado também é um brinquedo. Essa percepção se evidencia na expressão moleque: "brincar de casinha", com que alguns museógrafos dedicados à montagem de exposições referem-se a sua própria prática. É essa percepção que os permite rir nos museus e os permite compreender que tudo ali é transitório, ainda que travestido de eternidade. Como dizia o poeta Omar Khayyan:

> "Alaúdes, perfumes, copas,
> Lábios, cabelos, grandes olhos:
> Brinquedos que o tempo destrói
> Dia a dia - meros brinquedos!" [239]

[239] Khayyam (s.d.)

A região do olhar e o olhar para a região

A volta para casa foi um retorno no tempo: um retorno simultâneo ao passado, ao presente e ao futuro. Se por um lado, o jovem nativo regressado estranhava a antiga província, revia os antigos habitantes de sua memória, reajustava a dimensão das coisas, das ruas, dos sobrados, do rio Capibaribe e acercava-se com cautela das novidades modernistas; por outro, os nativos da província estranhavam nele os ares de jovem anglo-americano, o comportamento desajustado e exótico, as modas e os modos estrangeirados. Nessa altura, a autopercepção do retornado adquiria um tom dramático: "O que sinto - dizia ele, em 1923 - é que sou repelido pelo Brasil (...), como se me tivesse tornado um corpo estranho ao mesmo Brasil" [240].

As experiências do retorno e do estranhamento possibilitaram outras experiências: a do "encanto do desencanto" [241], a da procura do seu novo lugar social e a da necessidade de descobrir um outro Brasil, que não era aquele que lhe repelia, mas "o Brasil básico, essencial, popular" [242]. É essa identidade essencializada do Brasil que ele foi procurar nas constantes regionais do nordeste, nas tradições populares, na formação da família patriarcal brasileira.

Não se pode dizer, a bem da verdade, que o jovem Freyre tenha sido inteiramente repelido e muito menos que a sua readaptação tenha sido altamente problemática. Ele contava com o amparo de uma rede pessoal de relações sociais, incluindo a da sua

---

[240] Freyre (1975a, p.128).
[241] Idem, p.131.
[242] Idem, p.128.

parentela, bastante sedimentada e organizada. No mesmo ano de seu regresso ao Recife voltou a colaborar com o *Diário de Pernambuco* e fez amizade com José Lins do Rego; no ano seguinte envolveu-se com a animação do Centro Regionalista do Nordeste, ao lado de Odilon Nestor, Alfredo de Moraes Coutinho, Luís Cedro Carneiro Leão, Júlio Bello, Amaury de Medeiros, Gouveia de Barros, Carlos Lyra Filho, além de seu pai Alfredo Freyre, seu irmão Ulysses Freyre e outros. Nesse período, intensificou suas atividades jornalísticas e dedicou-se à organização do chamado *Livro do Nordeste*, publicado, em 1925, em comemoração ao primeiro centenário do *Diário de Pernambuco*, contando com a participação de diversos autores, entre os quais o modernista Manuel Bandeira que, a seu pedido, escreveu para o referido livro o poema "Evocação do Recife", com nítidas referências aos tempos de menino.

Foi sob a influência desse início de movimento regionalista que o parlamentar pernambucano Luís Cedro Carneiro Maranhão apresentou, em 1923, à Câmara de Deputados o primeiro projeto para a criação de uma Inspetoria orientada para a defesa de valores históricos, artísticos e paisagísticos regionais. O projeto naufragou, mas o tema seria retomado, em 1928, quando no governo de Estácio Coimbra, em Pernambuco, seria criada a Inspetoria Estadual de Monumentos Nacionais e um Museu de Arte Retrospectiva.

O Centro Regionalista do Nordeste, o *Livro do Nordeste* e os artigos publicados por Freyre no *Diário de Pernambuco* traziam a marca do seu interesse na recuperação de tradições culturais de caráter regional, como uma forma romântica de busca de um tempo perdido e de resistência aos avanços da industrialização e à crescente perda de poder

econômico e político das famílias que ainda preservavam a herança corroída dos antigos senhores rurais.

Em relação ao movimento modernista que explodiu em São Paulo com a Semana de Arte Moderna de 1922, Freyre manteve uma posição deliberada de desconfiança e acreditava ser bom estar "longe dos roncos daqueles 'modernistas' daquém e dalém-mar mas que já não parecem ter o que dar a ninguém (...). A não ser ruído. Escândalo. Sensação"[243]. Ainda assim, queria estar atento aos que ele chamava de "bons modernos do Rio e de São Paulo", que, segundo ele, "começam a escrever a língua portuguesa e a tratar de assuntos - inclusive os velhos ou de sempre - com uma nova atitude ou lhes dando um novo sabor" [244]. Possivelmente, foi com esse espírito que se aproximou de Manuel Bandeira, de Prudente de Morais Neto, de Heitor Villa-Lobos, de Rodrigo Melo Franco de Andrade, de Carlos Drummond de Andrade e de Sérgio Buarque de Holanda que, mais tarde, viria a ser padrinho de sua filha.

Com Mário de Andrade, no entanto, a relação foi, de ambos os lados, de distanciamento, desconfiança e antipatia. Em 1923, Freyre anotou em seu diário: "Não consigo me entusiasmar com as andradices de Mário. Prefiro as andradices 'modernistas' do outro Andrade (...)" [245]. Quando em 1927 conheceu pessoalmente Mário de Andrade que estava de passagem pelo Recife, anotou: "Má impressão pessoal de M. de A. (...) Seu modo de falar, de tão artificioso, chega a parecer - sem ser - delicado em excesso. Alguns dos seus gestos também me parecem precários" [246].

---

[243] Idem, p.132.
[244] Idem, p.132.
[245] Idem, p.132.
[246] Idem, p.207.

Manuel Bandeira que fazia a ponte entre os dois recebeu de Mário, em 1928, carta com o seguinte pedido: "Olhe, pergunte como coisa de você, pro Gilberto se ele sabe o nome de alguma rendeira célebre de Pernambuco ou do Nordeste qualquer. Se não for de Pernambuco ele que diga donde ela é. É pro *Macunaíma*. Não diga que é coisa minha senão ele é capaz de fazer perfídia e dar nome errado só pra ter o gosto de ler besteira[247]". A resposta de Bandeira informava: "Perguntei a Gilberto o que você quer saber. Ele não se lembrava de nenhum nome mas diz que os há"[248].

As divergências entre Gilberto Freyre e Mário de Andrade não se situavam apenas ao nível do relacionamento pessoal, atingiam estrato mais profundo: o da concepção de Brasil e de mundo. Mário, que se recusou a conhecer outros países, desenvolveu uma concepção de Brasil e de identidade nacional que não guardava lugar para regiões e regionalismos. O seu *Macunaíma*, em termos teóricos, criava uma espécie de caldeirão que dissolvia regiões, províncias, manifestações culturais e promovia um desmapeamento ou uma desgeografização do Brasil; Freyre, que rodou o mundo antes mesmo de conhecer outras regiões brasileiras, desenvolveu uma concepção de Brasil, influenciada por sua formação culturalista boasiana, que privilegiava o olhar para as regiões, compreendendo que o essencial do Brasil era constituído de múltiplas identidades. Um olhava para a unidade e o outro para a diversidade. De qualquer modo, essas divergências não devem obnubilar o entendimento de que ambos tomaram o Brasil por tema, envolveram-se com ações preservacionistas e tiveram um acentuado interesse no passado colonial.

---

[247] Moraes (2000, p.372).
[248] Idem, p.373.

Em fevereiro de 1926, realizou-se no Recife, sob a liderança de Gilberto Freyre, o 1° Congresso Regionalista do Nordeste, também conhecido como 1° Congresso Brasileiro de Regionalismo. A iniciativa alinhava-se com o movimento de defesa e reabilitação de tradições investidas de características consideradas regionais, iniciado dois anos antes com o Centro Regionalista do Nordeste e que aglutinava tendências políticas divergentes. Um dos objetivos dos animadores do movimento regionalista era o desenvolvimento pelo Brasil afora de outros regionalismos, capazes de dar ao movimento um sentido orgânico e abrangente, tanto do ponto de vista nacional quanto internacional.

Nesse Congresso Freyre apresentou um trabalho sobre a "Estética e as tradições da cozinha brasileira". Numa performance moderna, distribuiu "entre os congressistas cocadas pernambucanas", fez circular entre eles "fotografias de velhos pratos da Índia e da China, pratos de mesa, bules de chá - reminiscências da antiga mesa afidalgada dos senhores de engenho do Nordeste" - bem como, "fotografias de negras de tabuleiro, vendedoras de arroz doce e grude" [249].

Performance

Nessa conferência performática - citada por Joaquim Inojosa - depois de destaçar a presença no Brasil de três importantes regiões culinárias: a baiana, a nordestina e a mineira, Freyre solta as rédeas de seu eu proustiano e polemista: "Quando às vezes, domingo de manhã, saio de bicicleta em Casa Forte e no Poço, sinto vir das casas o cheiro de mungunzá e das igrejas o cheiro do incenso, sinto mais fé no futuro do Brasil brasileiro do que ouvindo o hino nacional ou lendo o Sr. Afonso Celso" [250].

[249] Freyre citado por Inojosa (1981, p.34-35).
[250] Idem, p.35.

Cito Gilberto Freyre a partir de Joaquim Inojosa, deliberadamente. Inojosa, que se considerava arauto, representante autorizado e precursor do movimento modernista em Pernambuco, dedicou centenas de páginas e boa parte de sua energia intelectual para relativizar a robustez do movimento regionalista e para colocar em dúvida a existência de um *Manifesto Regionalista*, datado de 1926. Ele sugeria que o *Manifesto* seria uma criação ou montagem dos anos cinqüenta; no que divergia de Freyre, que sustentava ter lido publicamente o tal *Manifesto* durante o 1° Congresso Regionalista, ainda que só o tivesse publicado em 1952 [251].

Por mais interessante que seja essa polêmica, e eu penso que aí pode ter pano-pra-manga, ela não ilumina o meu trabalho. O chamado *Manifesto Regionalista* constitui para os objetivos a que me proponho um documento de grande relevância, uma vez que contém referências importantes sobre a questão museal. De outro modo: a existência do chamado *Manifesto Regionalista* de 1926 é um dado concreto, quer ele tenha sido escrito vinte e tantos anos antes ou depois. A polêmica, que de algum modo refletia os desentendimentos dos regionalistas com os modernistas - sobretudo com alguns de São Paulo - de quem Inojosa se considerava porta-voz avançado, concentrava-se numa questão cronológica e tinha como pano de fundo o desejo de um e de outro, de vaidosamente serem reconhecidos pelos pósteros como pioneiros. Tratava-se de uma batalha inglória para Inojosa. Era impossível para ele superar Gilberto Freyre no amor de si próprio, na vaidade e imodéstia confessadas, no prazer de saborear elogios como um

[251] Freyre (1976, p.52).

menino que saboreia um bombom [252]. Assim, passo por cima dessa polêmica que considero relevante, e me atenho ao conteúdo do *Manifesto Regionalista*, dito de 1926.

É no mínimo intrigante a posição de desconfiança e ambigüidade que Gilberto Freyre mantêm com os líderes do movimento modernista eclodido em São Paulo. Recém-chegado de uma longa aventura no exterior, onde além de atualizar-se em termos de formação universitária, fez contato com artistas e intelectuais de vanguarda e observou o cotidiano das pessoas, não se poderia dizer que ele desconhecesse as tendências modernas em voga na Europa e nos Estados Unidos. Além disso, a sua obra tinha um inequívoco acento de modernidade. A minha sugestão é que a presença de um forte caráter regional na imaginação freyreana, mais do que o seu interesse no passado, justificava a manutenção dessa posição de desconfiança e ambigüidade e, como desdobramento conseqüente, a disputa por um lugar de liderança no meio intelectual brasileiro. Um lugar ou uma região de olhar diferenciada e que, em sua perspectiva, autorizava o olhar para a região do nordeste, procurando nela as suas especificidades. De resto, tanto os regionalistas - modernistas ao seu modo - quanto os modernistas alinhados com a Semana de 22, sobretudo em sua segunda fase, interessaram-se pelo passado, nomeadamente, pelo colonial; desenvolveram pesquisas em torno do folclore, realizaram ações preservacionistas, inventaram tradições, empenharam-se no redescobrimento do Brasil, desejaram promover uma renovação na inteligência brasileira e envolveram-se com o destino de patrimônios culturais e museus.

Na perspectiva do autor do *Manifesto Regionalista*, seria injusto confundir o regionalismo com separatismo, bairrismo, anti-internacionalismo, anti-universalismo ou

[252] Freyre (1975a, p.131).

antinacionalismo. O seu objetivo era superar as divisões estaduais, "conter os desmandos dos Estados grandes e ricos, policiar as turbulências balcânicas de alguns dos pequenos em população" e desenvolver um "novo e flexível sistema em que as regiões, mais importantes que os Estados, se completem e se integrem ativa e criadoramente numa verdadeira organização nacional" [253]. O pressuposto desse raciocínio era expresso nos seguintes termos:

> "Pois de regiões é que o Brasil, sociologicamente, é feito, desde os seus primeiros dias. Regiões naturais a que se sobrepuseram regiões sociais.
>
> De modo que sendo esta a sua configuração, o que se impõe aos estadistas e legisladores nacionais é pensarem e agirem inter-regionalmente. E lembrarem-se sempre de que governam regiões e de que legislam para regiões interdependentes, cuja realidade não deve ser esquecida nunca pelas ficções necessárias, dentro dos seus limites, de 'União' e de 'Estado'. O conjunto de regiões é que forma verdadeiramente o Brasil" [254].

O curioso nesse argumento é a representação da região como uma unidade ou um dado natural, a que se superpõe o social. A retórica de Freyre, nesse momento, caracterizava como ficção a "União" e o "Estado", mas não discutia o caráter igualmente ficcional das regiões. Por outro ângulo: assim como o nacional não é um dado pronto e acabado, mas alguma coisa que se faz, se desfaz e se refaz permanentemente; assim também o regional poderia ser compreendido como um processo impregnado de tensões, conflitos, litígios políticos e disputas de memória e tradição. A noção de uma unidade

[253] Freyre (1976, p.54-55).
[254] Idem, p.56.

regional, compreendida como um todo harmônico, comporta problemas e conflitos intra e extra-região que não se resolvem pela caracterização de seus elementos naturais. A noção de identidade regional, associada à idéia de unidade, também pode ser utilizada para abafar diferenças internas, para apagar semelhanças com o externo, para excluir, para impedir os cruzamentos e barrar a dinâmica da vida. As fronteiras do regional não são naturais. Além disso, a cristalização dos debates no confronto entre o regional e o nacional pode simplesmente significar o abandono de uma perspectiva universalista, como observou Roberto Da Matta [255].

Sendo um dos objetivos do movimento regionalista a defesa e a reabilitação de valores regionais e tradicionais, surgia quase como um desdobramento lógico das suas preocupações o interesse pelo universo museal.

Em 1924, Freyre publicou no *Diário de Pernambuco* artigo onde apontava a necessidade do Estado ter um museu que "reunisse valores da cultura regional", "que a evocasse de modo atraentemente educativo" e que "apresentasse o que a formação regional viesse produzindo de mais típico ou de mais característico" [256]. Nesse artigo Freyre argumentava: "agora que um museu de Artes Retrospectivas[257] se organizou no Rio, bem poderia cogitar Pernambuco - terra brasileira de passado tão denso, tão profundo – de estabelecer o seu, como documento à vida local". Em seguida, criticava a noção museológica dos Institutos Históricos que operavam apenas para a exaltação dos feitos grandiosos nas esferas militar e política, e não se interessavam pelo cotidiano do

[255] DaMatta (2000, p.6).
[256] Freyre (1979/1980, p.23).
[257] Suponho que o Museu de Artes Retrospectivas a que se referia o artigo de 1924, fosse o Museu Histórico Nacional, mas não disponho de fontes documentais que possam comprovar ou negar essa suposição.

brasileiro, onde deveria ser incluída a "gente do povo" e o "homem rústico". Entre as diversas sugestões de "ilustração plástica de muito cotidiano significativo", passível de ser submetido a um processo de musealização, destacava-se "a da técnica da produção do açúcar".

Esse artigo ecoou no *Manifesto Regionalista*, onde Gilberto Freyre afirmava querer "museus com panelas de barro, facas de ponta, cachimbo de matutos, sandálias de sertanejos, miniaturas de almanjarras, figuras de cerâmica, bonecas de pano, carros-de-boi, e não apenas com relíquias de heróis de guerras e mártires de revoluções gloriosas". Salientando o seu interesse em exaltar "bumbas-meu-boi, maracatus, mamulengos, pastoris e clubes populares de carnaval", ele manifestava também o seu desejo de "um museu regional cheio de recordações das produções e dos trabalhos da região e não apenas de antigüidades ociosamente burguesas como jóias de baronesas e bengalas de gamenhos do tempo do Império" [258].

O olhar boasiano e regionalista de Freyre preocupava-se também com aquilo que hoje se denomina de patrimônio imaterial ou intangível e nesse sentido se alongava na descrição de elementos da culinária, destacando o papel dos tabuleiros das negras baianas, "quase sempre imensas de gordas". Segundo ele: "Muitas envelheceram como que eternas, como os monumentos - as fontes, os chafarizes, as árvores matriarcais - vendendo, no mesmo pátio ou na mesma esquina, doce ou bolo a três gerações de meninos e até de homens gulosos"[259].

---

[258] Freyre (1976, p.62).
[259] Idem, p.69.

Em seu *Manifesto* ele passeava por diversos assuntos: defendia "um bom jardim zoológico regional" [260]; estimulava a produção de pintores, fotógrafos, poetas, ensaístas, romancistas e contistas "capazes de associar o animal ao humano, o regional ao universal" [261]; sugeria a criação de um restaurante regional que mais parecia um centro de tradições culturais, pois deveria conter, além das atividades culinárias, uma botica de remédios da flora, uma loja de brinquedos e objetos de arte, um espaço para apresentação de mamulengo, bumba-meu-boi, pastoril, e uma casa de horrores, tudo com características regionais[262]. Para Freyre, a tradição culinária do nordeste estava em crise, e, "uma cozinha em crise - dizia ele - significa uma civilização inteira em perigo: o perigo de descaracterizar-se" [263].

Como se vê, o discurso preservacionista de Freyre também lançava mão das noções de valor regional e perigo de descaracterização para se justificar como ação necessária. Havia também na *imaginação museal* freyreana um certo ar de nostalgia e saudade, um certo culto ao passado. Mas, diferentemente de Barroso, ele parecia olhar para um outro lado da pirâmide da tradição. Menos preocupado com o monumental, com os feitos e glórias da história militar e política, ele voltava-se para o cotidiano, para um tipo de museologia do cotidiano, com um forte caráter intimista e subjetivista. Havia visivelmente uma dimensão pedagógica na *imaginação museal* de Freyre, mas ela parecia distinguir-se daquela que informava a imaginação barrosiana. Não se poderia aqui falar numa pedagogia do dedo em riste, talvez fosse possível pensar numa espécie de pedagogia da sedução ou da tradição sedutora.

COTIDIANO

[260] Idem, p.79.
[261] Idem, p.79.
[262] Idem, p.73-74.
[263] Idem, p.72.

A tradição que interessava a Freyre, diferentemente de Barroso, não era a dos eventos históricos extraordinários ou dos heróis exemplares, mas aquela que tendo longa duração temporal fosse capaz de funcionar como amalgama social de gerações distintas, aquela que de modo mais espontâneo, afetivo e menos racional pudesse evocar memórias sedimentadas num extrato mais profundo da psique. Por isso mesmo ele, na condição de narrador moderno, insistia em sabores, cheiros, sons, folguedos, brinquedos e imagens do cotidiano que atravessavam longos tempos. O seu interesse no reino narrativo era de uma outra ordem.

Aventura, exílio e rotina

Depois do 1° Congresso Regionalista do Nordeste, ainda no ano de 1926, Gilberto Freyre realizou a sua primeira viagem de caráter mais amplo pelo Brasil, conheceu as cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador. No Rio, uma de suas primeiras iniciativas foi assistir a uma sessão do Senado Federal, no antigo palácio Monroe, hoje demolido. Na ocasião, o presidente do Senado e vice-presidente da República era o seu amigo e conterrâneo, Estácio Coimbra, a quem também estava ligado por laços de família. Foi nessa viagem que, hospedado na casa do "tísico" Manuel Bandeira, estreitou contato com o grupo modernista do Rio, "renovadores sem 'ismo' nenhum" - anotaria no seu diário[264]. Mas Freyre não era um indivíduo vocacionado para um único grupo. No

[264] Freyre (1975a, p.182).

Rio, freqüentou a casa de Miguel Calmon, de Laurinda Santos Lobo, o Jóquei Clube e o Copacabana Palace, esteve com José Nabuco, Teodoro Sampaio, Juliano Moreira, Getúlio Vargas, Heitor Vila-Lobos, Luciano Gallet, Pixinguinha, Patrício, Donga, e tantos outros.

Eu me pergunto se nessa viagem ao Rio, Freyre não teria encontrado um tempo para visitar o Museu Nacional da Quinta da Boa Vista e particularmente o Museu Histórico Nacional, que, nessa altura, estava em pleno funcionamento. Não encontrei uma referência explícita sobre essas visitas, mas fica aqui registrada a suspeita de que elas podem ter acontecido. Seria interessante conhecer a visão do moço pernambucano, viajado pelo mundo dos museus estrangeiros, sobre o Museu de Barroso. Entre os diversos grupos por onde circulou na cidade do Rio, esteve em alguns momentos próximo da rede de relações de Barroso, mas não mencionou em seu diário um contato direto com o pai fundador do Museu Histórico Nacional, registrou apenas, com certa arrogância de moço, que Barroso "depois de ter estreado com o excelente *Terra do Sol* vem escrevendo apenas coisas banais" [265].

De volta ao Recife, foi indicado para a missão de delegado do *Diário de Pernambuco* no Congresso Pan-americano de Jornalistas, realizado nos Estados Unidos e assumiu o cargo político de chefe de gabinete do governo recém-iniciado de Estácio Coimbra (1926-1930). A sua posição privilegiada influenciou algumas áreas do novo governo como a da educação, entregue a Antônio Carneiro Leão e a da saúde pública, entregue ao seu primo Ulysses Pernambucano. Além disso, a partir de 1928, passou a dirigir o jornal *A Província* e a dar aulas de sociologia na Escola Normal do Estado de

Política

[265] Idem (1975a, p.191).

Pernambuco. Consta na tradição pernambucana que foi sob a sua inspiração e atendendo às suas sugestões[266] que Estácio Coimbra criou, em 1928, a Inspetoria de Monumentos Nacionais do Estado de Pernambuco e o Museu de Artes Retrospectiva. A Inspetoria, por falta de amparo constitucional, não vingou e o Museu, depois de ter sido desativado em 1933, foi reinaugurado em 1940 e ainda hoje existe, com o nome de Museu do Estado. No acervo do Museu, basicamente dos séculos XVII, XVIII e XIX, destacam-se móveis de jacarandá, porcelanas, imagens católicas, litografias, gravuras em metal, pinturas, esculturas e desenhos, além de material arqueológico e etnográfico.

A aliança política com Estácio Coimbra colocou Gilberto Freyre em situação difícil. A vitória dos revolucionários de 1930 depôs o presidente Washington Luís e pôs fim ao governo de Estácio Coimbra, que apoiava o presidente deposto. O governador de Pernambuco embarcou apressado para o exílio, tendo em sua companhia o seu chefe de gabinete. Três anos mais tarde Freyre registraria esse episódio, talvez com uma certa dose de ironia, no primeiro parágrafo do prefácio à primeira edição de *Casa-Grande & Senzala:* "Em outubro de 1930 ocorreu-me a aventura do exílio. Levou-me primeiro à Bahia; depois a Portugal, com escala pela África. O tipo de viagem ideal para os estudos e as preocupações que este ensaio reflete"[267]. Nos dois parágrafos seguintes ele registraria a importância para os seus estudos do Museu Etnológico Português, em Lisboa e do Museu Afro-baiano Nina Rodrigues, em Salvador (BA). A rotina e a aventura de visitar museus, de estudar suas coleções, seguindo os conselhos de Boas, continuava presente e com destacada importância entre as práticas socio-antropológicas do autor de *Casa-Grande & Senzala*. De Lisboa, Freyre embarcou para os Estados Unidos, em 1931, a

[266] Freyre (1979/1980, p 22-23).
[267] Freyre (1977a, p.75).

convite da Universidade de Stanford, onde iniciou a redação de *Casa-Grande & Senzala*. Antes de retornar ao Recife, em 1932, voltou a viajar pela Europa e a fazer contatos com os museus de antropologia da Alemanha.

Após a publicação de *Casa-Grande & Senzala*, Freyre organizou, no Recife, o 1° Congresso de Estudos Afro-brasileiros, em 1934, e, no ano seguinte, a convite de Anísio Teixeira, ministrou, na Universidade do Distrito Federal (UDF), um Curso de Antropologia Social e Cultural.

> "Em 1935 - testemunharia mais tarde, referindo-se a Anísio Teixeira -, realizou, a meu ver, a mais séria tentativa de criação de uma universidade até hoje em nosso país, a Universidade do Distrito Federal. Ele também tinha um certo traquejo em administração no Brasil, pois, assim como eu em Pernambuco, fora chamado antes de 1930 para assessorar intelectualmente o governador da Bahia, Góes Calmon. Para criar a nova universidade, ele contou com toda a força, os recursos e o prestigio do então prefeito do Distrito Federal, o pernambucano Pedro Ernesto" [268].

Com o advento do Estado Novo, a continuidade da Universidade do Distrito Federal foi inviabilizada, o projeto de Anísio Teixeira foi desbaratado e Freyre retornou ao Recife. Nos anos seguintes, continuou publicando livros, artigos, colaborando em jornais, realizando conferências e viagens pelo Brasil e pelo exterior. Contraditoriamente,

---

[268] *Biblioteca Virtual Gilberto Freyre*. (http: // prossiga.bvgf.fgf.org.br). Entrevista concedida a Gilberto Velho (Museu Nacional e UFRJ),César Benjamin e Cilene Areias (Ciência Hoje), em maio/junho de 1985. Fonte: Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. *Cientistas do Brasil: depoimentos*. São Paulo: SBPC, p.117-123, 1995.

aproximou-se de Oliveira Salazar, presidente ditador de Portugal, ainda que no Brasil estivesse envolvido, ao lado de intelectuais e estudantes, nas lutas pela redemocratização do país. Em 1941, casou-se com a paraibana Maria Magdalena Guedes Pereira, com quem teria dois filhos: Sônia e Fernando, que mais tarde viriam a ser, respectivamente, presidentes da Fundação Gilberto Freyre e da Fundação Joaquim Nabuco, antigo Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.

Com o fim do Estado Novo, foi eleito em 1945, pela União Democrática Nacional (UDN), com apoio da mocidade estudantil de Pernambuco, para uma cadeira de deputado federal na Assembléia Nacional Constituinte, tendo cumprido o seu mandato no período de 1946 a 1950. Candidatou-se para um segundo mandato, mas foi derrotado nas eleições de 1950. Foi durante o mandato de deputado federal que elaborou e apresentou, em 1948, o projeto de criação do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, aprovado pelo legislativo e sancionado pelo presidente Eurico Gaspar Dutra, em 1949.

> "Como analista social e deputado - diria mais tarde - eu sentia muita falta de centros brasileiros dedicados à pesquisa sobre o próprio país. Ocorreu-me então a idéia de aproveitar as comemorações do primeiro centenário de nascimento de Joaquim Nabuco para propor, na Assembléia Constituinte de que eu fazia parte, a criação de um centro, deste tipo no Recife, o que poderia servir de estímulo para outras iniciativas do gênero nos demais lugares. Meu projeto, aprovado pelo Legislativo, previa que a ação da nova instituição abrangeria não só o Nordeste, mas também o Norte do país, e que seu funcionamento seria desvinculado do sistema universitário para evitar o velho mal deste sistema: a

burocratização. Creio que o instituto foi o primeiro centro brasileiro de pesquisas sociais que contou com esse tipo de autonomia"[269].

Para Gilberto Freyre a comemoração do centenário de nascimento de Joaquim Nabuco mais do que um evento da ordem do efêmero que, passado o período festivo não deixasse outro rastro senão a lembrança da comemoração, deveria produzir um resultado de caráter permanente.

No seu discurso de defesa do projeto, que contou com diversos apartes - de oposição e apoio - de outros parlamentares, referiu-se longamente aos museus que conhecera no exterior e à importância desses órgãos no âmbito da pesquisa, do desenvolvimento social e da defesa dos valores regionais. Com essas referências ele procurava justificar a inclusão no corpo do Instituto Joaquim Nabuco, de um museu de antropologia.

"É claro que tal instituto - esclarecia o seu futuro fundador - deverá ter o seu museu de etnografia matuta e sertaneja, de arte popular, de indústria caseira. Mas só um indivíduo com a visão estreitamente acadêmica do que seja Ciência Social considerará inútil ou apenas divertida ou recreativa a reunião de semelhante material" [270].

---

[269] Idem.

[270] *Biblioteca Virtual Gilberto Freyre*. (http : // prossiga.bvgf.fgf.org.br). Fonte: Freyre, Gilberto. *Necessidade de institutos de pesquisa social no Brasil*. Discurso proferido na Câmara Federal, Rio de Janeiro, 4 dez. 1948.

Na seqüência de sua argumentação, descreveu detalhadamente o tipo de acervo que deveria ser musealizado. Insistente e repetitivo, transformando a repetição em estilo literário, em marca rítmica do seu modo de ser escritor, ele afirmava:

> "Será obra de maior interesse científico e prático a de reunir-se, com critério científico, o material mais relacionado com a vida e com o trabalho das nossas populações regionais. Tipos de habitação, de redes de dormir, de redes de pesca, de barcos como os do Rio São Francisco – cuja figura de barqueiro reclama estudo especial – de brinquedos de menino, de mamulengo, de louça, de trajo, de chapéu, de alpercata, de faca, de cachimbo, de tecido, de bordado, de renda chamada da terra ou do Ceará, receitas de remédios, alimentos, doces, bebidas, crendices, superstições, tudo isso tem interesse científico, artístico, cultural, social, prático. Enganam-se os reformadores de gabinete que vêem em tudo isso apenas divertimento para os olhos dos turistas ou dos antiquários" [271].

Essa alongada enumeração de itens, combinando elementos do patrimônio tangível com o intangível, compreendendo que eles podem ser mediadores da vida e do trabalho referentes ao passado, ao presente e ao futuro, desenhava uma espécie de inventário ou mapa museal para a compreensão da região. Ao enumerar tantas coisas Freyre provocava no ouvinte (ou no leitor) a criação de uma sucessão de imagens, que de algum modo abolia o tempo e, à semelhança do que ocorre num museu, compunha uma narrativa poética, não dominada inteiramente pelo racional.

[271] Idem.

Gilberto Freyre foi um exemplar de narrador moderno. Ele utilizava as palavras e as coisas para contar histórias e construir narrativas diferenciadas, pela volúpia de combinar e recombinar coisas e palavras, pelo desejo de encobrir o leitor (ou ouvinte) com o desejo de ver (ou ouvir) mais histórias. Como assinala Roberto Ventura, "Freyre seduz e envolve o leitor como uma Xerazade tropical ou uma fogosa mulata" [272].

Ao examinar a arte da narrativa Benjamin identificou dois tipos arcaicos fundamentais ou duas famílias de narradores: uma seria composta pelo "marinheiro comerciante" e outra pelo "camponês sedentário". O primeiro narrava a rotina das aventuras, o segundo narrava a aventura das rotinas. Diante desse quadro, Gilberto Freyre, provavelmente, afirmaria a sua ambigüidade e quereria a aventura e a rotina, o encantamento da viagem e o chinelo caseiro. Nesse ponto, possivelmente, ele estaria de acordo com a seguinte assertiva de Walter Benjamin: "A extensão do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendida se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos" [273].

Tendo abandonado, ao longo do tempo, o sonho de construir um museu de brinquedos rústicos e a idéia de escrever a "História da vida de menino no Brasil", Freyre foi gradualmente consolidando a idéia de um museu do homem, tendo como referência importante o Museu do Homem, em Paris. Um museu de modelo datado, que fazia (e faz) um discurso teórico de cunho aparentemente universalista, mas que, na prática museográfica, se revelava (e se revela) eurocêntrico, colonialista, conservador e, de algum modo, machista, independente do papel de vanguarda e resistência que alguns de

[272] Ventura (2000, p.64)
[273] Benjamin (1985, p.198-199).

seus profissionais mais avançados tiveram durante a ocupação de Paris pelas forças nazistas. Desde o fim das guerras coloniais esse modelo de museu apresenta visíveis sinais de esgotamento e na atualidade enfrenta uma de suas maiores crises, com ameaça, inclusive, de passar para o reino dos museus mortos.

A inspiração num museu de molde universalista como o do Homem de Paris não constitui, no caso de Freyre, indícios de contradição. Da mesma maneira como aquele Museu parisiense delineava (e delineia) uma retórica universalizante, que na prática cristalizava (e cristaliza) preconceitos e estereótipos em relação aos povos não-europeus, justificando expograficamente a pseudo-superioridade da civilização européia[274]; assim também a perspectiva freyreana mesmo sublinhando a necessidade de atenção para as relações entre o senhor e o escravo, o homem e a mulher, a criança e o adulto, todos socialmente situados, parecia cristalizar e justificar essas mesmas relações na forma como elas eram dadas. Afinal de contas, a perspectiva de Freyre, por mais inovadora que fosse, estava informada pela sua condição de herdeiro de antigos senhores rurais.

Valendo-se de um argumento de autoridade, que evocava e utilizava a memória dos modelos internacionais como técnica de convencimento, Freyre afirmava em seu discurso parlamentar:

[274] Em 2002 ainda era possível assistir no leito expositivo do Museu do Homem, em Paris, a apresentação de um vídeo mostrando diferentes tipos de parto humano: um de uma mulher negra, outro de uma mulher asiática e outro de uma mulher branca, possivelmente européia. O parto da mulher negra ocorria em condições ambientais precárias e era assistido por uma parteira; o da mulher asiática ocorria num frio ambiente hospitalar, inteiramente asséptico e quase desumano; o da mulher branca era humanizado, o ambiente era tranqüilo e feliz, os médicos eram discretos e eficientes, a mãe e o pai presente estavam felizes e sorridentes. Tudo era felicidade e civilizada harmonia.

"Não nos esqueçamos de que museus sociais ou museu do homem, como o dirigido na França por Mestre Rivet, institutos de pesquisa social, centros de estudos regionais de Sociologia, Etnologia, Etnografia, etc., existem hoje nos países mais adiantados e não apenas naqueles onde o tradicionalismo é uma espécie de saudosismo: saudade ou nostalgia das glórias ou simplesmente dos usos do passado. Existem tais institutos e museus na Suécia, na Argentina, nos Estados Unidos, na Inglaterra, na União Soviética; existiam na Alemanha pré-hitlerista que teve alguns dos seus admiráveis centros de estudo antropológico destruídos ou deturpados pelos aventureiros nazistas" [275].

Apesar de toda a ênfase de seu discurso parlamentar para a importância das práticas museais, a criação de um museu de antropologia no corpo do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais demoraria ainda quinze anos para sair do terreno dos sonhos e desejos e afirmar-se como instituição aberta ao público.

No início da década de cinqüenta, Gilberto Freyre viajou pela Europa, pela África e pelo Oriente "à procura das constantes portuguesas de caráter e ação" [276]. Nessa viagem, acompanhado da família, deu continuidade aos contatos internacionais, às observações etnográficas e ao périplo pelos museus. Em Lisboa, a família não deixou de visitar o Museu Etnológico, o de Arte Popular, o das Janelas Verdes e o dos Coches; em Évora, o Museu Arqueológico; em Guimarães, um dos museus locais; no Porto, diversos deles e assim por diante. Em Moçambique, observou: "Há um bom museu; animais da região empalhados com boa técnica. Bons estudos sobre animais e plantas regionais" [277];

---

[275] *Biblioteca Virtual Gilberto Freyre*. (http: // prossiga.bvgf.fgf.org.br). Fonte: Freyre, Gilberto. *Necessidade de institutos de pesquisa social no Brasil*. Discurso proferido na Câmara Federal, Rio de Janeiro, 4 dez. 1948.
[276] Freyre (1980).
[277] Idem, p.420

em Angola, visitou o Museu da Pesca de Mossâmedes - "quase todo dedicado a coisas regionais de pesca" [278]- e demorou-se no Museu Etnográfico do Dundo, que lhe causou impacto e admiração:

> "No Museu do Dundo - registrou o viajante - a arte *kioka* está representada tanto sob a forma de desenhos e de pinturas como de esculturas. Uma riqueza magnífica de esculturas africanas: daquelas que podem ser consideradas a eminência parda e mesmo preta, por trás dos grandes arrojos europeus de arte moderna. Que seria de Picasso sem estas eminências pardas por trás do seu gênio de espanhol, parente de africano?" [279].

Há qualquer coisa de Picasso na perspectiva freyreana, seja pela sensualidade, pelo sabor das imagens, pelo prazer do movimento, pelo interesse no tradicional, no moderno e no cotidiano ou pelo gosto místico da vida. É essa qualquer coisa picassiana que me permite interrogar: Que seria de Freyre sem estas mesmas eminências pardas, negras ou quase negras, por trás de sua obra, de seu ar aristocrático, de seu exercício de criatividade, de seu interesse na cozinha, de sua atenção para o patrimônio cultural tangível ou intangível, de seu gosto pela mastigação de palavras?

[278] Idem, p.381
[279] Idem, p.347

Em torno do Museu do Homem do Nordeste

A criação do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais não implicou a constituição imediata de um museu, como se poderia supor a partir dos discursos parlamentares de Gilberto Freyre. De modo gradual o Instituto foi afirmando-se como organismo interessado não apenas no desenvolvimento de pesquisas sociais, mas também no terreno das práticas de documentação, preservação, divulgação científica e promoção cultural. O Museu de Antropologia surgiria no corpo do novo Instituto como um desdobramento dessas práticas; mas seria preciso, primeiramente, vencer entraves burocráticos, organizar espaços, constituir acervos, sistematizar discursos, criar e treinar equipes. Sob a supervisão de Gilberto Freyre e a direção de Mauro Mota, o trabalho de organização museal foi delegado aos antropólogos René Ribeiro e Waldemar Valente, dedicados, respectivamente, aos estudos afro-negros e indígenas, no Brasil. No entanto, só em 1964 - como observou Frederico Pernambucano de Mello - o Museu de Antropologia seria aberto ao público, com coleções vinculadas aos interesses de pesquisa dos antropólogos citados[280], além das coleções organizadas por seu idealizador.

Ainda na segunda metade da década de sessenta o Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais firmaria convênio com o governo do Estado de Pernambuco e assumiria a responsabilidade pelo prédio e pelo acervo do Museu de Arte Popular, criado por iniciativa de Abelardo Rodrigues, em 1953, no Horto Dois Irmãos, e fechado depois de um pouco mais de dez anos de atuação. O aporte dessa nova unidade - contando com

---

[280] Mello (2000, p.10)

obras de Vitalino, Zé Caboclo, Zé Rodrigues, Porfírio Faustino, Severino de Tracunhaém e outros, "além de coleções notáveis de imagens de artistas do povo, anônimos, de brinquedos populares em madeira, couro, pano e palha, de ex-votos de Santa Quitéria, em Garanhuns, da Capela da Jaqueira e de São Severino dos Ramos" [281] - permitiria ao Instituto, ainda no final dos anos sessenta, manter em seu corpo organizacional a presença de dois museus.

A necessidade de constituir equipes com profissionais especialmente treinados levou os dirigentes do Instituto a investir na formação museológica de técnicos do seu quadro de servidores permanentes. Foi nesse contexto que o pernambucano Aécio de Oliveira, afilhado de Gilberto Freyre, transferiu-se para o Rio de Janeiro com uma bolsa de estudos, onde, no período de 1966 a 1969, foi estudante destacado do Curso de Museus do Museu Histórico Nacional, tendo tomado aulas com professores formados por Gustavo Barroso.

O crescimento e a consolidação do Museu de Antropologia e do Museu de Arte Popular tiveram um reforço significativo com o retorno de Aécio de Oliveira para o Recife. Profissional atualizado, Oliveira cuidou da atualização das práticas museais do Instituto, da sua inserção no panorama museal brasileiro e da introdução do jargão museológico no cotidiano da Instituição. Entre as suas ações de destaque registram-se: a criação, no início dos anos setenta, de um Departamento de Museologia voltado para o tratamento dos museus da Instituição, para o atendimento das demandas museológicas

[281] Idem.

regionais[282] e para a preservação, recuperação e musealização de inúmeras coleções, entre as quais, a do Maracatu Elefante.

Em 1977, o Museu do Açúcar - que havia sido criado pelo Instituto do Açúcar e do Álcool, em 1961, - foi transferido com toda a sua estrutura, incluindo alguns funcionários, para do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, seu vizinho de muro. Do acervo do Museu do Açúcar constavam representações dos processos tecnológicos de plantio, corte, colheita, transporte e manufatura do açúcar em épocas distintas, além de requintadas coleções de alfaias referentes às famílias tradicionais e senhoriais da região. A transferência de toda essa estrutura vinha sendo cogitada pelo menos desde 1975, quando Gilberto Freyre, através do livro *A presença do açúcar na formação brasileira*, lamentou publicamente a separação dos museus de Antropologia e do Açúcar e indicou a necessidade de unificá-los sob uma mesma direção científica [283].

Durante o ano de 1978, os três museus: o de Antropologia, o de Arte Popular e o do Açúcar, embora subordinados ao Instituto, funcionaram de modo independente e a partir do segundo semestre de 1979 foram reorganizados e fundidos em uma única instituição, dando origem ao Museu do Homem do Nordeste, que, por assim dizer, seria a corporificação da *imaginação museal* freyreana. O papel de Aécio de Oliveira, como braço museográfico de Freyre e especialista nas práticas de mediação museal, em todo o processo de criação do Museu do Homem do Nordeste foi de inquestionável importância.

Como foi visto, o interesse explícito de Freyre pelo universo museal remontava ao tempo de estudante de pós-graduação na Universidade de Colúmbia, onde recebeu

---

[282] Camargo e Almeida (1972, p.93-94).
[283] Freyre (1975b, p.47-48).

insistentes conselhos de Franz Boas - que chegou a dirigir o Museu de História Natural de Nova Iorque - para que se especializasse em observações e estudos nos museus. "Boas – repetiria o pai fundador do Instituto, em 1979 - não considerava completo o especialista nessa ciência [a antropologia] a quem faltasse o contato com essas modernas instituições de cultura e de estudo, complementares das universidades; e onde funcionam, aliás, vários cursos universitários" [284].

Tendo acolhido os conselhos boasianos, Freyre, como foi visto, não apenas observou os museus, especialmente os antropológicos, como discursou sobre eles em artigos de jornais, livros de viagens, manifestos, conferências e intervenções parlamentares. O primeiro exercício de condensação minimamente sistematizada de sua *imaginação museal*, no entanto, apareceria em 1960, com o opúsculo denominado *Sugestões em torno do Museu de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais*, ilustrado com desenhos de Manuel Bandeira, o pintor. A rigor, não se tratava de uma sistematização, uma vez que Freyre, diferentemente de Barroso, não sistematizava e não concluía nada, apenas sugeria [285]. De qualquer modo, estas *Sugestões* retomavam pontos que ele já havia tratado em diferentes momentos e situações e apresentavam um caráter de programa de trabalho ou de diretrizes filosóficas e conceituais que deveriam ser trilhadas pelo Museu de Antropologia que, na ocasião, estava em fase de projeto.

[284] Freyre (1979/1980, p.12).

[285] A tendência para o desenvolvimento de *Sugestões*, em detrimento de conclusões e sistematizações, não é uma peculiaridade do referido opúsculo: ela está explicitamente presente em várias obras de Freyre; foi identificada, em 1934, por João Ribeiro, e examinada por Ricardo Benzaquem de Araújo (1994, p.185-208).

Com esse documento Freyre assumia a paternidade do Museu e indicava, de modo claro, para os seus colaboradores e para a comunidade de praticantes das ciências sociais que esse Museu deveria ser "de um novo tipo", no qual ao invés da celebração do "passado morto" ou da realização de "um 'rendez-vous' com a morte", se pudesse sentir "o que há de vivo e de ligado ao homem atual e civilizado em civilizações remotas, em culturas primitivas, em artes e creações folclóricas" [286]. Para a constituição do acervo desse novo tipo de museu, ele próprio, à semelhança do já citado Catador de Manuel de Barros, vinha recolhendo pregos[287], como quem quisesse dar uma nova vida para esse "patrimônio inútil da humanidade".

Depois de delinear no seu livro de *Sugestões* o panorama museal brasileiro, citando mais de uma dezena de museus; depois de destacar o Museu do Índio, organizado por Darcy Ribeiro, como "a expressão máxima da capacidade brasileira para a organização científica de um museu especializado" [288], Freyre justificava a singularidade do seu Museu de Antropologia afirmando:

> "Como se vê, nenhum desses museus brasileiros realiza atualmente, de modo específico, funções que se assemelhem, mesmo de longe, às que o projetado Museu do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais pretende desempenhar: as de reunir, sob critério antropológico, documentação quanto possível significativa acerca do passado, da vida e da cultura de uma região tradicionalmente agrária do Brasil como a que se estende da Bahia ao Amazonas (...)" [289].

---

[286] Freyre (1960, p.5-6).
[287] Idem, p.13.
[288] Idem, p.23-24.
[289] Idem, p.24.

Em 1980, começou a circular no Recife, com data de publicação do ano anterior, o pequeno livro denominado *Ciência do Homem e Museologia: sugestões em torno do Museu do Homem do Nordeste do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais* [290]. Tratava-se de uma reedição revista e ampliada do opúsculo publicado em 1960. Tendo sido o Museu do Homem do Nordeste inaugurado a 21 de julho de 1979, Freyre repetia, com essa edição atualizada, o gesto de registro de paternidade e reafirmava o programa de trabalho e as diretrizes gerais do novo museu. A nova edição do opúsculo alinhavando as possíveis relações entre a ciência do homem e a museologia, incorporava as contribuições de Aécio de Oliveira que, nessa altura, coordenava o processo de criação do Museu do Homem do Nordeste como um laboratório de experiências museológicas[291].

No novo Museu, Oliveira colocou em prática as principais idéias museológicas de Gilberto Freyre. Ali estavam evidenciadas: a atenção para o "cotidiano significativo" em oposição ao solene, grandioso e monumental; o rompimento museográfico com o paradigma evolucionista e classificatório; a distinção entre cultura e traços de raça; o destaque para a experiência cultural que se revelava pela mediação de bens tangíveis; o uso do pluralismo documental; a ênfase no regional em oposição ao estadual, mas em articulação com o nacional e o internacional e a supervalorização dos processos de miscigenação; tudo isso tratado dentro de um princípio estético expográfico de feira pública, tropical e barroca, que queria comover, emocionar e brincar, queria ser educativo e atraente, "sem deixar de ser científico" [292]. Data desse período a expressão "museologia

---

[290] Freyre (1979/1980).
[291] Chagas e Oliveira (1983, p.181-185).
[292] Freyre (1979/1980, p.6).

morena", cunhada por Oliveira para se referir às práticas museais alinhadas com a tradição regional do norte e nordeste do país. Os critérios pelos quais as fronteiras regionais são delimitadas não estavam em questão. A região, como anteriormente já indiquei, aparecia nesse discurso museal como alguma coisa dada e acabada. A identidade regional, em conseqüência, era considerada como uma espécie de essência mágica e poderosa aparentemente capaz de aplainar tensões, diluir conflitos, fazer esquecer a "gota de sangue" e garantir a preservação das tradições locais, tais como eram e deveriam continuar sendo.

A *imaginação museal* de Gilberto Freyre, respaldada no saber-fazer de Aécio de Oliveira, difundiu-se com velocidade pelas regiões norte e nordeste. O Museu do Trem, no Recife (PE), o Museu Regional de Olinda (PE), o Museu da Rapadura, em Areias (PB), o Museu do Estado do Piauí, em Terezina (PI), a Galeria Metropolitana de Artes Aloísio Magalhães, no Recife (PE), o Museu do Homem do Norte, em Manaus (AM) e outros processos museológicos espalhados por vários municípios do norte e do nordeste, receberam direta ou indiretamente o impacto dos trabalhos do Departamento de Museologia do Instituto, cujo modelo serviu para a criação, nos anos oitenta, de um departamento semelhante no Museu Paraense Emílio Goeldi.

Gilberto Freyre teve em Aécio de Oliveira o maior propagador de sua *imaginação museal*. Assumindo a museologia como "missão" e a museografia como expressão estética e técnico-científica, Oliveira percorreu, durante aproximadamente vinte anos, as regiões norte e nordeste semeando museus e cursos de capacitação museológica.

Gerado a partir de três museus com trajetórias e histórias distintas, o Museu do Homem do Nordeste mantinha a sua frágil unidade ancorada singelamente no

enquadramento conceitual do "homem do nordeste". Quem seria esse homem do nordeste? Ele teria uma identidade própria? Seria o homem do nordeste capaz de dar conta dos diferentes homens dos diferentes nordestes, em termos étnicos e socioculturais? Teria esse homem do nordeste o poder de absorver e representar a mulher do nordeste, a criança do nordeste, o homossexual do nordeste? Possivelmente, a essas perguntas singelas, Freyre responderia da seguinte forma:

> "Quando se diz 'homem e casa' é preciso que se especifique não se tratar só do indivíduo do sexo masculino e adulto. Também da mulher. Também da criança. Também do velho.
>
> (...) Lembre-se da ligação da mulher com a casa ser a mais longa, a mais íntima, a mais profunda.
>
> Circunstâncias a que o museólogo precisa estar orteguianamente atento. Pluralidade. O ser humano que o museólogo apresenta em suas ligações com a casa, é um ser plural que se manifesta pluralmente através dessas ligações"[293].

Assim como acontecia com as relações raciais, as relações de gênero e as relações entre gerações mesmo constatadas tendiam a ser reificadas no discurso e na prática museal. O conceito genérico de homem sempre esteve rondando o Museu e a materialização museográfica das especificidades que ele esconde nem sempre alcançou pleno êxito.

Como uma tela de luzes cambiantes e sombras móveis, pintada com pinceladas impressionistas, tendentes ao abstrato, esse enquadramento genérico: "homem do

---

[293] Freyre (1985b, p.29).

O que é nordeste!

nordeste", aparentemente fácil de ser manejado, ocultava anseios de essencialização e naturalização da região. Ao propor uma síntese regional de perspectiva totalizante, e ao tentar fazer coincidir essa perspectiva com as coisas musealizadas, descontínuas e fragmentadas, o Museu criava para si mesmo um embaraço. Ele queria representar o nordeste, mas o nordeste não cabia na representação; ao dizer que isso e aquilo representavam o nordeste ele corria o risco de deixar de fora aspectos significativos para a compreensão do próprio nordeste. Esse tipo de embaraço é comum aos museus que ensaiam grandes ou pequenas sínteses.

Essa situação tem semelhanças com a que foi vivida pelo Museu Histórico Nacional, ao tentar apresentar a síntese da história da nação e com a do Museu do Índio, ao tentar traduzir a cultura de diferentes povos indígenas numa única instituição museal. No caso do Museu do Homem do Nordeste a potência dramática da situação era ainda maior, posto que ele não nascera de um projeto orgânico, mas de uma fusão que se deu *a posteriori*, e que tratou de enquadrar diferentes acervos num conceito que lhes era exterior.

Vinte anos após a sua criação, ainda era possível reconhecer no Museu do Homem do Nordeste as presenças nítidas, com territórios demarcados, do Museu de Antropologia, do Museu do Açúcar e do Museu de Arte Popular. De outro modo: a fusão desses três museus que só foi possível pela abrangência e pelo poder integrador da *imaginação museal* freyreana que, opondo o documento cotidiano ao solene monumento, não opõe o passado ao futuro, o "homem rústico" ou a "gente do povo" aos "senhores e senhoras de engenho", mas antes, integra-os. Esse procedimento de integração é levado a efeito a partir da ótica da Casa-Grande.

O Museu do Homem do Nordeste constitui um gênero de narrativa regional que tem no alpendre da Casa-Grande e no balanço da rede o seu ponto privilegiado de perspectiva. A senzala, o eito do canavial, a feira popular, o terreiro de xangô e os próprios labirintos da Casa-Grande são visitados como que por um menino fidalgo que tendo estudado no exterior volta para casa e quer rever a região, quer rever brinquedos e amigos, quer reintegrar todos os fantasmas do tempo perdido e com eles construir uma nova história.

Ainda em torno do Museu do Homem do Nordeste

Nos chamados museus locais e regionais espalhados um pouco por todo o mundo, e que procuram realizar grandes ou pequenas sínteses das regiões e localidades onde estão inseridos, há uma tensão permanente entre o local e o regional, entre o regional e o nacional, entre o local e o global. Esse não é um problema específico dos museus clássicos - baseados no trinômio: edifício, coleção e público -, ele também está presente nos ecomuseus ou nos museus comunitários - ancorados no ternário: região (ou território), patrimônio cultural e comunidade (ou sociedade local). Diga-se, de passagem, que os ecomuseus têm nos museus regionais um ancestral próximo.

No Ecomuseu do Seixal e no Museu do Trabalho de Setúbal, ambos em Portugal, esse problema está presente de modo dramático no desejo dessas instituições serem "espelhos" de localidades e serem reconhecidas como portadoras de valor nacional e de prestígio internacional. No caso do Ecomuseu de Santa Cruz, no Rio de Janeiro, a

situação é semelhante, com a agravante de que a curto e médio prazo o olhar narcísico poderá implicar a perda de contatos com a vizinhança museológica nacional e com os problemas da política cultural que lhe afetam de modo direto. Em casos como esse é comum o desenvolvimento de práticas de autofagia ou de vitimização que terminam por produzir imobilismo e alheamento em relação aos problemas de caráter mais amplo.

A antevisão desses embaraços foi que, possivelmente, levou Freyre, ao elaborar as diretrizes de atuação do Museu do Homem do Nordeste, a tentar rechaçar o regionalismo museológico amesquinhado, nos seguintes termos:

> "Quem diz museu moderno, diz centro de estudos e de pesquisas; e estudos e pesquisas que não se podem confinar aos limites da província ou da região onde se acha o museu. Teríamos, nesse caso, provincianismo ou regionalismo, não do bom, mas do estéril, que é aquele que cedo se degrada em autofagia, por falta de contato ou de intercâmbio dos seus centros de estudos com outros centros de atividade intelectual, de pesquisa artística ou de estudo científico: centros onde se realizam estudos semelhantes aos que se processam em instituições regionais do tipo do Instituto Nabuco" [294].

Como se pode depreender do que acima foi dito, Freyre compreendia o museu como centro de pesquisa e de educação, como campo discursivo e produtor de interpretação, mas não como arena política, ainda que o fosse. Tanto assim que, para sobreviver, o seu projeto museal necessitava de um permanente diálogo político-cultural com os dirigentes e profissionais de museus e de museologia do país. Foi com esse espírito que se realizou no Recife, em 1976, em pleno regime militar, com apoio do Ministério da Educação e Cultura, e promovido pelo Instituto Joaquim Nabuco de

Pesquisas Sociais, o "1° Encontro Nacional de Dirigentes de Museus", onde palestraram, abordando os temas basilares: Aloísio Magalhães[295] – "O Museu e a Cultura Nacional"; Lourenço Luiz Lacombe[296] – "Museu e Educação"; Augusto Carlos da Silva Telles[297] – "Museu e Preservação do Patrimônio Cultural"; Gerardo Brito Raposo da Câmara[298] – "Formação Profissional" e o próprio Gilberto Freyre – "Museu e Pesquisa".

O documento produzido a partir desse Encontro, conhecido com o título de *Subsídios para implantação de uma política museológica brasileira*, procurava traduzir a tentativa de contribuição do Instituto, no âmbito da museologia, para uma possível Política Nacional de Cultura.

O museu concebido por Gilberto Freyre apresentava-se como uma obra, um documento ou uma realização do espírito humano. "Nos museus de Antropologia – dizia ele - também se exprime o saber de grandes mestres; e talvez, em certos casos, de uma maneira mais viva e mais dinâmica que através de conferências ou de cursos" [299]. Esse seria o caso de Paul Rivet que no Museu do Homem, em Paris, teria encontrado a sua melhor expressão, "a melhor das suas realizações"; o mesmo teria sido tentado por Roquete Pinto no Museu Nacional, no Rio de Janeiro, sem ter, contudo, alcançado "inteiro sucesso"[300].

A compreensão da instituição museal como obra ou terreno de expressão humana abre pistas para o reconhecimento de que ali se apresenta uma determinada narrativa, um

---

[294] Freyre (1979/1980, p.42).
[295] Na ocasião, diretor do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), situado em Brasília.
[296] Na ocasião, diretor do Museu Imperial.
[297] Na ocasião, arquiteto do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.
[298] Na ocasião, diretor do Museu Histórico Nacional.
[299] Freyre (1979/1980, p.12-13).
[300] Idem, p.13.

discurso sobre a realidade; de que ali se produz uma determinada interpretação de fenômenos de interesse social. Considerando-se que esse discurso e essa interpretação indicam *uma* fala e *uma* visão, e que o campo museal está aberto a *outras* falas e *outras* visões, compreender-se-á também a dimensão de arena política desse mesmo terreno. O que estou querendo sublinhar é que as práticas museais alimentadas por Freyre, independente de sua vontade, constituem um campo narrativo dotado de subjetividades, configuram um centro de interpretação impregnado de elementos valorativos e delimitam uma arena política carregada de tensões, de onde o conflito, por mais que se queira, não pode ser banido por jogos malabares.

Até o final da vida Gilberto Freyre manteria um fiel interesse aos temas museais. Em meados dos anos oitenta ele escreveria para um projeto de catálogo o texto: "Que é museu do homem? Um exemplo: O Museu do Homem do Nordeste brasileiro" [301]. Nesse texto, que se manteve inédito até o ano 2000, Freyre retomou, como de hábito, temas por ele tratados desde os anos vinte; mencionou elogios nacionais e internacionais que o Museu recebera; descreveu acervos; voltou ao artigo de 1924; passou pelo *Livro do Nordeste*; mas aproveitou para suspeitar de uma tendência eurocêntrica em museus como o do Homem, em Paris[302], e para insinuar que a resposta que o Museu do Homem do Nordeste estaria oferecendo aos problemas de ilustração plástica da região, por serem eles complexos e de difícil solução, seria provavelmente incompleta[303].

[301] Freyre (2000, p.12-21).
[302] Idem, p.12.
[303] Idem, p.15.

Em 1984, o já consagrado velho de Apipucos, realizaria no Museu de Arte Sacra de Pernambuco, em Olinda, a conferência intitulada "Cultura e Museus" [304] e que viria a ser, senão a última, uma das suas últimas intervenções no universo museal. Com essa conferência, Freyre forneceu importantes pistas para o esclarecimento de sua *imaginação museal*.

Depois de reafirmar o papel educativo dos museus e de reconhecer que muitos deles deixam de ser necrófilos e passam a ser mais viventes e conviventes com os visitantes, Freyre destacou o caráter de simbolização de que estariam investidos os objetos musealizados. A compreensão desses objetos como "objetos-símbolos"[305] permite o entendimento de que eles são mediadores entre mundos e tempos distintos, entre sujeitos e experiências culturais diversas e, em conseqüência, o de que os museus são igualmente casas de simbolização ou de mediação cultural. Casas que se deixam ver em sua tridimensionalidade, porém nela não se esgotam. Os museus exigem um treinamento do olhar. Um olhar ou um ver - como indicou Freyre - capaz de assimilar daquilo que é visto, "não só cores e formas, porém transmissões de saberes, de mensagens, de ensinamentos, irradiados por paisagens, por coisas, por árvores, por ruas, por casas, por gentes".

Nessa mesma conferência, o velho de Apipucos se recordaria de uma de suas viagens pela Europa e de como ao entrar numa dessas casas que provocam sonhos foi remetido ao tempo de criança:

---

[304] Freyre (1985b).
[305] Idem, p.11.

"Uma vez, em Nuremberg - dizia o octogenário -, visitei um museu de brinquedos. Maravilhas de trens, de palhaços, de bonecas, de jogos, de bolas, de casas de madeira. Senti-me restituído aos dias de menino.

Mas uma das minhas alegrias foi notar o modo por que crianças como que brincavam empaticamente com os objetos expostos. Como que quase tocavam neles, de tal maneira os brinquedos se deixavam ver empaticamente pelas crianças" [306].

Além do que já foi examinado, aqui está uma chave para a compreensão da *imaginação museal* freyreana, chave que talvez seja útil para o entendimento daquilo que se convencionou chamar de olhar museológico. Em Freyre, a *imaginação museal*, se configura a partir de um modo especial de ver e olhar. Ver como quem toca, com quem apalpa, ver com empatia, ver como quem se projeta imaginariamente naquilo que é visto e com o visto se deslumbra.

Vivemos mergulhados num mar de objetos-símbolos com vida social peculiar, esses objetos museáveis, embora não musealizados, nos identificam, nos caracterizam, favorecem a nossa socialização, a nossa comunicação, acompanham os nossos gestos, os nossos jeitos e modos de ser, de amar, de aprender, de ensinar, de saber e fazer.

Para além da imaginação

Solar de Apipucos. A casa onde Gilberto Freyre viveu os quarenta e sete últimos anos de sua vida intensa é hoje denominada Casa-Museu Magdanela e Gilberto Freyre - à

[306] Idem, p.23.

semelhança de outras tantas casas (museus) espalhadas pelo mundo. O velho, o sociólogo-antropólogo, o historiador social, o modernista-tradicionalista, o regionalista-universal, o pai fundador do Instituto e do Museu do Homem do Nordeste e, sobretudo, o poeta e escritor imaginativo vivem ali ironicamente sentados, aprisionados, sobre uma velha poltrona cercada de livros por todos os lados. Triste fim para quem no fim da vida se afirmava um anarquista construtivo. Triste fim.

A casa é povoada por antigos móveis de jacarandá, por louças, arandelas e telas de Cícero Dias, Di Cavalcanti, Lula Cardoso Ayres, Pancetti, Vicente do Rego Monteiro e outros tantos artistas. Ali também estão retratos de família, incluindo o de ex-escravos. Cada retrato e cada móvel tem a sua história e a cama tem a sua história particular, mas o velho está lá, aprisionado na velha poltrona. Aqui e ali aparecem os objetos que recordam viagens, num canto especial os tantos prêmios, tudo cercado por livros e ele está lá, sentado na velha poltrona. Livre mesmo está Magdalena, tecendo como Penélope. Tecendo longos tapetes que livres circulam pela casa. Ela não tem prisão. Magdalena é livre. Mas igualmente livre é a memória dos que visitaram e tocaram com os pés, com as mãos, com os lábios e com os olhos - e que, portanto, contaminaram - a aura das coisas que ali se encontram: Aldous Huxley, Jânio Quadros, Roberto Rosselini, Sérgio Buarque de Holanda, Robert Kennedy, Albert Camus, Mário Soares, Arnold Toynbee e tantos outros. Magdalena é livre e por isso sonha, alinhava mundos, circula alegre pelos seus tapetes, por todos os cômodos do solar e pelo jardim ecológico.

Quem teria, numa espécie de vingança, querido aprisionar o velho de Apipucos num boneco de duvidoso gosto colocado em posição de sentar sobre a sua velha poltrona?

Para o aprendiz de museologia que assim procedeu talvez fosse possível evocar as palavras que um dia foram ditas por aquele que hoje se acha ali aprisionado:

"A museologia que concorda em apresentar o homem, sua vida, sua cultura, em posições solenemente estáticas, atraiçoa o que nela é, além de ciência, arte. Arte mais agilmente interpretativa que apenas descritiva" [307].

MUSEOLOGIA p/ GF =
LINGUAGEM PARA APRESENTAR O
HOMEM EM SUA CULTURA →
VISÃO ANTROPOLÓGICA

GB → Museu = (linguagem) p/
apresentar a HISTÓRIA E O FOLCLORE
→ visão onde há 1 construção
diacrônica, 1 preocupação c/ as origens,
1 linha progressiva de representação da
tempo & de social!!

GF → Museu = (linguagem) p/ apresentar
DR ↗ a ANTROPOLOGIA
→ visão onde há 1 construção
sincrônica, onde se busca apresentar
o olhar do outro (a outra como
outros / objeto de discurso visto no
mesmo plano sujeito de discurso)

[307] Idem, p.30.

Lévi-Strauss – noção de cultura como
mediação entre o particular e o universal –
Preocupado a promoção do patrimônio
cultural da humanidade –
M. de H. → lição de projeto de
produção de um grande /inventário/
sobre as formas de expressão dos homens.
Alguns Marcel Mauss – Programa de
Arquivos Internacionais de Ciências
Corporais, p. ex. – Reunir os dados e
documentos /ACERVO/ DE POSSIBILIDADES
CULTURAIS DIVERSIFICADAS

P/ G.F. – CULTURA DE. 1º 1 conceito
importante (não só do DR)

2.3. Darcy Ribeiro: museu, etnia e cultura

Ci, a Mãe das Coisas

Ci é a mãe e a origem das coisas. O dia, as frutas, a água, o fogo, a chuva, os bichos, as canoas, o mato e o sorriso - tudo tem a sua respectiva mãe. Ci - seja em que formato for - "é indispensável para a conservação e a perpetuação como o foi para a primeira produção" [308].

Evoco a lembrança mítica de Ci querendo com isso abrir um caminho de aproximação com Darcy Ribeiro. Darcy viveu intensamente a proteção, as surras e os carinhos da mãe. Ele viveu agarrado à mãe que se fez professora pública e alfabetizadora de talento reconhecido, chegando em vida a ser nome de rua, ou melhor, nome de avenida: avenida Mestra Fininha. Evoco a memória da mãe por compreender que em Darcy ela tem um papel especial, foi por seu intermédio, como ele mesmo observou, que nele nasceu o educador [309].

Se para Gustavo Barroso e Gilberto Freyre a presença paterna foi um dado comum e de longa duração, em termos de vida física; sendo que para o primeiro a experiência da mãe, morta sete dias após o parto, foi uma lacuna; para Darcy a ausência do pai foi o dado diferencial. O pai morreu aos trinta e quatro anos quando ele tinha três.

---

[308] Cascudo (1993).
[309] Ribeiro (1997a, p.31).

"Felizmente - diria mais tarde ironizando o fado -, porque não fui domesticado por ele. E como não tive filhos, nunca domestiquei ninguém" [310].

Criado e crescido sob os cuidados da mãe, Darcy desenvolveu, ao longo do tempo, uma forma peculiar de olhar o mundo, na qual estavam presentes: um grande encantamento com o feminino da vida, uma vontade de partilhar experiências e riquezas, uma volúpia de liberdade, uma baita paixão pela vida e pelas gentes, um imenso desejo de brincar de driblar a doença e a morte inevitável e de ficar travesso na memória dos outros e das coisas que fez.

Em certa altura, meditando com humor sobre Eva, informou aos seus entrevistadores a sua nova descoberta: Eva foi "a primeira revolucionária da história" e a ela devemos "coisas fundamentais", como o sexo, o comunismo e a morte. "Por isso - complementava - eu sempre quero homenagear Eva e gosto muito de mulher" [311].

A presença do feminino e das mulheres em sua vida - como observou Helena Bomeny - constituiu a chave com a qual abriu todas as janelas: políticas, intelectuais, profissionais, familiares, domésticas e afetivas. "Porque as mulheres personificam a sedução - esta sim, seu passaporte de entrada em todos os mundos - e encarnam o imaginário da paixão, o fermento de que se modulou a personalidade desse intelectual" [312].

A descrição quase etnográfica do enterro de Darcy, narrada por Zuenir Ventura, evoca uma festa de comunhão dionisíaca, como se ali todos os presentes estivessem

---

[310] Idem, p.29.
[311] Ribeiro (1997c, p.95-96).
[312] Bomeny (2001, p.34-35).

desejosos de uma celebração antropofágica: "Nunca se viu um funeral tão festivo e divertido. Nunca se riu, se cantou e se bebeu tanto num cemitério, dentro e em volta" [313].

Vestido com a pele do morto ele continuaria em seu oficio de seduzir, de se indignar, de polemizar e de convidar a todos para viver mais e mais a vida. "Não falo em nome de ninguém. Nem de nada. / Não sou voz de instituição nenhuma. / Falo com a só autoridade de ser vivo, / (...). / A todos vocês, digo: viva a vida" [314].

A metáfora da pele não é gratuita, ela foi criada e utilizada por Darcy para falar da multiplicidade de oficios, papéis e eus que encarnou ao longo da vida. A primeira das peles que ele fazia questão de recordar era a de filho de professora primária, a segunda a de etnólogo indigenista, a terceira a de educador, a quarta a de político, a quinta a de proscrito ou exilado; a sexta criada no exílio era a de romancista e ele ainda vestiria o pelame do poeta. "Estas são as peles que tenho para exibir. Em todas e em cada uma delas, me exerci sempre igual a mim, mas também variando sempre" [315].

A metáfora das peles em alguns momentos é substituída pela das lanças que poeticamente ele imaginava lançar e cravar na lua[316]. Há, no entanto, um inconveniente nessas metáforas[317], do que decorre um perigo de mau entendimento. Um leitor apressado poderia ser levado a pensar que a utilização de uma nova pele acarretaria a perda de função da pele anterior. Ou poderia ainda acreditar - autorizado pelo criador da metáfora - que a mudança de peles, de modo semelhante ao que acontece com as serpentes, implicaria o abandono radical da pele antiga; ou ainda que a pele que só viria a ser

---

[313] Ventura citado por Bomeny (2001, p.35-36).
[314] Ribeiro (1998, p.153-154).
[315] Ribeiro (1995, p.303-311).
[316] Ribeiro (1998, p.21).
[317] O caráter fálico dessas duas metáforas: peles (de cobra) e lanças lançadas na lua, num estudo de outra natureza, mereceria uma atenção especial.

assumida plenamente num tempo futuro, já não pudesse de alguma forma estar presente num tempo passado. A metáfora das lanças, revestida de um acento de bravura heróica, em meu ponto de vista, é igualmente inconveniente e imprecisa. O mesmo leitor, acima referido, poderia ser levado a imaginar que na lança do etnólogo, não há espaço para o educador, que na lança do educador não há espaço para o político reformador e que na lança do político não há espaço para o romancista e o poeta.

De modo claro as minhas sugestões são as seguintes: 1ª - que essas metáforas sejam aceitas como um esforço do autor de *Maíra* compreender-se e traduzir-se, num tema que para ele mesmo era um turbilhão e um desafio constante, qual seja: o de saber-se insatisfeito consigo e insatisfeito com o padronizado; 2ª - que a aceitação dessas metáforas não impeça o entendimento de que o poeta, o romancista, o exilado, o político, o educador, o etnólogo e o menino não são fragmentos esquizofrênicos, ao contrário, são eus sem fronteira definida, eus que se misturam e que na maioria das vezes atuam simultaneamente.

Admitindo como válidas essas duas proposições, sinto-me um pouco mais à vontade para avançar. De qualquer modo, devo adiantar que estou consciente do desafio que representa a eleição de Darcy Ribeiro como fonte de interesse e investigação. Desafio já antevisto e anunciado por Helena Bomeny, que registrou na introdução de sua *Sociologia de um indisciplinado*: "Se há um razoável consenso a respeito de Darcy, é a dificuldade de tratar essa figura intelectual e política sem controlar, passo a passo, as muitas impressões apaixonadas, nada imparciais, que sempre provocou quer de seus fiéis admiradores, quer dos que sobre ele mantiveram as maiores restrições" [318].

---

[318] Bomeny (2001, p.25).

Ao longo do meu exercício de pesquisa, pude comprovar a observação de Bomeny. Quando, em alguns momentos, comuniquei a colegas praticantes de museologia o meu interesse em estudar a relação de Darcy com o campo museal, tanto recebi calorosas manifestações de apoio e incentivo, quanto críticas duras e inconformadas com a atenção que eu pretendia dedicar ao intelectual. De um lado, alguns afirmavam que o trabalho de Darcy no campo dos museus precisava ser divulgado e reconhecido; de outro, alguns afirmavam que ele detestava os museus e que não teria contribuído em nada para esse campo e que, portanto, não merecia nenhuma atenção. Nos dois casos, o que pude verificar é que na raiz das manifestações de apoio e das críticas inconformadas estavam "impressões apaixonadas, nada imparciais", sobre a personagem em questão.

Reconhecendo que a obra de Darcy é vasta, complexa, polêmica e abrange campos diferenciados, optei, à semelhança do que foi feito com relação a Gustavo Barroso e Gilberto Freyre, por concentrar-me naquilo que nela tem relação direta com a temática dos museus. Nesse caso, sem desprezar as fontes escritas, tenho um interesse especial naquilo que ele chamava de "fazimentos", entre os quais destaco a criação do Museu do Índio e o projeto do Museu do Homem, vinculado à Universidade Federal de Minas Gerais, que não chegou a se concretizar. Essas e outras são evidências suficientes para me fazerem avançar no exame da *imaginação museal* darcyniana.

Retomando a metáfora das peles. O Museu do Índio, como adiante será visto, foi criado durante o tempo em que o autor de *O Mulo* vestia, preferencialmente, a pele do etnólogo. Essa afirmação, no entanto, não deve ofuscar o entendimento do Museu como um dos braços da política indigenista do antigo Serviço de Proteção ao Índio (SPI) e muito menos o seu caráter de instituição educacional, voltada especialmente para o

O Diálogo Antropologia e Museu

público infanto-juvenil. A rigor, as dimensões política e educativa do Museu constituem marcas de origem que ainda hoje são visíveis.

Conforme depoimento da antropóloga Maria Elizabeth Brêa Monteiro, do Setor de Pesquisas do Museu do Índio, o trabalho com escolas, jovens e crianças é uma marca institucional muito forte, uma espécie de herança de Darcy:

> "E quando o Museu meio que negligenciou essa área, ele foi mal, perdeu público e importância, e eu acho que está gravado no gênero do Museu que ele tem que atender a esse público e dar-lhe atenção, não tem como se tornar um museu erudito ou alguma coisa assim; ele tem que ser um Museu, se possível também erudito, mas a origem dele é essa: a recepção de escolas de vários níveis, porque segundo o Darcy é assim que ia se desconstruindo os preconceitos; e eu acho que é sim, é meio que uma extensão da escola. O Museu pode funcionar como algo divertido e educativo, porque o Darcy gostava muito dessa coisa da diversão, as coisas tinham que ser divertidas e não precisavam ser pesadas e chatas para serem bem vistas ou eficazes" [319].

Interessa reter que na pele do etnólogo que se interessou pela criação do Museu do Índio estavam presentes, em simultâneo, o educador, o político, o romancista e o poeta imaginativo, capaz de interessar-se pela linguagem das coisas, capaz de coletar e musealizar, como de fato o fez, coleções de cerâmica e couros pintados dos índios Kadiweu - viagem de 1948 - e plumária dos Urubu-kaapor - viagem de 1950 -, identificando nesses artefatos expressões culturais possuídas de vida, trabalho e beleza. "De fato - confessaria o homem de muitas peles -, cada objeto chega a ser

[319] Entrevista concedida ao autor em março de 2003.

MUSEU – FALAR ATRAVÉS DAS COISAS
– linguagem poética

caligraficamente conhecido por qualquer outro índio. A verdadeira função de seus fazimentos é criar beleza, de que se orgulham muito" [320].

Não quero discutir conceitos de beleza, quero apenas reconhecer que há também poesia e emoção de lidar com as coisas que nos museus estão refuncionalizadas e que, por isso mesmo, assemelham-se ao que Manuel de Barros chamou de "inutensílios". Lidar com as coisas e com elas compor narrativas, não significa falar para as coisas, mas falar através das coisas com si mesmo e com o outro. Essa dimensão de narrativa poética pode ser observada, por exemplo, nos depoimentos de alguns professores Ticuna a respeito do museu tribal, localizado no Alto-Solimões (AM): para Valdomiro da Silva "o Museu Magüta é um documento; é uma casa que tem música; é um lugar de olhar desenhos; é um lugar para todo mundo dar valor; é uma casa de alegria para os Ticuna"; para Liverino Otávio "o Museu Magüta serve para guardar nosso futuro"; para Diodato Aiambo o museu é "um lugar de tudo; é um lugar para colorir o pensamento" e, finalmente, para Orácio Ataíde o "museu é o lugar que segura as coisas do mundo" [321].

"Casa de alegria". "Guardião do futuro". "Lugar para colorir o pensamento". "Lugar que segura as coisas do mundo". Em meu entendimento, essas expressões fundadas na *imaginação mi-eal* dos professores Ticuna constituem um desafio para os museus brasileiros contemporâneos e, particularmente, para o Museu do Índio. E talvez, para tudo isso, seja preciso evocar, em parceria com as musas, a presença mítica de Ci, a Mãe das Coisas.

---

[320] Ribeiro (1997a, p.184-185).
[321] Freire (2003, p.250-251).

Da pele de filho da mãe e de outras peles

O ano de 1922, marcado pelas comemorações do centenário da independência, pelo acontecimento da Semana de Arte Moderna, pela fundação do Partido Comunista do Brasil, pelo levante dos 18 do Forte de Copacabana, pela defesa da ~~tese~~ de mestrado de Gilberto Freyre e pela criação do Museu Histórico Nacional de Gustavo Barroso, foi também o ano de nascimento de Marcos Darcy Silveira Ribeiro, no dia 26 de outubro, na Fazenda Fábrica do Cedro, em Montes Claros, Minas Gerais.

Segundo filho de Josefina Augusta da Silveira Ribeiro - professora primária - e de Reginaldo Ribeiro dos Santos - gerente de indústria do ramo dos tecidos - Darcy passou a infância em Montes Claros, na casa dos avós maternos, para onde a mãe se transferira após a morte do pai, ainda jovem. Ali entre travessuras de menino, assuntos de igreja e as aulas da mãe, ele aprendeu a ler. Freqüentou o Grupo Escolar onde a mãe trabalhava e aos doze anos entrou para o Ginásio Diocesano.

Ainda em Montes Claros, por volta dos quatorze anos, tomou gosto pela leitura e pela literatura: "Li todos os romances que rodavam pela cidade de mão em mão, inclusive alguns com a assinatura de meu pai. Depois, li quase toda a biblioteca de tio Plínio. Eram centenas de livros, entre eles as obras de Alan Kardec e outros espíritas, que me impressionaram muito" [322].

O tio Plínio - "médico inteligente" e "o homem mais culto da cidade" - não apenas inspirou leituras, foi também o modelo de profissional cuja pele Darcy quis vestir,

---

[322] Ribeiro (1997a, p.37).

quando, em 1939, transferiu-se para Belo Horizonte e ingressou na Faculdade de Medicina. Ser médico - confessaria mais tarde - era "desejo meu e de mamãe" [323].

Na universidade a tentativa de namoro com a medicina não deu certo. Em 1943, abandonou o curso por falta de vocação, mas antes disso flertou com as aulas da faculdade de filosofia e da faculdade de direito, fez muitas amizades, namorou um pouco, ensaiou os seus primeiros passos na literatura rabiscando contos e poesias e iniciou sua militância no Partido Comunista do Brasil.

Durante esse período de estudos universitários, depois de uma conversa com o amigo Hélio Pelegrino, resolveu mergulhar na igreja positivista do Rio de Janeiro. No Rio, encantou-se primeiro com o mar, para depois conhecer a ordem racional do templo positivista. Data dessa época, a sua admiração por Cândido Mariano da Silva Rondon, que largara "a cátedra de astronomia na Escola Militar para praticar o positivismo nas selvas", entre os povos indígenas [324].

A opção pelo comunismo veio depois da tomada de Paris pelo exército nazista e, de braços dados com a literatura, depois da leitura da biografia de Prestes, *O Cavaleiro da Esperança*, escrita por Jorge Amado. Mas, o integralismo chegou a despertar a sua atenção:

> "Corri grande risco de cair nas mãos de Plínio [e de Barroso, acrescento por minha conta], porque o seu povo andava com as mãos cheias de livros novedosos. Histórias contando escandalosamente o que fora a República brasileira. Denúncias veementes sobre os sofrimentos que os banqueiros judeus infligiam ao mundo. O despotismo do império inglês, que se apossara de metade

[323] Idem, p.72.
[324] Idem, p.76-77.

da humanidade só para explorá-la. Muita coisa mais, altamente informativa, sobre os minérios do Brasil, o petróleo e outras desgraças" [325].

A experiência de indecisão temporária entre o integralismo e o comunismo, entre a direita e esquerda, não foi uma exclusividade de Darcy. O militante negro Abdias do Nascimento, por exemplo, relata que nos anos trinta, era muito difícil para um jovem vindo do interior orientar-se em termos de assuntos políticos. Era um quebra-cabeça. Tudo acontecia de modo confuso e não havia grandes contatos com pessoas politicamente esclarecidas.

"Refletindo hoje, agora - testemunhou Abdias -, é fácil dizer que o caminho certo era o da esquerda. Mas aí é que é. A coisa é meio complicada. (...) Andei por todo o canto, e tive problemas tanto na direita quanto na esquerda. Naquele momento de perplexidade, antes mesmo de sair do exército, já me alistara no movimento integralista!" [326].

No movimento integralista, o apelo ao nacional, a oposição ao capitalismo e a um determinado modelo burguês exercia grande fascínio sobre os jovens universitários. Além disso, havia por parte dos seus doutrinadores um grande estímulo para o estudo da vida política, econômica e social do Brasil. Por tudo isso, não era tão fácil para os jovens desejosos de ação política perceberem a índole conservadora, totalitária e racista desse movimento.

Em 1944, Darcy transferiu-se para São Paulo e, com uma bolsa de estudos, matriculou-se na Escola Livre de Sociologia e Política (ELSP), onde se graduou, em

[325] Idem, p.79.
[326] Nascimento (1976, p.23-52).

1946, com especialização em etnologia. Data desse período o seu contato com professores estrangeiros, como Donald Pierson, Émille Willems e Herbert Baldus; professores brasileiros como Mario Wagner Vieira da Cunha, Almeida Júnior e Sérgio Buarque de Holanda e estudantes, como Oracy Nogueira, Florestan Fernandes, Egon Schaden, entre outros.

Da sociologia de Pierson, herdeira da chamada escola de Chicago, aprendeu o "discurso acadêmico norte-americano", "algumas técnicas operativas da pesquisa de campo" e quis reter, com maior interesse, o profissionalismo, a seriedade e a fé com que o mestre se dedicava ao ofício de pesquisador, "cheio de medo de interpretações teóricas abrangentes" [327]. Foi pelas mãos de Donald Pierson e Mario Wagner Vieira da Cunha - envolvidos com um projeto de produção de "uma bibliografia crítica da literatura e da ensaística brasileira de interesse sociológico" - que mergulhou na leitura atenta de romances e estudos brasileiros. "Enquanto as aulas de ciências sociais me arrastavam para fora em esplêndidas construções teóricas, aquela bibliografia me puxava para dentro do Brasil e das brasilidades, me dando matéria para nos pensar, como povo e como História" [328].

O seu maior encantamento, no entanto, foi com o professor Herbert Baldus, "o poeta prussinano e etnólogo apaixonado de nossos índios". A confiança entre o estudante e o mestre além de recíproca, foi duradoura. Da poética romântica e da etnologia de Baldus, Darcy reteria, entre outras coisas, o ideal de estudar o humano pela observação direta da vida dos povos indígenas do Brasil [329].

---

[327] Ribeiro (1997a, p.125).
[328] Idem, p.124-125.
[329] Idem, p.125-126

Durante os anos de estudo na Escola Livre, o mineiro de Montes Claros vestiu as peles de estudante atento e de ativista político tarefeiro, fascinado com os campos de possibilidades que se abriam diante de seus olhos a partir de ambas as perspectivas. Dessa época - como observou Bomeny - guardou não apenas um patrimônio intelectual e um acervo de experiências que foi alimentado ao longo da vida, guardou também "a marca de um confronto que nunca pôde resolver entre a atividade acadêmica e a militância" [330]. Balançando entre as demandas comunistas de ação revolucionária e as exigências acadêmicas de neutralidade e rigor científicos, ele viveria os anos paulistas. Mais tarde concluiria dramaticamente: "A soma de ativismo político com a herança brasilianista e o interesse pela literatura impediram que eu me convertesse num acadêmico completo, perfeitamente idiota. Desses que só servem para pôr ponto e vírgula nos textos de seus mestres estrangeiros" [331].

Nesse período de estudante de ciências sociais não há, ao que eu saiba, uma referência explícita ao seu interesse pelo universo dos museus. Diferentemente de Gilberto Freyre que fora orientado por Boas a completar seus estudos de antropologia em visitas e observações demoradas em museus especializados, o estudante Darcy não demonstrava um encantamento particular com esses assuntos.

Não posso afirmar que ele não conhecesse e não tivesse visitado o Museu Paulista, por exemplo, na companhia de Baldus, de Sérgio Buarque de Holanda ou de algum outro professor ou colega de curso, mas se essas experiências aconteceram não foram capazes, no entanto, de mobilizar a sua paixão, nem de merecer um registro de

---

[330] Bomeny (2001, p.42).
[331] Ribeiro (1997a, p.143).

memória em suas *Confissões*. De igual modo, não há, nesse momento, nenhuma referência notável a um possível interesse de preservar tradições ou celebrar um culto à saudade e ao passado. A cidade natal de Montes Claros, diria em carta a um amigo, parodiando o poeta de Itabira: "É uma fotografia na parede. Mas não dói" [332].

Darcy não parecia vocacionado para a nostalgia do tempo perdido. O seu interesse estava concentrado no presente e era alimentado pela utopia de um mundo melhor, mais solidário e humano. O Partido Comunista fez dele um "herdeiro do drama humano" [333], mas esse drama se desenrolava hoje com olhos no amanhã. Conhecer o passado era apenas uma forma de alimentar ainda mais o desejo de mudança do presente.

Não tenho intenção de naturalizar os depoimentos de quem sabidamente adorava a polêmica e todo o tipo de dengo, elogio e louvação; de quem tinha um comportamento narcisista, gostava de se sentir o centro das atenções e jogava com habilidade o jogo das seduções e contradições; todavia, reconheço que mesmo sob suspeita os seus registros de memória são importantes para o exame de sua *imaginação museal*. Nesse sentido, mesmo a narrativa que possa eventualmente distorcer o acontecido está no meu campo de interesses, uma vez que não anelo compreender a suposta verdade de um acontecimento histórico, mas sim a repercussão de alguns acontecimentos na configuração da denominada *imaginação museal* darcyniana.

Certamente, durante a vida de estudante, criar museus não fazia parte dos planos de Darcy. Ainda assim, a sua perspectiva política, o seu interesse no mundo contemporâneo e a sua autopercepção de "herdeiro responsável pelo destino humano" [334],

---

[332] Idem, p.104.
[333] Ribeiro (1997c, p.95).
[334] Bomeny (2001, p.39-42).

constituirão sementes que também germinarão no terreno de sua *imaginação museal*. É nesse quadro que, em minha perspectiva, deve ser situada a criação do Museu do Índio, um museu que até hoje trabalha com sociedades contemporâneas e não com "fósseis vivos de espécie humana"[335].

Os planos de cursar o mestrado em São Paulo e depois seguir para um doutorado na Universidade de Chicago foram abandonados. O desejo de transformar-se num revolucionário profissional foi frustrado quando o Comitê Central do Partido Comunista dispensou a sua militância. Sem bolsa de estudos e sem suporte financeiro, o futuro autor da novela *Utopia Selvagem* precisava de um novo destino. Uma das hipóteses era secretariar Roberto Simonsem, que acabara de criar o SENAI; outra era envolver-se num projeto de documentação, através de pesquisa de campo, do patrimônio cultural tecnológico que os portugueses trouxeram para o Brasil durante o processo de colonização. Este projeto seria desenvolvido pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade, desde 1936.

Como caminho alternativo, restava-lhe ainda uma carta do professor Herbert Baldus, recomendando-o ao general Rondon para a função de etnólogo do Conselho Nacional de Proteção aos Índios (CNPI), a que estava ligado o SPI. Para espanto e surpresa de amigos e familiares essa foi a opção abraçada pelo jovem recém-graduado.

O encontro pessoal com Rondon ocorreu em 1947, no Rio de Janeiro. Na ocasião, o jovem Darcy foi introduzido ao gabinete do velho positivista pelo coronel Amílcar, seu fiel assistente e biógrafo. Além de ler em voz alta a carta-passaporte de Baldus, Amílcar submeteu Darcy a uma série de perguntas. Rondon a tudo ouviria calado, aprumado e

---

[335] Ribeiro (1955b, p 2).

rígido, mas - segundo o testemunho de Darcy - "fez cara de que gostou". Mesmo gostando do que ouvira o velho general não deixaria de comentar "que os antropólogos pareciam interessados nos índios como carcaças para analisar e escrever suas teses". Ao que Darcy, alinhando-se ao ideal baldusiano, teria confirmado o seu vínculo com uma antropologia solidária e "interessada nos índios como pessoas" [336]. A essa altura o velho indigenista já deveria estar seduzido pelo jovem etnólogo.

Consciente do seu poder de sedução, Darcy que havia se preparado para o encontro, sabia, ao fim da entrevista, que seria contratado: "Rondon iria solicitar ao ministro da Agricultura que me admitisse como naturalista. Não havia outra categoria no serviço público para quem fosse estudar índios no mato. Só havia aquele nome, dado habitualmente a catadores de orquídeas e borboletas" [337].

Contratado como catador (de orquídeas e borboletas) e assumindo a pele do etnólogo Darcy participaria ativamente, durante quase dez anos, do SPI e viveria com gosto a amizade paternal de Rondon. Esse foi um tempo de longas temporadas em aldeias indígenas, mas também foi tempo: de namorar e casar com Berta Gleiser; de elaborar relatórios; escrever e publicar livros; receber prêmio; participar de congressos e conferências indigenistas; conhecer outros países na América Latina, nomeadamente: Peru, Guatemala e México; assumir, em 1952, a chefia a Seção de Estudos do SPI; organizar, em 1953, o Museu do Índio; viajar para a Europa, em 1954, a convite da Organização Internacional do Trabalho (OIT); criar, em 1955, junto com Eduardo Galvão, Roberto Cardoso de Oliveira e outros, o primeiro Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural (CAAC) do Brasil e participar, entre 1952 e 1957, com os irmãos

[336] Ribeiro (1997a, p.149).
[337] Idem.

Vilas Boas, Noel Nutels e Eduardo Galvão, da formulação do plano de criação do Parque Indígena do Xingu.

Quando Darcy viajou pela primeira vez para a Europa o seu interesse pelo universo museal já estava acordado: o Museu do Índio havia sido criado no ano anterior. Assim, nada mais compreensível, do que algumas visitas de observação e estudos aos museus europeus. Ele passou por Genebra, Berna, Frankfurt, Freiburg e depois se dirigiu a Paris. Não se sabe se ele visitou museus suíços e alemães, mas em Paris ele fez questão de visitar o Museu do Homem, onde, ao contrário de Gilberto Freyre, horrorizou-se. Desse horror passional ele tiraria partido em diversos momentos, falaria dele em suas *Confissões*, em seu livro de poesias: *Eros e Tanatos* e em algumas palestras. Numa dessas palestras realizada no Museu do Primeiro Reinado - Casa da Marquesa de Santos -, na época em que acumulava os cargos de vice-governador e secretário estadual de ciência e cultura do governo Leonel Brizola, surpreendeu a platéia e gerou algum constrangimento falando sem parar, por quase quarenta minutos, em torno da bunda de três hotentotes mumificadas que havia visto no Museu do Homem e do seu horror com o discurso expográfico ali realizado, crivado de preconceitos raciais[338].

Como se não bastasse a sua visão crítica sobre o eurocentrismo do Museu do Homem de Paris, Darcy se desentendeu com um dos funcionários da Instituição:

"Tive também uma briga desagradável. É que tinha levado umas duzentas fotografias dos nossos arquivos para eles. Entreguei as fotografias e pedi o que

[338] A denúncia de práticas racistas presentes no Museu do Homem de Paris, evidenciadas de modo emblemático nestas mulheres hotentotes mumificadas, não foi uma exclusividade de Darcy. Ela também aparece na literatura especializada da primeira metade do século XX. Ao visitar o Museu do Homem, em 2002, não encontrei em exposição as referidas mulheres hotentotes, mas, verifiquei que as práticas racistas continuam em vigor.

havia encomendado a eles - reproduções de fotos que eles tinham dos mantos Tupinambá de 1500. O rapaz me entregou as fotografias com a conta para eu pagar. Fiquei danado. Se eu tinha que pagar aquela conta de três fotografias, como é que ia dar as minhas? Então eu as peguei, retirei as que eu tinha levado e fui pagar a conta. O homem ficou espantado, me olhando e falando comigo. Eu não dei bola, trouxe de volta para o Rio as fotografias"[339].

Nessa mesma viagem Darcy passou pela primeira vez em frente ao Museu do Louvre, contemplou longamente a escultura denominada Vitória de Samotrácia que, na ocasião, ficava na entrada, mas não ousou transpor o umbral do mistério: "Decidi naquela hora não entrar, naquele dia nem nunca mais. Me disse: 'O pessoal vem aqui para ficar boquiaberto. Se eu entrar, posso sair boquiaberto também'" [340].

Essas e outras histórias serviram para alimentar no meio museológico o folclore de que Darcy tinha uma relação de antipatia com os museus. Em meu entendimento, não se tratava de antipatia com todo e qualquer museu, como o provam o Museu do Índio, o Museu do Carnaval, a Casa França-Brasil e o projeto do Museu do Homem para a Universidade Federal de Minas Gerais; tratava-se, isto sim, de uma indignação em relação à política conservadora e ao caráter elitista, imperialista, etnocêntrico, patrimonialista e necrófilo de algumas dessas instituições.

Mesmo criticando o Museu do Homem de Paris, ele não deixou de visitá-lo muitas outras vezes, assim como não deixou de conhecer outros museus e dedicar muito tempo ao Museu de Artes e Tradições Populares, criado por George Henri Rivière.

---

[339] Ribeiro (1997a, p.214).
[340] Idem.

Em 1957, depois de uma crise institucional, Darcy afastou-se do SPI e do Museu do Índio, mas se manteve fiel ao velho marechal[341]: "Visitei Rondon para prestar contas quando saí do Serviço de Proteção aos Índios. Eduardo Galvão saiu comigo, também enojado com o que se implantava ali. (...) Outras visitas a Rondon eu fiz já na casa dele. Quando se deu sua morte, fui chamado pela filha, dona Maria, para estar presente no passamento" [342].

A rigor, Darcy nunca se desligou inteiramente do Museu do Índio. Como um pai zeloso, ele retornaria inúmeras vezes e acompanharia - ora de perto, ora de longe - com atenção e interesse o drama e o destino político da Instituição. Em 1992, ele e Berta Ribeiro foram sócios fundadores da Associação de Amigos do Museu do Índio e assumiram respectivamente os cargos de presidente e vice-presidente do seu Conselho Consultivo.

Maria Elizabeth Brêa Monteiro, que conheceu Darcy em 1978, na ocasião em que ele pretendia retomar um antigo projeto de levantamento de informações demográficas sobre grupos indígenas, corrobora a assertiva anterior:

> "Ele nunca se distanciou muito de todos os projetos dele, inclusive do Museu, e a impressão que me dava do Darcy é que ele ia abrindo novas frentes, mas sempre mantinha algum laço afetivo, de alguma outra natureza, com os antigos projetos dele, não virando as costas. E acho que apesar dele não ter filhos ele se sentia pai de todos esses projetos, que ele nunca abandonou de uma forma ou de outra; pois sempre tinha um olhar pra isso e olhava na medida do possível, com o que podia" [343].

---

[341] Em 1955, Rondon recebeu, através do Congresso Nacional, as honras de marechal.
[342] Ribeiro (1997ª, p.151).
[343] Entrevista concedida ao autor em março de 2003.

Ainda que a figura paterna de Rondon domine o jardim e o imaginário do Museu do Índio, a ponto de sua máscara mortuária ser guardada como uma espécie de relíquia mágica, poderosa e protetora, lembrando e desafiando o próprio pensamento positivista; ainda que existam resistências às posições políticas e científicas de Darcy; ainda que exista quem queira colocar em dúvida a sua condição de pai fundador do Museu; ainda assim, a sua memória apaixonada está ali encravada, o umbigo da sua *imaginação museal* está ali, lembrando que o museu tem poder, que o museu tem compromissos educacionais com as crianças e os jovens, que o museu tem compromissos político-sociais com os povos indígenas e que ele nasceu do ventre desses compromissos.

Em torno dos museus etnográficos no Brasil

Ainda que nos museus enciclopedistas, freqüentemente centrados no campo da história natural, houvesse, sobretudo na segunda metade do século XIX, um lugar para as coleções e os estudos etnográficos e antropológicos, a construção de museus capazes de articular discursos específicos e de se dedicar especificamente aos problemas da etnologia e da antropologia, constitui, no Brasil, um fenômeno do século XX.

Enquanto na Europa os museus etnográficos organizados no século XIX, inclinaram-se para a produção de discursos sobre os povos de "além-mar", ou sobre um "outro" geográfica e culturalmente distante, e, por isso mesmo, confundiram-se com museus coloniais e imperialistas; no Brasil, a questão passou e passa por uma outra

ordem de problemas. No caso brasileiro, "as exigências relativas à alteridade adquiriram desde cedo contornos específicos" [344].

O que se construiu nos museus etnográficos e antropológicos brasileiros também foi um discurso sobre um "outro", mas tratava-se, na maioria dos casos, de um "outro" interno à nação ou contido no território nacional. Poder-se-ia dizer que os museus etnográficos brasileiros passaram a funcionar como um instrumento de mediação de interesses próximos, ainda que nem sempre convergentes. Como ressaltou Mariza G. S. Peirano: "O fato de as pesquisas indígenas serem realizadas em território nacional indica menos problemas de recursos financeiros - um argumento também a se considerar - e mais a escolha de um objeto de estudo que se apresenta ou se mistura com uma preocupação com diferenças que são culturais e/ou sociais (...)" [345].

O Museu do Índio, por exemplo, não serviria apenas como uma forma de apresentação oficial do "índio" à criança, ao jovem e ao público adulto, ele serviria também como espaço de negociação da participação do "índio" na vida social brasileira; a principal condicionante, no caso, seria o contexto histórico da prática museal de mediação.

Essas considerações, reconhecendo que os museus no Brasil não são instituições populares e estão longe de constituir um fenômeno de massa, pretendem sublinhar a importância de estudos dedicados à sua demiurgia e trajetória. Dois momentos podem ser sublinhados na trajetória dos museus etnográficos brasileiros: num primeiro momento, eles são lugares de construção de alteridade, onde profissionais treinados (especialmente antropólogos, educadores e museólogos) representam o "outro" através de objetos

[344] Peirano (1999, p.226)
[345] Idem, p.232.

supostamente capazes de sintetizar "totalidades culturais"; num segundo momento, eles são lugares de apropriação cultural e de construção de identidades e subjetividades. Grupos sociais, representados como "outros" nas narrativas anteriores, passam a falar na primeira pessoa e a apresentar seus próprios pontos de vista sobre suas culturas. Nessa direção, os profissionais dos museus adotam uma nova postura de negociação, tornando-se co-participantes da mediação museal.

O primeiro momento vigorou do pós-guerra aos anos oitenta, quando a emergência dos interesses das chamadas minorias redirecionou o papel dos museus etnográficos. O segundo teve início nos anos oitenta, tendo sido intensificado nos anos recentes. Um exemplo desse novo papel do museu como mediador e fomentador da construção de identidades e como instituição que estimula o respeito à diversidade cultural pode ser encontrado no Museu do Folclore, mais especificamente na Sala do Artista Popular (SAP), espaço de mediação entre artistas populares e o público consumidor de uma grande metrópole, o Rio de Janeiro. Por esse caminho, o Museu passa a ser um lugar de dupla mediação, entre a construção do eu e a representação do outro, entre o artista (e sua comunidade) e um novo público emergente. No caso do Museu do Índio, podem ser citados os seus processos de reestruturação e a experiência recente da exposição Wajãpi que foi concebida e montada por antropólogos, museólogos, educadores e arquitetos, em parceria com a comunidade indígena dos Wajãpi.

Assim, ao focalizar o Museu do Índio tenho consciência de que estou lidando com uma instituição que tendo surgido nos anos cinqüenta, continua viva e enfrentando, ao seu modo, os desafios da atualidade, desafios que a obrigam a operar com interesses e dinâmicas anteriormente não previstos. Essa consciência também esteve presente quando

tratei dos territórios de expressão da *imaginação museal* de Gustavo Barroso e Gilberto Freyre.

Um museu criado no "Dia do Índio" e no seio de uma política indigenista

Por decisão dos participantes do 1° Congresso Indigenista Interamericano, realizado no México, em 1940, o dia 19 de abril foi escolhido como um marco de memória do "Índio Americano". Três anos mais tarde o governo brasileiro, através de um decreto-lei, instituiu oficialmente a referida data como o "Dia do Índio". Segundo depoimento do então general Cândido Mariano da Silva Rondon, publicado em 1943, na *Revista do Serviço Público*: a data em destaque, além de marcar o dia de instalação do referido Congresso,

> "coincide com a do aniversário do presidente Getúlio Vargas que, depois de Nilo Peçanha, mais tem feito em favor da causa indígena no país, prestigiando sempre este Conselho[346] e o Serviço de Proteção aos Índios (SPI) nas suas resoluções atinentes à defesa e proteção aos nossos (sic) silvícolas"[347].

---

[346] Trata-se do Conselho Nacional de Proteção aos Índios - órgão assessor e normativo - criado em 1939 e vinculado ao Ministério da Agricultura.
[347] Rondon citado por Adalberto Mário Ribeiro (1943, p. 58-81).

Não é sem sentido a especial deferência de Rondon a esses dois chefes de Estado. Se por um lado, as bases da política indigenista brasileira foram lançadas durante o curto governo de Nilo Peçanha (1909-1910), com a criação, em 1910, do SPI, que teve no próprio Rondon o seu pai fundador, o seu primeiro diretor e o seu grande ideólogo; por outro, foi durante o longo período varguista, incluindo aí os governos de Getúlio Vargas (1930-1945 e 1951-1954) e o governo de Eurico Gaspar Dutra (1946-1951) que, como se sabe, era um candidato varguista; foi durante esse longo período – repita-se – que a política indigenista do SPI ganhou visibilidade, densidade e enraizamento na vida social brasileira.

Nos anos quarenta intensificaram-se no SPI os estudos etnográficos. Data deste período a criação da Seção de Estudos, em 1942, com os objetivos de documentar através de "pesquisas etnológicas e lingüísticas, registros cinematográficos e sonográficos, todos os aspectos das culturas indígenas" [348] e, ao mesmo tempo, orientar cientificamente as ações "protecionistas" do SPI. De igual modo, data desse mesmo período a contratação de profissionais especialmente treinados nos campos da etnologia, da musicologia, da museologia, da cinematografia e da lingüística, bem como a constituição e a organização de expressivo acervo de fotografias, filmes, gravações sonoras e artefatos diversificados.

Entre as atribuições da Seção de Estudos constava, desde 1942, a sugestão para a criação de um museu, o que só viria a se concretizar 11 anos mais tarde [349]. Assim, no dia 19 de abril de 1953, como parte das ~~comemorações oficiais~~ do "Dia do Índio", por

P/ Darcy é pai fundador do M. do Índio?

[348] Paula e Gomes (1983, p.10).
[349] Rondinelli (1997, p.16).

iniciativa de Darcy Ribeiro, foi inaugurado, no âmbito da Seção de Estudos do SPI, com respaldo na ancestralidade e na respeitabilidade do velho Rondon, o Museu do Índio.

O jornal *Correio da Manhã*, do dia 21 de Abril, em seu primeiro caderno, referiu-se ao acontecimento e informou que além de três salas de exposições, o Museu dispunha de uma biblioteca, de uma discoteca e de um salão de projeções de filme. A descrição jornalística do Museu foi feita nos seguintes termos:

> "Na primeira das salas, há um gigantesco painel, dominando toda a parede dos fundos onde foram colocadas as máscaras usadas nas celebrações dos ritos de várias tribos, com identificação de suas procedências. Existe ainda no mesmo recinto uma vitrina onde estão expostas esculturas (bonecas e pequenos animais) moldadas pelas mulheres da tribo dos Carajás, com argila branca do Araguaia. Nas paredes são apresentados documentários fotográficos de usos e costumes dos indígenas do Brasil Central. No principal salão do Museu do Índio ficam as coleções de redes indígenas, magníficos trabalhos manuais, bordados com penas de aves, e também, a reprodução de cenas interiores das malocas. Numa plataforma desse salão foram colocados os trabalhos de cerâmica"[350].

Esse mesmo periódico informou que durante a cerimônia de inauguração da Instituição, cuja direção ficaria a cargo de Darcy Ribeiro, estiveram presentes, entre outras pessoas, o velho Rondon, o diretor do SPI, José Maria da Gama Malcher e o diretor do Museu Paulista, o etnólogo Herbert Baldus.

No ano anterior Darcy havia assumido a chefia da Seção de Estudos do SPI e em pouco tempo tratou de redimensionar a sua atuação: incentivando as atividades de

[350] *Correio da Manhã*, terça-feira, primeiro caderno, p.15, 21 de abril de 1953.

pesquisa; reorganizando e atualizando a biblioteca e o arquivo cine-fotográfico, ampliando o setor de registro sonográfico; incrementando o intercâmbio com instituições nacionais e internacionais e fortalecendo o contato com antigos aliados como Oracy Nogueira, Egon Schaden, Eduardo Galvão, Herbert Baldus e outros. O relatório da Seção de Estudos referente ao ano de 1952 comunicava a previsão da criação de um museu "dotado de instalações modernas" e informava também que o que até então existia era "um simples depósito onde o material etnográfico colhido em dez anos de atividades da S.E. era meramente conservado" [351]. Em janeiro de 1953 o projeto de adaptação do prédio da rua Mata Machado para a função de museu, feito pelo arquiteto Aldary Toledo, já estava concluído com o desejo de representar "uma inovação na técnica de museologia do Brasil". Segundo o autor do relatório:

> "O Museu do Índio foi planejado em todos os pormenores para funcionar com exposições temáticas rotativas em combinação com o arquivo fotográfico, a sala de projeção do cinema e o auditório. Deste modo o visitante terá oportunidade de apreciar nas vitrines produtos da indústria de uma tribo indígena, compreendendo o seu uso e distribuição através de fotografias, mapas e diagramas e, também, de ver em filmes cenas da vida dos mesmos índios colhidas sob a orientação de etnólogos, além de ouvir sua música.
>
> Além destas atividades de divulgação para o público em geral, o Museu funcionará como centro de pesquisas proporcionando aos estudiosos de problemas indígenas a oportunidade de examinar a coleção de artefatos, consultar o arquivo cine-fotográfico, a discoteca e, também, de utilizar, no mesmo local, uma biblioteca especializada" [352].

[351] Ribeiro (1952).
[352] Idem.

Apesar das notícias de jornal, dos planos de trabalho e dos relatórios da Seção de Estudos do SPI, o cinegrafista Nilo Veloso que desde 1942 colaborava com o SPI, declarou em 1985, em entrevista concedida à antropóloga Cláudia Menezes, que o Museu do Índio começou no Instituto Benjamin Constant, na Praia Vermelha, no mesmo ano da criação da Seção de Estudos. Em seu depoimento Veloso afirmava que o Museu era como um filho, que ele viu nascer e criou.

> "É uma coisa curiosa - dizia o cinegrafista -, eles criaram a lenda de que foi Darcy Ribeiro que fez o Museu do Índio...
>
> (...) Esse negócio que fui eu que fundei ou não fundei, eu que fundei, está na minha consciência, pouco importa o nome que apareça. Ele nasceu.
>
> Não teve um fundador (receber dinheiro, comprar peças, montar). O Museu do Índio não teve dia nem hora. Foi um processo que levou ao que é hoje"[353].

Ainda que o depoimento de Nilo Veloso não altere o rumo da minha investigação resolvi, em virtude da contundência de suas afirmações, examinar um pouco mais o que havia no SPI em termos de práticas museais anteriores ao ano de inauguração oficial do Museu. Nesse sentido, pude verificar que desde 1949 existia um livro de tombo, organizado por Geraldo Pitaguary - museólogo do SPI, formado pelo Curso do Museu Histórico Nacional - destinado ao registro do acervo de cultura material adquirido pela Seção de Estudos por coleta ou doação. Além disso, existem relatórios de Pitaguary,

---

[353] Entrevista concedida por Nilo Veloso à antropóloga Cláudia Meneses [Arquivo Museu do Índio], em 2 de janeiro de 1985.

datados de 1950, nos quais, assinando-se como conservador encarregado do Museu, ele indicava a existência de práticas de exposição extramuros, empréstimo de acervos para particulares e visitas de estudantes e militares.

Esses dados parecem comprovar a existência de uma atividade museal anterior ao ano de 1953, mas, ainda assim, parece-me inegável que essas atividades configuravam apenas uma espécie de embrião de museu, que só ganharia desenvolvimento amplo e só seria assumido institucional e publicamente após o ano de 1953. O papel de Darcy Ribeiro nesse contexto, em meu ponto de vista, não deve ser minimizado. Como pai fundador ou pai adotivo, ele foi o intelectual responsável pela organização e institucionalização do Museu do Índio. Deve-se à sua *imaginação museal* o caráter moderno da Instituição e o seu perfil de órgão de pesquisa e de educação, vinculado organicamente à chamada "causa indígena".

Vale ressaltar que o surgimento do Museu do Índio no cenário museal brasileiro veio acompanhado de um significativo diferencial em relação às instituições nacionais congêneres. Pela primeira vez, aparecia uma unidade museal que assumia explicitamente e sem reservas o seu papel político, social e educacional. Desse modo, surgia no Brasil, com amparo numa política pública de Estado, um museu moderno em termos museográficos, mas, ao mesmo tempo, desalinhado com o discurso museológico das oligarquias e que se colocava claramente, ou melhor, apaixonadamente, a favor de uma "causa". Segundo a museóloga Marília Duarte Nunes: A "causa indígena" era a própria

"razão da existência" do Museu, que tinha entre os seus objetivos: "combater preconceitos ou estereótipos contra o índio" [354].

O estudo da trajetória do Museu do Índio, no entanto, indica que muitas vezes ele se viu forçado a lutar pela sua própria sobrevivência institucional, freqüentemente ameaçada. É como se sobre o próprio Museu, na contramão de sua luta, se instalasse uma imagem preconcebida de instituição dispensável. A traumática transferência de sede nos anos setenta, por exemplo, é um momento emblemático dessa sua luta pela sobrevivência. Após a criação da Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e o incêndio de boa parte da documentação do antigo SPI, ambos os eventos datados de 1967, o Museu foi obrigado, já na década de setenta, a abandonar a sede que ocupava desde a sua inauguração, na rua Mata Machado, ao lado do Maracanã. O motivo alegado para o abandono de sua antiga sede foi a construção do Metrô. Segundo depoimento de Darcy Ribeiro:

> "(...) o poder que tinha esse grupo [os construtores do Metrô] era tão grande que desapropriavam qualquer prédio, qualquer coisa, e aí pensaram em fazer uma estação perto do Maracanã, qualquer coisa assim, achavam que ia embaixo do Museu. Mas a estação não passou ali, o Metrô passou ao lado" [355].

---

[354] Nunes (1983, p.7)

[355] Entrevista com Darcy Ribeiro, realizada pela equipe do Museu do Índio, [Arquivo Museu do Índio], em 1995.

Hoje, o prédio da rua Mata Machado está em ruínas e o Museu do Índio ocupa, desde 1978, um pequeno sobrado[356] do século XIX, localizado na rua das Palmeiras, no bairro de Botafogo (RJ). Surpreendentemente o Museu vem enfrentando e superando dificuldades, a ponto de se transformar em referência forte para pesquisadores e interessados nas questões indígenas, para iniciativas museológicas regionais e para os próprios povos indígenas no que diz respeito à preservação de seu patrimônio cultural, de sua memória, de sua história e de seu território [357].

Um museu em luta contra o preconceito: os primeiros passos e outros passos

O campo de institucionalização do patrimônio cultural e dos museus no Brasil passou, como foi visto, por grandes transformações durante a denominada Era Vargas. Essas transformações, no entanto, não tinham uma única orientação ideológica. Idéias diferentes e nem sempre convergentes conviveram lado a lado e disputaram o controle de espaços institucionais e de orientações políticas. A sugestão é que essas disputas por espaços e campos específicos de produção de patrimônio, de memória e de cultura não implicavam ameaças ao poder constituído, ao contrário, ampliavam o seu espectro de

[356] O prédio foi construído em 1880 para moradia da família de João Rodrigues Teixeira, rico empresário da indústria alimentícia do Rio de Janeiro. Em 1940, foi vendido pelos herdeiros do empresário para a União / Ministério do Interior (MINTER). No período de 1956 a 1964 abrigou o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). Após a extinção do ISEB foi ocupado pelo MINTER e pelo Projeto Rondon.

[357] Em 2002, o Museu do Índio publicou, sob a coordenação de Sônia Otero Coqueiro, o catálogo *Povos Indígenas no Sul da Bahia: Posto Indígena Caramuru-Paraguaçu (1910-1967)*, Coleção Fragmentos da História do Indigenismo, 1. Trata-se de um expressivo conjunto de referências documentais sobre o povo Pataxó Hãhãhãe e de uma ferramenta fundamental na luta desse povo pela reconquista e defesa de suas terras.

alianças. Assim, o mesmo Estado Novo que instituiu, em 1937, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), entregando-o à condução dos modernistas, prestigiou o Museu Histórico Nacional que esteve entregue à orientação de Gustavo Barroso, representante das forças conservadoras, e prestigiou também o Serviço de Proteção aos Índios (SPI), entregue ao militar humanista Cândido Mariano da Silva Rondon. Estas referências salientam a existência de pelo menos três diferentes orientações políticas e a produção de três diferentes narrativas sobre patrimônio, cultura, memória e identidade nacional. Diferentes, mas não contraditórias.

Como foi visto, as transformações por que passavam os campos patrimonial e museal no Brasil foram aceleradas após a Segunda Grande Guerra; sobretudo, após a criação, em 1946, no âmbito da UNESCO, do Conselho Internacional de Museus (ICOM). Multiplicaram-se as publicações, apareceram novas instituições desejosas de estabelecer uma forma diferenciada de contato com o público e desenvolveram-se ações de extensão cultural e de caráter educativo. Foi nesse período que as atividades da Seção de Estudos do SPI foram fortalecidas, resultando na criação do Museu do Índio que, desde os seus primeiros passos, se articularia com as tendências modernas da museologia.

A notícia sobre a criação do Museu do Índio espalhou-se com velocidade, tanto no âmbito nacional, quanto internacional. O Relatório de Atividades de 1954, assinado por Geraldo Pitaguary, indica que esse foi um ano

> "(...) marcante para a vida do Museu do Índio, não só pelo trabalho executado, como pelas personalidades que o visitaram, tais como técnicos e diretores de museus brasileiros e estrangeiros. As opiniões externadas por esses visitantes,

foram as mais entusiásticas e é esse o melhor prêmio para os funcionários do Museu pelo trabalho e a dedicação com que têm desempenhado sua tarefa" [358].

Entre os ilustres visitantes o referido Relatório destacou:

"Sr. George H. Riviéré, do Museu de Artes e Tradições Populares de Paris e Diretor do Conselho Internacional de Museus da UNESCO; Sr. De Angeles d'Orssat, Diretor Geral das Antigüidades e das Artes da Itália; Sr. Paul Rivet, fundador do Museu do Homem em Paris, além de diretores e conservadores dos Museus da Inglaterra, Estados Unidos, Suécia, Espanha, Suíça, Áustria, Alemanha, México e diversos países da América do Sul (...)" [359].

Depois de ter conhecido o Museu, G. H. Rivière registrou, em 1954, o seu comentário no Livro de Visitantes: "Non pas le Musée Indien, mais le Musée de l'Indien; le titre vous avait saisi de ce noble dessein, que tout ensuite confirme. Une réalisation sans précedent, edifié sur le goût, la science et le coeur" [360].

Por mais amável que fosse, o comentário de Rivière tocava sem sutilezas no principal e sempre renovado repto do Museu, qual seja, o de manter-se como um processo institucional cuja especificidade estava menos em representar museograficamente diferentes grupos étnicos, ainda que esta representação fosse uma condicionante da natureza institucional, e muito mais em constituir-se num instrumento

---

[358] Relatório de Atividades do Museu do Índio, manuscrito de 1954.
[359] Idem
[360] Livro de Visitantes do Museu do Índio. Data da visita: 11 de agosto de 1954.

da chamada "causa indígena". Este repto tem se constituído ao longo dos últimos cinqüenta anos numa permanente tensão museal.

O ano de 1954, apesar da crise política que, em agosto, culminou com o suicídio do presidente Getúlio Vargas, foi fundamental para a consolidação do Museu do Índio que teve o seu acervo acrescido de cerca "mil peças novas, na maioria bonecas Karajá", além de "pequenas doações" "feitas por visitantes", o que, na opinião de Geraldo Pitaguary, "demonstra o interesse que o Museu tem despertado".[361]

Em seus primeiros passos, as atividades do Museu dividiam-se em exposições "temáticas e rotativas", cuidados técnicos com o acervo (conservação, desinfecção, proteção, restauração e classificação), produção de documentação audiovisual, pesquisas etnológicas, empréstimos de acervos para colégios e programas de televisão, intercâmbio museológico nacional e internacional, realização de sessões combinadas de música, cinema e visitas guiadas, que constituíam o "grande sucesso do Museu".[362]

Por mais precários e imprecisos que sejam os dados referentes às atividades e aos visitantes do Museu sabe-se que foram realizadas em 1954: 66 sessões de cinema, 25 audições de música indígena, 12 recepções especiais e conferências[363], além de incontáveis visitas guiadas. Os visitantes, ainda que em número pouco expressivo: 6.716 pessoas durante o ano de 1954, receberam um atendimento diferenciado com "informações sobre o S.P.I. sua organização e trabalho", sobre o "funcionamento e

[361] Relatório de Atividades do Museu do Índio, manuscrito de 1954.
[362] Idem.
[363] No citado Relatório, mereceram destaque: "a) recepção ao Sr. Paul Rivet, do Instituto de Etnologia da Universidade de Paris, da Sociedade dos Americanistas e curador do Museu do Homem, com a colaboração da Embaixada da França; b) conferência do Prof. Alfred Métraux, do Departamento de Ciências Sociais da UNESCO; c) recepção aos participantes do Congresso Internacional dos Americanistas, que passaram por esta capital. d) conferência do Sr. Paulo Carneiro, sobre o programa de Pesquisas Sociais da UNESCO; e) reunião mensal do ICOM, com participação dos conservadores de Museus do Distrito Federal etc."

objetivo do Museu", "sobre usos e costumes dos nossos (sic) índios, em geral, dos objetos e tribos focalizados nas exposições, em particular".

A repercussão e o acolhimento internacional do Museu do Índio podem ser confirmados pela publicação, em 1955, na revista *Museum*, do artigo *"Le Musée de l'Indien, Rio de Janeiro"*, assinado por Darcy Ribeiro.

Nesse artigo Darcy apresentou resumidamente o ideário que alimentou a construção do Museu, concebido como uma instituição militante contra o preconceito, como um defensor humanitário dos índios. De algum modo, o Museu encarnava a ideologia de Rondon em relação ao modo de contato com os diferentes povos indígenas: "Morrer se preciso for, matar nunca". Tudo no Museu parecia estar a favor desse princípio regulador e no artigo da revista *Museum* essa ideologia se revelava em muitos momentos. Na legenda da fotografia número 5, por exemplo, constava o seguinte texto:

> "Cartes, panneaux et graphiques montrent la situation des Indiens par rapport à la population brésilienne et visent à éveiller chez le visiteur un sentiment de solidarité devant les graves problèmes auxquels les Indiens ont à faire face"[364].

Na conclusão do artigo, depois de descrever os procedimentos museográficos, o pai fundador (ou adotivo) do Museu afirmava de modo claro:

> "Des panneaux spéciaux illustrent ce que les indigènes ont apporté à la société brésilienne: instruments d'équipement grace auxquels les populations rurales ont raison de la nature, cultures découvertes par les Indiens (maïs, pomme de terre, tabac, etc.). Grace à ces panneaux, nous faisons de nous-mêmes, et voyons véritablement en eux des êtres humains doués dês mêmes qualités

[364] Ribeiro (1955a, p.9).

essentielles, ayant les mêmes droits à la liberte et à la recherche du bonheur tels qu'ils les conçoivent"[365].

Um museu em luta contra o preconceito. Este era o bordão insistentemente tangido por Darcy Ribeiro para definir a filosofia de atuação do Museu do Índio. Ele apareceria explicitamente, no subtítulo do artigo preparado para a revista *Américas* da União Pan-Americana[366], na última seção do último capítulo do livro *A Política Indigenista Brasileira*[367] e também na entrevista por ele concedida à equipe no Museu do Índio, em 1995, dois anos antes de sua morte. Nessa entrevista-depoimento, falando praticamente sozinho e sem interrupção, Darcy fez um balanço dos seus dez anos de trabalho no SPI e nesse balanço ele se deu conta de que o melhor do seu trabalho talvez tivesse sido aquele seu exercício de demiurgia museal:

"Foi realmente uma coisa linda levar o Rondon que se emocionou muito vendo o Museu do Índio porque foi o primeiro museu do mundo projetado para lutar contra o preconceito, o preconceito contra o índio, que descrevia o índio como antropófago, canibal, preguiçoso, violento, mau e ruim e feio. Então essa a imagem geral que se tinha dos índios. O museu foi feito para combater essa imagem" [368].

A criação do Museu do Índio foi precedida de uma pesquisa de opinião pública[369] na qual duas questões tinham centralidade no conjunto das preocupações dos que

---

[365] Idem, p.10.
[366] Utilizo como referência uma cópia do artigo original datilografado [datado de 1955], de autoria de Darcy Ribeiro, denominado "Museu do Índio: Um Museu em luta contra o Preconceito", encaminhado para publicação na revista *Américas*, da União Pan-Americana.
[367] Ribeiro (1962, p.169-170).
[368] Entrevista com Darcy Ribeiro, realizada pela equipe do Museu do Índio [Arquivo Museu do Índio], em 1995.
[369] Nunes (1983, p.48).

planejavam a sua organização: 1ª - "Qual é a representação mental que o público comum tem dos Índios?" 2ª - "Que procura e que encontra o visitante nos museus tradicionais de etnologia?"

O resultado dessa pesquisa que procurou ouvir, sobretudo, "crianças, jovens estudantes e populares", sublinhou a existência de representações mentais que descreviam os povos indígenas como "seres congenitamente inferiores", "como povos embrutecidos" e "preguiçosos", sem "qualquer qualidade humana", sem "refinamento estético" e outras imagens depreciativas. Paralelamente a essas representações apareciam também aquelas que descreviam esses mesmos povos como seres viventes de um mundo idílico, repleto de aventuras e portadores das mais "excelsas qualidades de nobreza, altruísmo, sobriedade e outras". Essas duas modalidades de representação, segundo o pai inaugurador do Museu, estavam ancoradas em preconceitos que assumiam a "aparência de verdade inconteste" [370].

Depois do mapeamento dessas representações foram investigadas também as imagens referentes aos índios, veiculadas nos meios de comunicação, com ênfase no cinema, na imprensa escrita, no rádio e na televisão. O resultado evidenciou que "a mais viva imagem do índio para muitas crianças brasileiras", era a "detestável caricatura dos 'peles vermelhas' norte-americanos, explorada nos filmes de 'far-west'" [371].

Considerando os museus como dispositivos formadores de opinião, Darcy atribuía "parte da responsabilidade por tamanha deformação" aos "museus tradicionais de Etnologia". Esses museus, segundo o antropólogo, apresentavam os "índios como povos exóticos", como "fósseis vivos da espécie humana". Para ele, as narrativas museográficas

[370] Ribeiro (1955b, p.1-2).
[371] Idem.

dessas instituições não suscitavam "qualquer interesse humano pelo destino destes povos" e, por isso mesmo, despertavam no público "emoções de perplexidade e horror, dificultando sua compreensão" [372].

Por mais impressionista que fosse o diagnóstico, foi com base nele que Darcy Ribeiro chamou para si a missão de construir um museu com um alinhamento político diferenciado. Ao invés de enfatizar as "diferenças" entre os "índios" e "nós", o Museu propunha-se a sublinhar as "semelhanças", apresentando-os como "seres humanos movidos pelos mesmos impulsos fundamentais, suscetíveis dos mesmos defeitos e qualidades inerentes à natureza humana e capazes dos mesmos anseios de liberdade, de progresso e de felicidade" [373].

O que estava em pauta, portanto, era a construção de uma outra narrativa, na qual a alteridade deveria ceder lugar à identificação ou, em termos contemporâneos, ao reconhecimento de que o "nós" e o "outro" partilham um mesmo lugar de pertencimento em relação à denominada "natureza humana". A construção dessa narrativa humanista implicou o desenvolvimento de práticas museográficas específicas que, ora valorizavam o ponto de vista estético e sublinhavam a singularidade de alguns objetos, ora a universalidade de algumas soluções culturais; ora destacavam o objeto isolado, ora um conjunto de objetos em "seus contextos funcionais"; tanto procuravam sensibilizar o visitante pela visão, quanto pela audição. Além disso, entre a representação museográfica e o público, o Museu impôs a figura de um outro elemento de mediação: a do "explicador". Tratava-se de um ente especialmente treinado para lidar com grupos de visitantes, uma vez que o visitante individual não era atendido. A missão do "explicador"

[372] Idem.
[373] Idem.

era complementar e conduzir a leitura da exposição no sentido do combate ao preconceito. Preparado e treinado para a função, ele – "o explicador" – deveria, logo à entrada do circuito expositivo,

> "(...) mostrar que a expressão genérica 'índio' tem muito pouco conteúdo, sendo impossível, por exemplo, falar de uma música ou de uma arte indígena genérica, por que muitas tribos diferem tanto umas das outras, como os chineses dos brasileiros. Nesta ocasião se indica, também, que o mais saliente traço comum destes povos, decorre do fato de que todos tiveram de enfrentar os invasores europeus, defender seus territórios, suas vidas e suas famílias, da fúria com que foram perseguidos" [374].

Ao que tudo indica, visitar o Museu do Índio nos seus primórdios era uma espécie de entrada em outro território, cujas regras de leitura e comportamento precisavam ser aprendidas. Ao colocar-se como lídimo defensor da "causa indígena" o Museu apresentava-se também como voz autorizada a falar pelo "outro" e a dizer que o "outro" e o "nós", não são apenas diferentes, são também semelhantes. Mesmo relativizando o uso genérico da categoria índio o Museu não deixou de utilizá-la e não deixou de ensaiar um discurso que na prática genericamente absorvia o índio no âmbito do nacional.

Assumindo um papel de casa de informação e formação de novas mentalidades o Museu dizia também que leitura deveria ser feita sobre os índios. Não se pode afirmar que o Museu não fosse um lugar de sonhos para os visitantes, mesmo sob as barbas do "explicador" era possível sonhar, mas a principal evidência é que ele era efetivamente um

---

[374] Idem, p.3.

lugar de sonho e um espaço de utopia de seu pai fundador, para alguns, e pai adotivo, para outros.

Com o distanciamento que tenho em relação aos anos cinqüenta é possível compreender que o Museu do Índio, mesmo ensaiando um discurso romântico, contribuiu com expressivos avanços para o campo dos museus etnográficos brasileiros e funcionou como uma espécie de museu de transição entre os modelos anteriores e as experiências que se desenvolveram a partir dos anos oitenta. Hoje, o Museu não é mais o mesmo. As crises por que passou, as lutas que travou pela sua própria sobrevivência, os embates políticos que enfrentou, a reorientação dos rumos da política indigenista e o novo papel desempenhado pelos povos indígenas dentro do campo político, exigiram dele o investimento em novas práticas de mediação museal.

No curso dos acontecimentos que na década de setenta marcaram uma inflexão teórico-experimental no campo museal, a museologia praticada no Brasil, após os anos oitenta, passou por um processo de renovação que tem relação direta com o chamado Movimento Internacional da Nova Museologia. Isso não significa, no entanto, que a adesão dos praticantes brasileiros às novas formas de fazer e de pensar o mundo dos museus, tenha se estabelecido em termos partidários, e tenha se fixado em padrões de opção do tipo: ou isto ou aquilo. De outro modo: o que se verificou no Brasil foi o exercício de práticas híbridas, miscigenadas, que pleiteavam o reconhecimento da ampliação do campo de possibilidades a partir da combinação entre o isto e o aquilo. Se por um lado, nos interstícios das formações clássicas imiscuíram-se e, em alguns casos, enraizaram-se práticas museológicas comunitárias, populares e não-convencionais; por outro, muitas das chamadas práticas inovadoras, não-convencionais e não previstas pela

ortodoxia disciplinar, valeram-se e socorreram-se amplamente de procedimentos da chamada museologia clássica e tradicional.

Essa renovação, contemporânea da Declaração de Quebec, datada de 1984, e de outros ecos da Mesa Redonda de Santiago do Chile, datada de 1972, deve ser compreendida no quadro das alterações políticas e sociais que nos anos oitenta, no Brasil, marcaram o fim da ditadura militar e o reinício do processo de redemocratização. Esse contexto permitiu ao Museu Histórico Nacional, por exemplo, proceder à realização de uma reforma estrutural profunda, de longa duração, e que teria repercussões em diversos outros museus. Data desse mesmo período a criação do Ecomuseu de Itaipu, em 1987, a instalação do Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica, em 1983, que posteriormente daria origem ao Ecomuseu do Quarteirão do Matadouro de Santa Cruz e a organização do museu tribal dos índios Ticuna, denominado Museu Magüta, em 1988, situado na pequena cidade de Benjamim Constant, no Estado do Amazonas, na região do Alto-Solimões.

Essas novas práticas implicaram novas relações com os públicos, com os objetos, com os espaços públicos e com os tempos. Em meu entendimento, é dentro desse clima e desse esforço de renovação, que abrigou tendências diversas e divergentes do ponto de vista político-museológico, que devem ser entendidas as mega-exposições que nos anos noventa ocuparam e ainda hoje ocupam a agenda de alguns museus brasileiros.

Os anos oitenta também marcaram o Museu do Índio. É nesse período que ele se define como uma instituição de "caráter experimental", que quer rejeitar a "condição de

repositório de bens culturais" e afirmar a aliança entre a função pesquisa e a de "serviço público" [375].

O curioso, no entanto, é que um observador distanciado poderia supor que o Museu do Índio, com menos autoritarismo nas práticas de mediação e menos romantismo pedagógico, estaria retornando ao ideário dos anos cinqüenta. As evidências do retorno podem ser constatadas, ainda que não exclusivamente, no artigo "As representações do Índio no Livro Didático" [376], publicado durante as comemorações dos trinta anos do Museu. Nesse artigo, a autora retomou o tema das "representações" referentes aos povos indígenas e concentrou-se na análise do discurso de professores e alunos de seis escolas (três públicas e três particulares) e de dez livros didáticos em uso nos anos sessenta e setenta. O resultado sublinhou as marcas de uma "estereotipia negativa". Os índios continuavam a ser tratados de modo genérico, e vistos como "primitivos", "selvagens" e "remanescentes do homem pré-histórico"[377]. Para além das conclusões da autora, o que artigo parece sugerir é que a luta contra o preconceito está longe de terminar. Renovam-se os instrumentos de luta, mudam-se as estratégias e os procedimentos técnicos, instituem-se novos campos de combate, mas a luta está longe de terminar.

Passada a euforia do início dos anos oitenta, o Museu do Índio entrou nos anos noventa envolvido em mais uma grave crise: suas coleções estavam deterioradas, o prédio estava abandonado e fechado para reformas, a equipe estava desmotivada e os serviços voltados para o público estavam interrompidos. Submetido a um novo processo de revitalização, o Museu gradualmente se recuperou e surpreendentemente no final dos

---

[375] Menezes (1987).
[376] Menezes (1983).
[377] Idem, p. 56.

anos noventa estaria renovado. E o mais importante, sintonizado com as novas tendências museológicas, adotaria novas estratégias de contato com o público, desenvolveria novas formas de parceria com as comunidades indígenas e reassumiria a sua posição de prestigio nacional e de diálogo internacional.

Os dados disponíveis indicam que nos anos setenta o índice anual de visitantes foi instável e variou entre 8570 freqüentadores, em 1979, e 19651, em 1975. No entanto, no periodo de 1993 a 2002, como indica Arilza de Almeida, a taxa de crescimento anual do número de visitantes chegou a 1653%, acumulando um total de 202234 visitantes [378].

Quadro de visitantes:

ANO	NÚMERO DE VISITANTES
1991	(fechado ao público)
1992	(fechado ao público)
1993	2495
1994	5082
1995	8626
1996	10547
1997	18076
1998	21220
1999	24526
2000	33362
2001	37046
2002	41254
TOTAL	**202234**

Ainda que tenha tido essa expressiva taxa de crescimento, o Museu do Índio, como foi indicado, está longe de constituir-se em fenômeno de massa e de aproximar-se dos índices mensais alcançados pelas mega-exposições. A vocação dos serviços de atendimento do Museu é de outra ordem. Ele tem acolhido pesquisadores de diferentes

[378] Almeida (2003, p.2).

áreas e níveis de conhecimento, com ênfase nas ciências humanas e sociais, tem trabalhado em parcerias com as populações indígenas e tem, de modo singular, atendido a um público constituído basicamente por crianças.

Os estudos para a caracterização dos visitantes do Museu do Índio, no período acima indicado, salientam que cerca de 60 % dos visitantes são crianças numa faixa etária entre 3 e 6 anos e se essa faixa for estendida para as crianças de até 10 anos, o percentual sobe para 91%. Esses dados têm contribuído para o desenvolvimento de projetos especiais e para a alteração dos procedimentos museográficos no circuito expositivo. Segundo Almeida: "Apresentar uma exposição etnográfica para crianças visa fazê-las perceber que estão diante de uma forma diferente de ver e ordenar o mundo" [379].

Mas o público do Museu do Índio, desde os seus primeiros passos e como um dos acentos da imaginação darcyniana, mesmo constituindo-se notavelmente por jovens e crianças, inclui também professores, investigadores, beneficiários de pesquisas e populações indígenas.

Em entrevista recentemente publicada no periódico *Museu ao Vivo*, o atual diretor José Carlos Levinho, ressalta que uma das características marcantes do Museu é dispor de um acervo que está "relacionado com populações contemporâneas que, portanto, podem ser interlocutores nas intervenções realizadas". Segundo Levinho: "O Museu deve prestar serviço não só ao público visitante, tal qual outras instituições similares, como também, particularmente, aos povos indígenas, cujas referências etnográficas encontram-se nele reunidas" [380].

---

[379] Almeida (2003, p.5).
[380] Levinho (.2003. p.2).

Essa característica marcante, no entanto, não é uma exclusividade do Museu do Índio. Boa parte dos museus etnográficos brasileiros também opera com acervos relacionados com populações contemporâneas e comunidades ativas. O diferencial está no princípio museológico de respeito ao saber e ao fazer do "outro", na valorização da diversidade cultural e no renovado compromisso político com a "causa indígena".

Em diferentes momentos da trajetória do Museu, as comunidades indígenas tiveram acesso às exposições, doaram acervos, participaram e envolveram-se com atividades e projetos. A diferença fundamental, na atualidade, é a alteração na qualidade da participação e da prática de mediação museal. Hoje, diferentes representantes de comunidades indígenas são parceiros em projetos e têm um lugar de destaque como mediadores entre as suas próprias culturas e os outros setores do público usuário dos serviços do Museu. Eles têm voz ativa e falam na primeira pessoa, seja na organização de narrativas museográficas, na condução de projetos educativo-culturais, ou na realização de procedimentos técnicos, tais como: restauração de peças e identificação de fotos, objetos e matérias-primas. De acordo com o depoimento de Levinho:

> "Há uma discussão institucional permanente acerca do papel que o Museu pode e deve desempenhar, frente às necessidades hoje colocadas por algumas lideranças indígenas, com relação aos esforços que empreendem para preservar e revitalizar suas tradições, consolidando a herança cultural para as novas gerações. Muitos estão também empenhados em trabalhar de forma mais positiva sua imagem junto à sociedade brasileira, divulgando o valor de suas culturas milenares" [381].

[381] Levinho (2003, p.2).

Uma museóloga-educadora do Museu do Índio, em entrevista que me foi concedida em março de 2003, declarou que muitos estudantes e professores quando se deparam com índios participantes de projetos educativos, vestindo trajes urbanos e usando relógios, passam por uma experiência de estranhamento, uma vez que a representação mental e genérica que eles têm dos índios não confere inteiramente com o índio singular que ali está diante deles, com toda a sua humanidade. Segundo essa mesma educadora, ainda é freqüente no "Dia do Índio" a aparição de crianças com as marcas características dos índios representados nos filmes norte-americanos de *far-west*; assim como é freqüente o entendimento de que todos os índios têm as características dos índios do Xingu, fartamente veiculadas nos cartões postais.

Em comunicação recentemente apresentada na 1ª Semana de Museus da Favela da Maré, Arilza de Almeida esclareceu que mesmo as crianças na faixa etária de 3 a 6 anos, chegam ao Museu possuídas por imagens estereotipadas, amplamente difundidas pelo cinema, pela televisão e pela literatura infantil. De acordo com essas imagens - diz ela - "(...) os índios são supervalorizados como heróis ecologicamente corretos, ou desprovidos de sua dimensão real e transformados em exemplos de cartilhas, como uma palavra qualquer, ou ainda relacionados a uma realidade muito distante no tempo – estão no passado – e no espaço – estão na floresta" [382].

Racismo, preconceito, xenofobia e estereotipia não são práticas distantes e superadas com a virada do século XX, ao contrário, elas estão cada vez mais próximas e continuam produzindo crimes contra o patrimônio cultural da humanidade. Não é difícil surpreendê-las em algumas instituições museais contemporâneas, assim como não foi

[382] Almeida (2003, p.5).

difícil para Darcy Ribeiro, ainda nos anos cinqüenta, identificá-las no Museu do Homem, em Paris:

> "O museu todo – dizia o antropólogo em jocosa confissão – me deu a impressão de que foi feito pela rainha Vitória para mostrar a grandeza do mundo dela. Exagerava a valer, exibindo tudo que mostrasse os extra-europeus como selvagens. Por exemplo, os Maori, gente tão bonita e que tem tatuagens tão lindas, eram apresentados como amostra de selvageria. Fui de selvagem em selvagem, muito danado com aquela forma de montar um museu"[383].

A novidade, como se pode perceber, não está nas práticas que alimentam preconceitos e estereótipos, mas na apropriação das tecnologias de mediação museal e das ferramentas de combate ao racismo e ao preconceito por diferentes grupos culturais. Este é o caso, por exemplo, da Primeira Oficina de Gerência de Museus para Povos Indígenas, realizada no Museu do Índio, em dezembro de 2000. Nessa Oficina, durante cinco dias, índios Pataxó e trabalhadores do Museu aplicaram-se no exame de práticas e técnicas museológicas adequadas para o melhor gerenciamento do Museu Indígena de Coroa Vermelha, inaugurado em agosto daquele mesmo ano, situado no município de Santa Cruz de Cabrália, na Bahia, onde habita uma comunidade indígena de 2300 pessoas, distribuídas em 380 famílias, ocupando uma área de 1492 hectares.

Outro exemplo foi o processo de instalação da exposição de "média duração" [384], inaugurada em março de 2002, denominada "Tempo e Espaço na Amazônia: os Wajãpi" e que apresenta o patrimônio cultural desse povo que vive no Amapá, na fronteira entre o

---

[383] Ribeiro (1997a, p.214).

[384] Expressão utilizada pela equipe do Museu do Índio; possivelmente para sugerir um toque de mudança (curta duração) na pauta da permanência (longa duração).

Brasil e a Guiana Francesa. A experiência implicou a participação de índios Wajãpi, antropólogos, museólogos, educadores, arquitetos e muitas outras pessoas portadoras de saberes e fazeres específicos. Em entrevista concedida ao periódico *Museu ao Vivo*, um mês antes da abertura da exposição, a antropóloga Dominique Gallois descreveu parte do processo:

> "(...) os Wajãpi se mobilizaram para produzir a coleção de mais de 300 objetos e todos os materiais necessários para a casa que seria construída no Rio. Com apoio dos jovens que dirigem o Conselho das Aldeias/Apina[385], os produtores comunicaram-se através da radiofonia, circulavam listas, preocupados com os prazos e com a qualidade dos objetos. Esta é a primeira vez que um grupo indígena da Amazônia participa tão intensamente e, sobretudo, coletivamente, da preparação de uma exposição. (...) Durante três meses, trabalharam muito em todas as aldeias, selecionando as melhores peças, transportando tudo desde lugares muito distantes. Depois, escolheram as pessoas que viriam para construir a casa, indicaram as que virão para orientar a montagem da mostra e os músicos que irão tocar flautas na festa de abertura" [386].

A exposição dos Wajãpi desenvolveu uma narrativa museográfica que articulou múltiplas vozes, não se tratava de um monólogo sobre o "outro", mas de uma combinação de discursos feitos na primeira pessoa, onde a principal característica era o respeito à diversidade de saberes. Ao apresentar numa exposição de média duração aspectos da cosmovisão de um grupo indígena específico o Museu do Índio realizou uma

[385] Segundo descrição dos Professores Wajãpi (2002, p.3): "APINA é o Conselho das Aldeias Wajãpi. Foi marcado no dia 25 de agosto de 1994. Todos os caciques vieram. Foram os chefes que colocaram o nome APINA. É para ajudar o povo Wajãpi, para apoiar nossos parentes e vender artesanato e produtos, por exemplo: cupuaçu, copaiba, castanha. Para isso nós criamos o APINA".
[386] Gallois (2001/2002).

crítica ao pensamento estereotipado que se oculta no uso genérico do termo índio e atualizou e reafirmou junto ao público visitante o seu compromisso de luta contra o preconceito.

Em comemoração aos seus cinqüenta anos o Museu do Índio está coordenando diversos projetos entre os quais destacam-se: o reconhecimento pela UNESCO do padrão Kusiwa, arte gráfica dos índios Wajãpi, como Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade; o convênio com a UNESCO visando disponibilizar através da *internet* um vocabulário básico de línguas indígenas e o Museu das Aldeias, que se constitui em espaço destinado a abrigar diferentes manifestações culturais indígenas, a partir de demandas locais.

A relação do Museu com seus diferentes públicos - crianças, pesquisadores, estudantes e comunidades indígenas - propõe desafios. A compreensão do seu alcance sociocultural é tarefa que vai além da quantificação dos visitantes. É preciso ter em conta o seu caráter de casa de excelência e de referência museológica para outras instituições, o seu lugar no bairro, a sua produção científica e o impacto sobre os que dela se beneficiam em termos nacionais e internacionais, bem como o seu papel político e a sua ação de parceria com as populações indígenas brasileiras.

O Museu do Índio está em movimento. Criado para combater preconceitos, como uma espécie de filho temporão do movimento modernista brasileiro, ele desenvolveu-se com bases num discurso museal que combinou romantismo e projeto civilizador. Ao longo do tempo, passou por diversas crises, foi bem querido e foi preterido, foi valorizado e foi estigmatizado, foi feito, desfeito e refeito, e como aconteceu com algumas populações indígenas, depois de quase extinto, voltou a crescer e a reafirmar a

sua identidade museal; uma identidade que também não está dada, que se faz e se refaz permanentemente, ainda que se mantenha de algum modo vinculado à *imaginação museal* darcyniana e a chamada "causa indígena", já agora reconfiguradas. Nesse jogo de mudanças e permanências ele é e não é mais o que era antes. Com a renovação de suas práticas de mediação e de seus procedimentos museológicos e museográficos o Museu alinha-se com as instituições que se movimentam na arena híbrida, resultante do cruzamento da museologia clássica com as novas posturas museológicas. Sem abandonar o seu papel político, ele reafirma-se como instituição de memória social que trabalha com a diversidade cultural contemporânea.

Em torno de um museu do homem que não se realizou

Quando em 1957 o etnólogo desceu do barco do SPI, o seu novo destino ou a sua nova pele já era visível; a sua aproximação com Anísio Teixeira já havia sido realizada. Darcy não trocou de pele no escuro e tão pouco se aventurou numa viagem sem guia. Assim como Baldus e Rondon guiaram seus passos na etnologia e no indigenismo, Anísio foi o seu guia seguro na floresta da educação.

No mesmo ano do seu afastamento do SPI, Darcy passou a dirigir a divisão de pesquisas sociais do Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais (CBPE), vinculado ao Ministério da Educação e dois anos depois, durante o governo de Juscelino Kubitschek, já estava envolvido com a criação da Universidade de Brasília (UnB), inaugurada em 1961, no vácuo da renúncia de Jânio Quadros. A reitoria da UnB ficou a cargo de Darcy

desde sua inauguração até agosto de 1962, quando então, já no governo de João Goulart, assumiu a chefia do Ministério da Educação e Cultura (MEC). A passagem pelo MEC foi meteórica, pois em 1963, com a volta do regime presidencialista, Darcy assumiria a chefia do Gabinete Civil da Presidência da República[387].

O golpe militar de 31 de março de 1964 pôs fim ao governo de João Goulart e, em abril desse mesmo ano, Darcy - que tentara organizar uma frente de defesa do regime democrático - exilou-se no Uruguai. No exílio, destituído de direitos políticos e demitido de cargos públicos, ampliou sua rede relações com intelectuais e políticos da América Latina. Em 1968, com a anulação de processos que contra ele eram movidos, retornou ao Brasil e em dezembro do mesmo ano foi preso, logo depois de decretado o Ato Institucional n.5. Depois de indiciado, interrogado, julgado e absolvido pela Auditoria da Marinha do Rio de Janeiro, embarcou, em 1969, para a Venezuela, onde envolveu-se com a reforma da Universidade Central da República, em Caracas. Da Venezuela seguiu para o Chile, em 1971, para assessorar Salvador Allende na chefia do governo socialista da Unidade Popular; onde atuou também como professor pesquisador do Instituto de Estudos Internacionais. Do Chile embarcou para o Peru, em 1972, onde se envolveu com programas de integração das universidades e com a organização do Centro de Estudos da Participação Popular, patrocinado pela ONU. Após o diagnóstico de um câncer voltou ao Brasil, em 1974, para a remoção cirúrgica de um dos pulmões, para logo em seguida retornar ao Peru e fazer incursões de trabalho no México, na Costa Rica e na Argélia. Depois de doze anos de correria e exílio, Darcy retornou definitivamente ao Brasil, em 1976, e fixou residência no Rio de Janeiro.

---

[387] Bomeny (2001, p.47-49).

Na pele do retornado Darcy experimentaria um novo tipo de estranhamento, algumas portas que ele ajudara a abrir agora estavam fechadas, o tempo era outro e a sua geração era de um outro tempo. De modo surpreendente, nesse momento delicado de retorno, ele encontrou guarida exatamente no exercício de sua *imaginação museal*.

> "Afinal - confessaria mais tarde - consegui um pouso, que era o encargo de planejar um Museu do Homem para a Universidade Federal de Minas Gerais. Concebi em poucos meses, o museu, que seria uma exposição da linha evolutiva que desdobro em *O processo civilizatório*. Consegui mais e melhor: todo o projeto belíssimo de Oscar Niemeyer para o meu museu, o que permitiu publicar ambos os projetos num belo livro" [388].

O processo de implantação do Museu do Homem, coordenado por Gilka Alves Waistein, vinha sendo pensado pelo menos desde 1975, ocasião em que o então reitor da UFMG, professor Eduardo Osório Cisalpino, constituiu uma comissão formada por José Armando de Souza, Wilson Mayrink, Wolney Lobato, José Murilo de Carvalho, André Pierre Prous-Poirier e Roberto DaMatta, além da coordenadora de implantação.

O plano diretor do Museu indicava que o seu principal objetivo seria a recolha, o estudo, a exposição e a difusão de expressões culturais "das populações que viveram ou vivem no território brasileiro, especialmente em Minas Gerais, situando-as no contexto geral da evolução do homem". Três eixos operacionais orientavam a concepção desse projeto ambicioso, segundo o qual o Museu seria: 1º - um centro de estudos superiores em diferentes ramos da antropologia, devendo contar com recursos para a pesquisa de campo e para o ensino de graduação e pós-graduação; 2º - uma instituição de estudos de

[388] Ribeiro (1997a, p.466).

história mineira e brasileira, voltada para o exame dos processos civilizatórios em que essas histórias tomaram corpo e para a comparação com outras civilizações; 3° - uma exposição aberta ao grande público, mas orientada principalmente para a população escolar de Belo Horizonte, que encontraria ali elementos que lhe permitiriam "relacionar suas vivências com a dos brasileiros de outras áreas e situar a ambas no curso das civilizações, de modo a destacar os desafios de auto-superação e desenvolvimento autônomo com que nos defrontamos"[389].

O tom crítico do projeto desperta a atenção. Logo na introdução, afirma-se a importância do afastamento de dois riscos ou perigos: 1° - o de construir um museu de acúmulo e guarda de quinquilharias, curiosidades de colecionadores e 2° - o de reproduzir "um museu imperial que exiba para olhos eurocêntricos as criações bizarras dos povos coloniais", o que equivaleria à imitação da "diretriz subjacente na estruturação do Museu Britânico, do Museu do Homem de Paris ou do Museu da Smithsonian de Washington"[390].

Para o autor do projeto, uma visita a qualquer um dos citados museus poderia comprovar o que neles existe de visão preconcebida sobre os povos que, não fazendo parte do processo civilizatório europeu, são considerados como gentes primitivas, incivilizadas ou como fósseis - mais ou menos interessantes - da espécie humana.

"Afortunadamente - diria o autor do projeto -, o desenvolvimento da tecnologia aplicável à Museologia e das próprias ciências nas últimas décadas, já possibilitaram a criação de um novo tipo de Museu do Homem, liberado tanto do

[389] Fundação de Desenvolvimento da Pesquisa (FUNDEP). *Projeto do Museu do Homem* [Arquivo Fundação Darcy Ribeiro]. Belo Horizonte, p.3-4, 1978.
[390] Idem, p. 5.

colonialismo de saqueio como da visão eurocêntrica e dos preconceitos imperialistas. É verdade que não existe plenamente constituído até agora um Museu que realize todas estas possibilidades. Sua criação está, porém, muito presente no espírito dos que se dedicam a este campo como uma possibilidade concreta que terá que ser efetivada em algum lugar nos próximos anos"[391].

O autor do projeto segue uma linha argumentativa que se aproxima daquela que foi delineada para o Museu do Índio, ou seja: o Museu do Homem de Minas Gerais também teria um caráter político-pedagógico, ele também deveria ser ferramenta de combate ao preconceito e de afirmação da dignidade do "povo novo" que se constituiu no Brasil. Desse caráter seria derivada a missão do Museu:

(...) "reconstituir os caminhos milenares pelos quais nos viemos construindo como rebento derradeiro de uma romanidade, de uma negritude e de uma indianidade mestiçadas na raça e na cultura, primeiro na Ibéria e depois na África e, finalmente, no Aquém-mar. Reconstituição que se fará não para afirmar passadas glórias alheias de que fomos as vítimas, mas para nos tornarmos capazes, amanhã, de expressar melhor que nossas matrizes, as potencialidades humanas comuns pela criação de uma sociedade afinal mais criativa e mais solidária"[392].

Havia utopia e romantismo na *imaginação museal* de Darcy, mas eu não diria que havia ingenuidade. O museu para ele era um instrumento precioso de pedagogia militante. Política, educação, memória e cultura ali estavam aliançadas. A sua narrativa, no entanto, não deixava de estar atravessada pela ambigüidade daquilo que Roberto

[391] Idem, p. 5-6.
[392] Idem, p. 13.

DaMatta denominou de "a fábula das três raças"[393], ainda que renomeadas com o epíteto de matrizes étnicas. Com diferentes perspectivas essa fábula também estava presente na narrativa museal de Gilberto Freyre e de Gustavo Barroso; no primeiro, o foco estava no regional e no segundo, no nacional; mas em ambos, no pano de fundo, estava uma concepção de sociedade onde cada uma das três raças num sistema triangular tinha o seu lugar específico.

Declaradamente, a proposta conceitual do Museu do Homem de Minas Gerais constituía uma forma de musealização do livro *O processo civilizatório* de Darcy Ribeiro, cuja primeira edição data de 1968. A descrição sumária dos circuitos expográficos idealizados podia ser acompanhada, em parte, pelo índice do referido livro, onde estão arroladas as etapas da evolução sociocultural da humanidade. Desse modo, os oito circuitos eram assim apresentados: 1° - O fenômeno humano e o surgimento do homo sapiens; 2° - A evolução cultural do homem e suas sucessivas revoluções: "agrícola", "urbana", "do regadio", "metalúrgica", "pastoril", "mercantil", "industrial" e "termonuclear"; 3° - O homem americano: suas origens, seus níveis de desenvolvimento evolutivo e suas civilizações; 4° - O índio brasileiro: seus graus de desenvolvimento, suas línguas e culturas; 5° - A civilização brasileira: suas matrizes lusitana e africanas e seus ciclos civilizatórios; 6° - A civilização do ouro: Minas Gerais no contexto histórico, a expressão barroca nas artes e a economia industrial moderna; 7° - O Brasil no mundo e 8° - A cultura caipira e a tecnologia da vida rural.

"Tudo isso - confessaria orgulhoso - mostrado visualmente da forma mais bela e expressiva, que permitisse ver os esplendores da Índia ou do Egito, da

[393] DaMatta (1981, p.58-85).

Grécia ou da civilização árabe. Como se tudo tivesse existido com o objetivo fixo de criar a civilização brasileira. Esta se exibia como a grande aventura luso-brasileira de criar uma civilização tropical e mestiça. O projeto não se concretizou, lamentavelmente. Mas está tão pensado e exposto nos meus textos e nos desenhos de Oscar que tenho fundadas esperanças de que venha um dia a florescer"[394].

Darcy manteve-se envolvido com o Museu do Homem, que também era denominado em alguns documentos como Museu da Civilização, até 1979, quando foi sancionada a lei da anistia, o que lhe propiciou novas perspectivas de ação. Nesse mesmo ano Gilberto Freyre criava, como foi visto, o Museu do Homem do Nordeste, adotando um padrão museológico completamente distinto do de Darcy.

O projeto do Museu do Homem de Minas Gerais não vingou, mas, o seu texto constitui um dos mais expressivos documentos escritos referentes à *imaginação museal* darcyniana. Trata-se de um documento avançado para a época e acima de tudo sintonizado com as discussões que faziam parte da agenda da museologia nos anos setenta, sobretudo depois da Mesa Redonda de Santiago do Chile, ocorrida em maio de 1972, na qual teve destacada participação o museólogo Mário Vasquez do Museu Nacional de Antropologia do México, um dos assessores convidados para participar do projeto de Darcy. Além disso, há um conjunto de pareceres analíticos sobre o projeto, entre os quais destacam-se os de Gilka Alves Wainstein, José Murilo de Carvalho, Roberto DaMatta e André Pierre Prous-Poirier, que o enriquecem enormemente.

---

[394] Ribeiro (1997a, p.467)

Entre 1979 e 1997 Darcy voltaria inúmeras vezes a exercitar a sua *imaginação museal*. Durante o primeiro governo de Leonel Brizola no Rio de Janeiro, no período de 1982 a 1986, ele esteve envolvido com a criação da Casa França-Brasil, da Casa de Cultura Laura Alvim e do Museu do Carnaval.

Depois de ter experimentado o amargo da derrota eleitoral, em 1986, Darcy colaborou, a convite do governador Orestes Quércia, com o planejamento cultural do Memorial da América Latina, em São Paulo, cujo projeto arquitetônico ficou a cargo de Oscar Niemeyer. Na ocasião, viajou pela América Latina coletando gravações de músicas eruditas e populares, reunindo livros para uma biblioteca especializada em história e cultura latino-americana e comprando artefatos para o Centro da Criatividade Popular, uma das unidades do Memorial. De modo exagerado ele chegou a pensar e a escrever em suas *Confissões* que o referido Centro "constitui um dos museus mais visitados de São Paulo, que tem tantos museus fantásticos".

Em 1990, Darcy foi eleito pelo Partido Trabalhista Democrático (PDT) para o uma cadeira no Senado Federal e dois anos depois para uma outra cadeira, agora na Academia Brasileira de Letras (ABL). Driblando as suas próprias contradições, vestindo a pele da ambigüidade, ele vestiu - assim como Barroso - a fantasia da imortalidade. Insatisfeito com a imortalidade das letras e palavras ele resolveu musealizar a si mesmo e fundou a Fundação Darcy Ribeiro (FUNDAR) que passaria a abrigar sua biblioteca de trinta mil livros, o arquivo documental Berta/Darcy, seus quadros e seus objetos de arte. Com esse gesto museal ele como que construía uma nova pele. Uma pele que também é porta, janela e ponte. Uma pele tangível e intangível, ao mesmo tempo. Uma pele de

contato com passados, presentes e futuros. Uma pele que daria contorno à memória do morto e que faria a mediação entre mundos distintos, entre o visível e o invisível.

III - Nos limites da imaginação

"Vós não sois máquinas! Não sois animais!

Vós sois homens!

Trazeis o amor e a humanidade em vossos corações!

Vós, o povo, tendes o poder de criar esta vida

Livre e esplêndida... de fazer desta vida

Uma radiosa aventura".

Charles Chaplin - Discurso do Grande Ditador.

1. Entretecendo a aventura dos três narradores

Ao longo do estudo até aqui conduzido tenho me sentido, em muitos momentos, como um narrador que coleta fragmentos de histórias de outros narradores, com os quais compõe outra narrativa, não de todo prevista pelos que deixaram fragmentos, rastros e vestígios espalhados pelo caminho. Às vezes, também tenho me sentido como um artesão que pedala uma roca e fia, um fio longo com o qual imagina fazer um tecido. E, em tese, com o tecido imagina...

Tenho debruçado-me sobre três qualificados artesãos de museus. Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro são - como diria Michael Pollak - três atores do "enquadramento da memória" [395]. Com diferentes noções de tempo, com perspectivas políticas diferenciadas e estimulando práticas pedagógicas distintas, eles operam com fragmentos materiais de cultura por cujo intermédio tecem narrativas, como se tecê-las fosse uma necessidade vital. Assumindo a posição de intérpretes eles falam pelo outro, com o qual estão mais ou menos identificados. Eles falam em nome da história e da nação, em nome da tradição e da região, em nome de grupos étnicos e culturais; falam em nome de coletividades que eles representam ou pensam representar e se comportam como se fossem amálgamas sociais do qual as coletividades dependessem para fortalecer os liames de pertencimento. Mas, a narração que eles colocam em movimento tem uma assinatura nítida. Esses três atores sociais são autores de narrativas personalizadas e personalistas, são personagens centrais da história que contam. Essa característica não é

[395] Pollak (1989, p 3-15)

uma exclusividade desses três autores. Como sublinhou José Reginaldo Santos Gonçalves em diálogo que estabeleceu com Walter Benjamin:

> "A narrativa, enquanto uma modalidade específica de comunicação humana, floresce num contexto marcado pelas relações pessoais. O narrador é alguém que traz o passado para o presente na forma de memória; ou que traz para perto uma experiência situada num ponto longínquo do espaço. A narrativa sempre remete a uma distância no tempo ou no espaço. Essa distância é mediada pela experiência pessoal do narrador. (...) O narrador sempre impunha a sua marca pessoal em suas estórias"[396].

Nas narrativas museais de Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro as suas marcas pessoais estão presentes, como uma caligrafia indelével e peculiar, à semelhança da cesteira que no fazimento de seu cesto nele se retrata inteiramente[397]. Além disso, o contato com essas narrativas também implica a experiência de achegamento a um território distante no tempo ou no espaço.

Tenho debruçado-me sobre três diferentes demiurgos de museus. Por mais distintos que sejam os seus processos demiúrgicos, há entre eles muitos aspectos em comum. O exame da *imaginação museal* de cada um deles indica, por exemplo, que criar e organizar museus não significa simplesmente arrumar coisas concretas num espaço tridimensional, mas investir as coisas de sentimentos, pensamentos, sensações e intuições e colocar em movimento, por seu intermédio, um processo de comunicação que depois de acionado não se pode mais controlar inteiramente.

---

[396] Gonçalves (2003).
[397] Ribeiro (1997a, p.160).

Olhando por outra janela: a comunicação museal é um processo dialógico que tendo sido posto em marcha sai do controle daqueles que se imaginaram demiurgos exclusivos: os museus de sociedades complexas são, antes de tudo, práticas sociais igualmente complexas. O usuário, o público, o participante desse processo de comunicação não é objeto inerte desprovido de poder e memória, ao contrário; ele interage ou pode interagir de formas muito variadas e mesmo silenciando palavras pode abrir frestas e brechas no seio dos discursos aparentemente mais fechados. Se existem participantes que queiram colher nos museus apenas informações, mais ou menos precisas, também existem aqueles que estão abertos para o assombro e a admiração. Para esses é que os museus podem revelar-se como experiências de narrativas poéticas, capazes de fazer "aparecer o novo no sempre igual e o sempre igual no novo"[398], como diria Benjamin acerca da poesia de Baudelaire que, diga-se de passagem, exercitou-se na *imaginação museal* quando trabalhou, no período de 1861 a 1863, num projeto sobre "museus desaparecidos e museus por criar"[399].

Os três narradores sobre os quais concentrei minha atenção foram homens de letras e de ação. Como escritores produziram obra farta, exercitaram-se em diferentes gêneros literários: ensaios, romances, contos, diários, memórias e chegaram mesmo a se aventurar pelo terreno brumoso da poesia.

Contrariando tendências beletristas os três foram também homens de ação. Envolveram-se com a criação de projetos e de instituições científicas e culturais. Entre esses projetos e instituições destacam-se aqueles que lhes permitiram exercitar a

---

[398] Benjamin (1994, p.165).
[399] Buchloch (1996, p.59).

imaginação museal, no que identifico um caráter inovador, pouco comum aos intelectuais de suas respectivas gerações, uma vez que o exercício dessa *imaginação* implica, como procurei demonstrar, uma vontade e um poder de exprimir-se através da linguagem e da poética das coisas.

Darcy, Freyre e Barroso também desejaram ser e foram, ao seu modo, intérpretes modernos do Brasil. Cada um deles olhou, no entanto, para um Brasil diferente, viram passados diferentes, viveram presentes diferentes e sonharam diferentes futuros. Os projetos e as instituições museais em que se empenharam retratam igualmente diferentes brasis e diferentes formas de olhar para o mesmo. Em algum momento de suas vidas eles interessaram-se pelo campo da educação, mas para além desse interesse comum, destacam-se as diferenças: Freyre deliciava-se com a hipótese de uma pedagogia da empatia e da sedução e ele mesmo se considerava um sedutor anárquico e construtivo; Darcy, que também se esmerou no exercício da sedução pessoal, parecia inclinar-se para uma pedagogia militante e politizada; Barroso, que era igualmente sedutor, porém mais discreto, parecia exercitar uma pedagogia militarizada e autoritária, a pedagogia do dedo em riste. Os museus que eles criaram, cada um em seu tempo, retratavam esses diferentes enfoques pedagógicos. Certamente, a questão para eles não era saber se os museus deveriam ou não ter uma dimensão educacional, a questão de fundo era a orientação vetorial das práticas educacionais que seriam desenvolvidas nessas instituições. Nesse sentido, o propalado anarquismo construtivo de Freyre não se distanciava tanto da pedagogia de Barroso. Desarmado o dedo em riste, o que sobrava era o interesse em preservar tradições (nacionais ou regionais), era o culto ao passado (extraordinário ou ordinário, bravamente heróico ou rotineiramente doméstico) e a nostalgia do tempo

perdido, inteiramente despida de perspectiva crítica e anelo de mudança social. Darcy, ao contrário, interessava-se por sociedades contemporâneas, tecia utopias sociais, encarnava como um médium o drama humano e por ele se debatia: "Três direitos fundamentais precisam ser devolvidos ao Brasil excluído: o direito de saciar a fome, o direito de ter uma casa decente e o direito à escola para todas as crianças" [400].

Sem se furtar aos embates políticos partidários cada um deles, em seu tempo, experimentou a vitória e a derrota nas urnas, a aceitação e a rejeição popular. Barroso foi eleito, em 1915, para uma cadeira de deputado federal pelo Partido Republicano Conservador (PRC), representando a bancada do Ceará. Ao terminar o seu mandato, em 1918, recandidatou-se e foi derrotado. Freyre elegeu-se, em 1945, como deputado federal pela União Democrática Nacional (UDN), representando o estado de Pernambuco na Assembléia Nacional Constituinte. Ao término do seu mandato, em 1950, recandidatou-se e foi derrotado. Darcy foi eleito, em 1982, como vice-governador do Rio de Janeiro na chapa de Leonel Brizola pelo Partido Democrático Trabalhista (PDT). Em 1986, encabeçou a chapa para o governo do Estado do Rio de Janeiro e foi derrotado.

Para Freyre e Barroso a derrota eleitoral pôs fim à carreira política partidária e implicou o afastamento de qualquer desejo, se é que ele existia, de se tornarem políticos profissionais. Para Darcy a derrota - que ele dizia ter tido nele um efeito quase demolidor - não impediu que se submetesse, em 1991, a uma outra eleição popular, da qual sairia consagrado como senador. O mandato de senador foi interrompido pela morte.

Entre os três intelectuais aqui examinados Darcy foi aquele que mais se aproximou do político profissional e também o que viveu com maior dramaticidade a

---

[400] Ribeiro (1997c, p.150-151).

tensão entre o intelectual e o político, entre a cultura política e a política de cultura. De qualquer modo, os três eram homens que estavam aparentemente livres daquilo que Max Weber, ao examinar a política como vocação, identificou como dois pecados mortais: 1° o de não defender causa alguma e 2° o de não ter sentimento de responsabilidade. Seja no campo da política, seja no campo da cultura, Darcy, Barroso e Freyre, exercitaram a devoção apaixonada à determinadas causas, ao deus ou ao demônio - nas palavras de Weber - que as inspirava[401]. E por terem defendido causas com apaixonada devoção, pagaram o preço exigido e contaminaram as suas obras com essa paixão: o Museu do Índio tinha por causa a política indigenista; o Museu do Homem do Nordeste, a tradição e um certo modo de olhar para a região; o Museu Histórico Nacional, o culto a um determinado passado nacional, marcado por grandes feitos de heroísmo e bravura militar.

A aproximação, em diferentes situações, de determinadas forças políticas e sociais fez com que eles vivessem revezes e passassem pelas experiências da perda de cargos de comando e do exílio. No caso de Barroso e Freyre, o movimento revolucionário de 1930 afastou-os, respectivamente: da direção do Museu Histórico Nacional e da chefia de gabinete do governo do Estado de Pernambuco, lançando-os num exílio de curta duração. No caso de Darcy, o golpe militar de 1964, afastou-o da chefia da Casa Civil da Presidência da República, lançando-o num exílio que, a rigor, durou doze anos.

Os museus idealizados por Barroso, Freyre e Darcy só se tornaram possíveis por que eles alimentavam uma complexa rede de relações com linhas que entrelaçavam amizade, subjetividade, parentela, apadrinhamento, partido político, círculo sociocultural, poder público, visão de mundo, formação pessoal etc. O jornalismo, tanto para Barroso,

---

[401] Weber (2002, p.106-109).

quanto para Freyre, se constituiu em prática que possibilitou veicular idéias, iluminar as suas próprias ações e solidificar as suas respectivas redes de relações pessoais.

Darcy, Freyre e Barroso foram intelectuais sedutores, vaidosos e narcisistas. Eles adoravam elogios, admiravam a si próprios e à obra feita; falavam de si com entusiasmo e orgulho. A modéstia católica não era a virtude que eles mais apreciavam. Talvez, nesse sentido, Barroso fosse o menos contundente e explícito, ou o mais conservador e dissimulado; mas, ainda assim, ele adorava estufar o peito largo carregado de condecorações e medalhas. Enquanto Freyre e Darcy se deliciavam com as narrativas de casos amorosos, Barroso mantinha a esse respeito um discreto silêncio, o que não foi suficiente para impedir que circulassem pelos labirintos do Museu Histórico Nacional comentários apócrifos de aventuras com jovens admiradoras.

O desejo de vestir a fantasia da eternidade era comum aos três intelectuais, eles queriam cavalgar a memória do futuro, queriam se saber imortalizados na memória social, tanto pela mediação das palavras, quanto das coisas. Barroso e Darcy cederam aos encantos de sereia e vestiram, com mais ou menos conforto, o fardão imperial da Academia Brasileira de Letras (ABL). Freyre resistiu aos apelos da ABL e nunca se candidatou a uma cadeira de imortal. Isso não significa que ele não desejasse essa fantasia, ele mesmo confessava que não queria ser acadêmico, como postulante, pois lhe agradava a idéia de ser aclamado, como o foi pela Academia de Artes e de Ciências de Boston [402]. Além de tudo isso, esses três intérpretes do Brasil foram também intérpretes ou "ideólogos de si mesmos" e através de seus diários, testemunhos e memórias pessoais, produziram o que Pierre Bourdieu denominou de "ilusão biográfica" [403].

---

[402] Freyre (1985a, p.32-33).
[403] Bourdieu (1989, p.27-33).

O desejo de ter presença corpórea na memória futura também se revelava no acordo que, ainda em vida, os três celebraram com admiradores e preservadores de suas memorábilias no sentido da aceitação da musealização de si mesmos. Barroso foi musealizado no Museu Histórico Nacional; o mineiro de Montes Claros foi musealizado na Fundação Darcy Ribeiro e o autor de *Casa-Grande & Senzala* através da Fundação Gilberto Freyre e da Casa-Museu Magdanela e Gilberto Freyre.

Barroso - nascido em 1888 - e Freyre - em 1900 - eram filhos de famílias de senhores rurais do nordeste, de tradição oligárquica em decadência. Darcy - nascido em 1922 - era filho de família de tradição mineira e de industriais do ramo dos tecidos. Ainda que os três participassem de gerações diferentes e circulassem por meios políticos e intelectuais também diferentes houve, entre os anos quarenta e cinqüenta, um período em que os três tinham, com distintas orientações, presença no cenário cultural brasileiro.

Quando Freyre idealizou a criação de um museu de antropologia vinculado ao Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, criado em 1949, Darcy já atuava na Seção de Estudos do SPI e Barroso continuava à frente do Museu Histórico Nacional e do Curso de Museus; quando Darcy criou o Museu do Índio, em 1953 e o Curso de Aperfeiçoamento em Antropologia Cultural, em 1955, Freyre ainda persistia na criação do seu museu de antropologia e Barroso continuava à frente do MHN, nessa época em fase de declínio. É bastante evidente que os três intelectuais se conheciam, pelo menos através de referências de amigos e de obras realizadas. Darcy e Freyre chegaram a trocar correspondências e elogios mútuos. Barroso, mais velho, parecia, a partir do início dos anos cinqüenta, um prisioneiro de sua própria criação, um ente atado pelos grilhões de sua própria visão de mundo.

O fato de eu não ter encontrado referências de Barroso sobre *Casa-Grande & Senzala*, que, como se sabe, causou grande impacto no meio intelectual dos anos trinta e quarenta, ou sobre a criação do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, ou mesmo sobre o Museu do Índio, não me autoriza a desfazer a suspeita de que ele estivesse acompanhando com alguma atenção e possivelmente com alguma apreensão as transformações da vida política e cultural do país.

2. Fronteiras e limites

O entendimento de que a museologia trata ou deveria tratar do "estudo científico de tudo o que se refere aos museus" [404] e de que estes, por sua vez, são locais privilegiados onde os objetos - itens do patrimônio material - são guardados, preservados e expostos; esse entendimento constitui o que se convencionou chamar de paradigma clássico da museologia, cujas raízes estão fincadas no mundo europeu e no século XIX.

Tendo nascido na Europa, o referido paradigma cedo ganharia novos ares e projetar-se-ia em outros continentes; tendo se constituído no século XIX, entraria vigoroso no século XX, atravessaria as duas grandes guerras e alcançaria os anos setenta. Indicativos de mudança de postulado paradigmático, mesmo tendo aqui e ali antecedentes que remontam aos anos cinqüenta, só seriam desenhados com nitidez no final dos anos setenta e início dos oitenta.

No Brasil, foi no período entre guerras e após a criação do Curso de Museus, em 1932, que a museologia estabeleceu-se com desejo de ser ciência e, por este caminho, buscou afirmar-se como tradição erudita, positiva, científica, herdeira da Europa e do século XIX, tudo isso sob a sombra da mão forte, erguida e espalmada de Gustavo Barroso. No entanto, ainda que a *imaginação museal* barrosiana tenha dominado, com ares de vitória, o panorama museológico brasileiro até duas décadas após a sua morte, diversas outras formas de imaginação participaram do jogo e contribuíram para a formação do caleidoscópio da museologia atual.

---

[404] Barroso (1951, p.6).

Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro são dois exemplos, entre outros, de intelectuais brasileiros que, mantendo independência em relação a Barroso, colocaram em movimento formas diferenciadas de *imaginação museal*. A esse respeito vale observar que:

1° - Barroso quis realizar no Museu Histórico Nacional, a partir de alguns objetos, a grande síntese da história da nação. A sua *imaginação museal* - voltada para o passado monumental, heróico e grandiloqüente - lançava uma ponte na direção do século XIX e concebia a história nacional como a história dos grupos dominantes e vitoriosos, cabendo ao Museu, numa perspectiva classificatória e evolucionista, o papel de preservar as relíquias históricas desse passado de glória.

2° - Freyre também quis realizar no Museu do Homem Nordeste uma operação de síntese, ainda que o seu foco fosse antropológico e culturalista, e o seu olhar estivesse voltado para a tradição regional. A *imaginação museal* de Freyre orientava-se para a valorização das tradições regionais de longa duração. Essas tradições deveriam ser buscadas, sobretudo, na esfera da cultura, no cotidiano e na história íntima, aquela que se faz "tocando em nervos". Ao Museu, portanto, caberia o papel de preservá-las, visando a sua melhor compreensão e harmonização com o presente.

3° - No caso de Darcy, o problema é de outra complexidade; posto que não se tratava de apresentar no Museu do Índio uma síntese de todas as culturas indígenas existentes no território nacional e muito menos de situá-las num passado longínquo, mas de construir um discurso de resistência e de combate político-cultural ao preconceito generalizado contra os povos indígenas, para isso seria preciso evitar o perigo antevisto na própria denominação do Museu, qual seja: o de se tratar de um índio genérico. O notável, no entanto, é que o Museu do Índio não foi criado tão-somente para preservar

fragmentos de cultura material indígena, o que seria, na melhor das hipóteses, uma reprodução de padrões presentes nos museus etnográficos tradicionais; ele surgiu - a partir da identificação de um problema - com a missão de estudar diferentes sociedades indígenas e utilizar os seus fragmentos culturais como instrumentos de mediação na luta contra o preconceito: um problema de caráter universal.

De modo claro, Barroso e Freyre desenvolveram e estimularam práticas museais que mesmo diferenciadas estavam alinhadas com o que se convencionou chamar: paradigma clássico da museologia. As suas narrativas museais escoravam-se num discurso preservacionista de memórias e tradições (nacionais e regionais) que, por suposto, estariam em perigo de esquecimento e destruição. Todavia, o gesto preservacionista, sendo um gesto seletivo, expressava a valorização de determinados itens patrimoniais em detrimento de outros. O problema não estava na hierarquização de valores, mas na aparente naturalização e despolitização dos procedimentos preservacionistas. A perspectiva museal de Barroso, com todo seu acento autoritário, era a de quem estava plantado no alto de uma fortaleza; a de Freyre, com seu anelo de empatia, era a de quem se balançava na rede do alpendre de uma casa-grande. Elas eram diferentes e modernas, e estavam longe de esgotar o campo de possibilidades dos museus.

A *imaginação museal* de Darcy também estava situada nos quadros do paradigma clássico da museologia. Para além de seu difuso interesse preservacionista, identifica-se nela uma voz de autoridade comandante, aparentemente investida de um poder,dizer, com segurança e verdade, o que o outro era, o que o outro pensava e fazia. Nesse sentido, o Museu do Índio também era um museu tradicional; mas, ele penetrava num território novo quando se assumia como local de ação e de combate a um problema de caráter

universal, quando se inseria no sonho de uma sociedade nova e mais solidária. Foi a *imaginação museal* de Darcy, informada por orientações políticas bastante claras, que possibilitou a entrada do Museu nesse território novo e abriu diálogo com práticas museais que passariam a vigorar nos anos setenta e oitenta.

De outro modo: em meu entendimento, a *imaginação museal* darcyniana, patenteada no Museu do Índio, pode ser considerada como ponte brasileira projetada para frente, na direção das novas práticas museológicas, como a da construção de museus pelos próprios povos indígenas.

Esse entendimento não implica, de forma alguma, a afirmação de que no Brasil apenas o Museu do Índio teria assumido nos anos cinqüenta esse caráter inovador. Basta lembrar, por exemplo, que em maio de 1952, como resultado do trabalho pioneiro de Nise da Silveira, foi inaugurado no Centro Psiquiátrico Pedro II, o Museu de Imagens do Inconsciente que, a rigor, também combatia preconceitos contra os doentes mentais e rompia com os parâmetros rígidos e reducionistas dos museus tradicionais, especialmente no que se referia à noção de público e patrimônio cultural herdado. Um outro exemplo de prática museal inovadora foi a experiência do Museu de Arte Negra[405] levada a feito por Abdias do Nascimento.

Em 1955, Abdias acolheu a sugestão de Guerreiro Ramos e realizou um concurso de artes plásticas sobre o tema "Cristo Negro", do qual participaram mais de cem artistas. O trabalho vitorioso foi o "Cristo na Coluna", de Djanira, evocando um "negro no

[405] Ao que tudo indica a experiência do Museu de Arte Negra, por motivos políticos, não vingou. Seria interessante investigar a sua trajetória: Como ele nasceu? Quanto tempo esteve em funcionamento? Como e por que se deu a sua morte aparente? Para onde teria ido o seu acervo inicial? Qual a sua relação com os outros museus de arte do país, nomeadamente com o Museu Nacional de Belas Artes e com o Museu de Arte Moderna? Registro o meu reconhecimento sobre a importância do tema com a esperança de vê-lo aprofundado através de pesquisas específicas.

pelourinho escravocrata". Desse concurso resultou a idéia de se criar o Museu de Arte Negra, cuja primeira exposição pública aconteceria em maio de 1968, no Museu da Imagem e do Som. Oito anos mais tarde Abdias evocaria a lembrança desse projeto inovador, dizendo:

> "O Museu de Arte Negra sofre de uma ambigüidade profunda. É *sobre* o negro, mas inclui trabalhos de artistas brancos, também. Mais grave é a própria natureza do museu, um troço estático só conhecido e visitado por gente da classe média para cima, só apreciado pelos 'entendidos'. Para preencher o seu sentido, o museu tinha de ser móvel, subir nos morros, viajar pelo interior do país. Recolher o material criado, exibi-lo para ser discutido, difundido, enriquecido com outras experiências. Valorizar a arte afro-brasileira tendo em vista o povo afro-brasileiro: nós não tivemos condições para este tipo de revolução estética e cultural"[406].

As lembranças do Museu de Imagens do Inconsciente e do Museu de Arte Negra evocadas aqui, ao lado do Museu do Índio, cumprem um papel especial, qual seja: o de evidenciar que o campo dos museus no Brasil continua aberto para diferentes experiências de imaginação criativa, não inteiramente alinhadas com os museus clássicos tradicionais; e também que o desafio do que fazer e de como lavrar esse campo continua renovado, sobretudo num país onde os processos de exclusão social também se renovam.

---

[406] Nascimento (1976, p.42-43).

3. Do necrológio dos museus à radiosa aventura

A herança museológica do século XX impõe-se como carta-testamento e repto a exigir leituras e exercícios de decifração, com a certeza antecipada de que múltiplas respostas são possíveis. Na aurora do novo milênio, os museus - de artes ou de ciências, públicos ou privados, populares ou eruditos, biográficos, etnográficos, locais, regionais ou nacionais – ainda surpreendem, provocam sonhos e vôos nas asas da imaginação. Eis o que eles continuam sendo: cantos que tanto podem dissolver o presente no passado, quanto fazê-lo desabrochar no futuro; antros ambíguos que podem servir indistintamente a dois ou mais senhores; campos que tanto podem ser cultivados para atender a interesses personalistas, quanto para favorecer o desenvolvimento social de populações locais; espaços que tanto podem ser celas solitárias, quanto terrenos abertos e iluminados pelo sol; casas habitadas, ao mesmo tempo, pelos deuses da criação, da conservação e da mudança.

Os museus continuam sendo lugares privilegiados do mistério e da narrativa poética que se constrói com imagens e objetos. O que torna possível essa narrativa, o que fabula esse ar de mistério é o poder de utilização das coisas como dispositivos de mediação cultural entre mundos e tempos diferentes, significados e funções diferentes, indivíduos e grupos sociais diferentes.

Ler e narrar o mistério do mundo através de um mundo de coisas é um desafio que se impõe antes mesmo do aprendizado das primeiras letras e dos primeiros números. Compreender e saber operar no espaço (tridimensional) com o poder de mediação de que as coisas estão possuídas é a base da *imaginação museal*. Não há museu possível sem que

essa potência imaginativa entre em movimento, é ela que atualiza os museus e lhes confere vida e significado político-social.

O reconhecimento da capacidade de atualização e renovação dos museus pelo concurso dessa potência imaginativa foi que me levou a focalizar e examinar a obra de três intelectuais brasileiros que se movimentaram dentro do denominado paradigma clássico da museologia. A rigor, os seus projetos e instituições museais continuam tendo capacidade de fecundar novas práticas e de estimular novas reflexões, a despeito dos seus condicionamentos históricos e geográficos.

O surgimento de novos paradigmas, como se sabe, não inviabiliza inteiramente o paradigma anterior, abre apenas novos campos de possibilidades e disponibiliza novas (ou velhas) ferramentas para o enfrentamento de novos (ou velhos) problemas. Além disso, é importante ressaltar, a complexidade da dinâmica social não autoriza a naturalização da crença em marcos rígidos que pretendem fazer *tabula rasa* dos processos e desenvolvimentos anteriores.

No caso dos museus essa compreensão é de grande importância, uma vez que eles e seus acervos, mesmo quando organizados dentro do paradigma clássico da museologia, podem ser sementes capazes de explodir, num determinado agora, com o vigor de uma narrativa que esboroa a pretensão de construção de muros separadores de tempos e espaços. De resto, o paradigma clássico de museologia no Brasil e no mundo europeu, por exemplo, dominou a maior parte do século XX e sobrevive robusto, como um componente a mais do espectro cultural contemporâneo.

Por tudo isso, eu suponho que não é desprovido de sentido o entendimento de que a investigação da *imaginação museal* de Barroso, Freyre e Darcy tem validade para o

universo museológico coevo, em termos locais e globais. As trocas entre centro e periferia são mais intensas, complexas e desconhecidas do que normalmente se imagina. A antropofagia, convém salientar, não é uma exclusividade do modernismo brasileiro. No campo museal ela tem sido uma prática que amiúde se faz presente no plano nacional e internacional. Não soa estranho para esse campo a hipótese de que aquilo que aqui se produz não seja tão-somente cópia, mas seja também original e, portanto, passível de ser antropofagizado. Registre-se ainda que a *imaginação museal* brasileira, para o bem e para o mal, parece aderir com facilidade ao novo, sem que isso impeça o hibridismo, sem que isso represente grandes compromissos ou grandes rompimentos.

No século XX, no Brasil e no mundo, os museus multiplicaram-se com grande velocidade. E essa multiplicação numérica veio acompanhada de uma expressiva ampliação da museodiversidade; além disso, o seu apelo mítico parece também ter crescido, sem prejuízo das suas dimensões política e lúdico-educativa.

A suposição que desde o século XVIII vinha gradualmente germinando: a de que tudo seria passível de musealização, parece ter se confirmado no século XX. E essa confirmação veio por caminhos variados, surgiram pelo mundo afora museus de um tudo: museus que se chamam museus; museus que se chamam casas, espaços e centros culturais; museus que se chamam jardins, cidades e sítios históricos, etnográficos e arqueológicos; museus que se chamam ônibus, navios e trens; museus que se chamam ruas, redes de esgoto e reservas florestais.

A escrita dos museus voltou ao campo de interesse de artistas, filósofos, antropólogos, sociólogos, educadores, historiadores, políticos etc. E tudo isso, em meu entendimento, por pelo menos dois motivos relativamente simples: 1° - a centralidade do

poder de mediação das imagens e dos objetos no cosmo da cultura e 2° - a capacidade de renovação da *imaginação museal*.

Quando nos anos sessenta e setenta do século XX, alguns setores da vanguarda cultural do Ocidente anunciaram a morte ou, no melhor dos casos, o desaparecimento próximo dos museus, supostamente não levavam em conta esses dois singelos motivos.

Em agosto de 1971, como informa Hugues de Varine, durante a IX Conferência Geral do ICOM, realizada em Paris, Dijon e Grenoble, o beninense Stanislas Adotévi e o mexicano Mario Vásquez proclamavam abertamente: a "revolução do museu será radical, ou o museu desaparecerá" [407].

O necrológio do museu, traduzido a partir de um determinado desejo político, aparecia acompanhado de um discurso que colocava em movimento críticas severas ao caráter aristocrático, autoritário, acrítico, conservador e inibidor dessas instituições, consideradas como espécie em extinção e por isso mesmo apelidadas de "dinossauros" e de "elefantes brancos". Vinte ou trinta anos depois, o que se verificou foi que os museus não apenas não morreram, como se proliferaram e ganharam destaque na cena cultural e na vida social do mundo contemporâneo.

Alguns exemplos sobre a proliferação dos museus coligidos na obra "*La Museologie selon* George Henri Rivière" [408] são esclarecedores e indicam que no período de 1975 a 1985, o número de museus aumentou expressivamente em países como a antiga República Federal da Alemanha, o Canadá, os Estados Unidos, o Japão e a França.

Em seminário recentemente realizado na cidade de São Paulo, Timothy Mason informou que na Grã-Bretanha existiam, em 1962, algo em torno de 900 museus e, em

[407] Varine (1979, p.23 e 2000, p.63-64).
[408] Rivière (1989, p.62-68).

2003, algo aproximado de 2500, dos quais 1100 são pequenos museus que sobrevivem independentes de recursos financeiros hauridos diretamente das esferas governamentais[409].

No Brasil, a proliferação dos museus tem correspondência com esse quadro geral, uma vez que, como observou Benny Schvasberg: em 1972, estimava-se um total de 391 museus e, em 1984, esse número foi ampliado para 803[410].

De qualquer forma, as críticas dirigidas ao caráter dinossáurico de algumas instituições museais surtiram algum efeito e parecem ter estimulado os ventos reformistas e modernizantes que nos anos oitenta e noventa passaram por algumas delas. A modernização trouxe maior preocupação com os serviços destinados ao público e maior atenção para as práticas pedagógicas, além do aprimoramento dos recursos expográficos e do refinamento dos procedimentos técnico-científicos nas áreas de preservação, conservação, restauração e documentação museográfica.

Num mundo que passou a adotar o espetáculo como medida de todas as coisas, o caráter dinossáurico foi, ele mesmo, transformado em elemento espetacular. Como um corolário da cultura espetacular absorvida e desenvolvida pelos museus clássicos e tradicionais consagraram-se as chamadas mega-exposições, algumas tratando de artes, outras de tesouros históricos e outras ainda de ciências e de dinossauros, todas sempre espetaculares. Os dinossauros musealizados e os museus dinossáuricos voltaram à moda. Os ventos reformistas, no entanto, não pretendiam abolir e não aboliram os acentos autoritário, aristocrático, colonialista e imperialista de muitas dessas instituições. O que

---

[409] Seminário "Gestão Museológica: Desafios e Práticas", ministrado pelo professor Timothy Mason, nos dias 15, 16 e 17 de setembro de 2003, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, patrocinado pela VITAE e pelo British Council.

[410] Schvasberg (1989, p.115-116).

se pretendia evitar e se evitou é que um museu como o Louvre, considerado como "protótipo do almoxarifado de um patrimônio burguês" [411], fosse incendiado, como simbólica e ironicamente diziam que era preciso alguns representantes da geração rebelde do movimento social francês de maio de 1968.

A minha sugestão é que o diagnóstico da morte ou do desaparecimento próximo dos museus - considerados como lugares consagrados pela tradição cultural da burguesia ocidental - deve ser lido como parte dos movimentos politico-sociais de crítica e contestação que nos anos sessenta e setenta atingiram em cheio diversos valores institucionalizados. Se por um lado, essas críticas parecem ter contribuído para a invenção de um novo futuro para os museus clássicos e tradicionais; por outro, parecem ter colocado em movimento o desejo de se constituir uma nova *imaginação museal*, até então não prevista.

No início dos anos setenta essa nova *imaginação museal* começou a ganhar visibilidade através de experiências desenvolvidas em diversas partes do mundo, sem que entre elas houvesse, inicialmente, visíveis canais de intercâmbio. É nesse quadro que se situa o surgimento do ecomuseu que, segundo o criador do termo, nada mais era "do que uma tentativa, um convite a dar provas de imaginação, de iniciativa e de audácia"[412].

Segundo depoimento de Hugues de Varine, um dos participantes da geração de 1968, foi num restaurante em Paris, na primavera de 1971, num almoço para tratar da organização da já citada IX Conferência Geral do ICOM, na companhia de George Henri Rivière, ex-diretor e conselheiro permanente do ICOM e de Serge Antoine, conselheiro

---

[411] Menezes (1994, p.11).
[412] Varine (2000, p.62).

do ministro do meio ambiente, que ele (Hugues de Varine) teria cunhado o neologismo ecomuseu. Durante esse almoço, George Henri Rivière e Hugues de Varine, visando à abertura de um novo campo para a pesquisa museológica, explicitaram o desejo de ouvir o ministro manifestar-se publicamente acerca das relações entre o museu e o meio ambiente. O conselheiro do ministro, no entanto, estava reticente:

> "Esforçamo-nos sem êxito, G.H. Rivière e eu, para convencer nosso interlocutor da vitalidade do museu e de sua utilidade. Finalmente, por brincadeira, eu disse: 'seria absurdo abandonar a palavra; melhor mudar sua imagem de marca... mas pode-se tentar criar uma nova palavra a partir do museu...'. E tentei diversas combinações de sílabas a partir das duas palavras 'ecologia' e 'museu'. Na segunda ou terceira tentativa, pronunciei 'ecomuseu'. Serge Antoine aguçou o ouvido e declarou pensar que talvez essa palavra pudesse oferecer ao Ministro a ocasião de abrir um novo caminho à estratégia de seu Ministério" [413].

Como se pode perceber, o termo ecomuseu nasceu de um jogo de palavras e inteiramente vinculado a interesses políticos. Não se deve ter ingenuidade a esse respeito. Tratava-se de imaginar uma nova possibilidade de ação museal livre do "passadismo empoeirado" [414] e aberta para as conexões entre cultura e natureza, entre museu e meio ambiente. A formulação teórico-conceitual desse novo tipo de museu - envolvendo as noções de patrimônio total ou integral, participação comunitária, desenvolvimento local e meio ambiente (ou território) - foi decorrente de um trabalho posterior. Na raiz desse novo tipo de museu estava presente a importância da utilização da "linguagem das coisas"

---

[413] Idem, p.64.
[414] Idem.

como dispositivo de mediação de práticas e relações socioculturais, incluindo aí as questões de uso e preservação dos chamados recursos naturais.

Em setembro de 1971 o ministro francês do meio ambiente lançou oficialmente, em Dijon, a idéia do ecomuseu como instituição norteada por uma pedagogia do meio ambiente e, na maioria das vezes, inserida em parques naturais[415]. Nessa mesma época, Hugues de Varine foi convidado por Marcel Evrard, que atuava na Associação de Amigos do Museu do Homem de Paris, para participar do projeto de instalação de um museu na municipalidade *Le Creusot*. De acordo com o depoimento e a memória de Hugues de Varine, foi em novembro desse mesmo ano que tomou forma o projeto do Museu do Homem e da Indústria da comunidade *Le Creusot-Montceau-les-Mines*. Três anos mais tarde, esse museu processo, fragmentado e espalhado numa área urbana de 500 km2 e 90000 habitantes, receberia oficialmente a designação de ecomuseu. No entanto, entre o ecomuseu anunciado no contexto da política governamental do ministro francês do meio ambiente e o ecomuseu abrigado pelo Museu do Homem e da Indústria da comunidade *Le Creusot-Montceau-les-Mines*, existiam nítidas diferenças[416]. A principal delas era o caráter urbano e o sentido de participação da população local que informava o processo de reflexão e ação do Museu do Homem e da Indústria.

Seguindo por outras trilhas teóricas e práticas um grupo de museólogos e profissionais de museus reuniu-se em Santiago do Chile, em maio de 1972, para a realização de uma mesa redonda sobre o papel dos museus na América Latina.

Em 1970, Salvador Allende havia sido eleito para a presidência do Chile e dera início ao governo socialista da Unidade Popular, processo que seria interrompido, em

[415] Idem, p.68.
[416] Idem, p.68-69.

1973, com o golpe militar liderado pelo general Augusto Pinochet Ugarte. Foi, portanto, no ventre desse governo socialista e democraticamente eleito, num momento de tensão política para toda a América Latina que foi gestado um dos encontros mais emblemáticos e seminais da museologia na segunda metade do século XX.

Contrariando as tendências em voga, todos os especialistas convidados para a Mesa Redonda de Santiago do Chile eram latino-americanos e, por essa razão, foi adotado o espanhol como idioma oficial de comunicação; além disso, foram convidados também para intervir nos debates especialistas em educação, urbanismo, agricultura, meio ambiente e pesquisa científica. Durante a etapa de preparação do encontro, cogitou-se a entrega da direção dos trabalhos a Paulo Freire, o que, por razões políticas, foi vetado na UNESCO por um delegado do governo brasileiro, que, naquela altura, vivia sob um regime de ditadura militar.

Ao fazer um exercício de lembrança do que chamou a "aventura de Santiago", Hugues de Varine registrou, como resultados inovadores daquele encontro, duas noções: 1ª- a do "museu integral", isto é, um processo que leva em "consideração a totalidade dos problemas da sociedade" e 2ª- o entendimento do "museu enquanto ação", isto é, como um "instrumento dinâmico de mudança social". A combinação dessas duas noções permitiu que se lançasse no campo do esquecimento, aquilo que durante mais de duzentos anos apresentava-se como paradigma identitário dos museus: "a missão da coleta e da conservação". Por esse caminho, chegou-se ao "conceito de patrimônio global a ser gerenciado no interesse do homem e de todos os homens" [417].

---

[417] Varine (1995, p.18).

Na reunião de Santiago do Chile não se falava em ecomuseu, o que estava em pauta na agenda dos debates museológicos era a noção de museu integral, mas, com certeza, havia agulha e linha costurando aproximações entre esses diferentes caminhos de renovação da *imaginação museal*.

Iniciado por volta de 1973 e interrompido em 1980, o projeto experimental da "Casa del Museo" desenvolvido em bairros populares do México, a partir do Museu Nacional de Antropologia, é um exemplo claro de aplicação das resoluções de Santiago do Chile, tendo, ao mesmo tempo, conexões com os princípios teóricos do ecomuseus comunitário [418].

O golpe militar que pôs fim ao governo socialista de Salvador Allende contribuiu para o silêncio que se impôs em torno da memória daquele emblemático encontro. O desejo de silenciar a construção de uma nova *imaginação museal*, com acento popular, participativo e utópico, com uma face política de esquerda, não foi eficaz a ponto de impedir que dez e vinte anos depois os principais temas daquela memorável mesa redonda ocupassem a agenda de outros encontros locais, regionais, nacionais e internacionais.

O desenvolvimento silencioso de experiências orientadas por novas perspectivas museológicas eclodiu com vigor e algum barulho no primeiro ateliê internacional realizado em 1984, no Quebec (Canadá), ocasião em que foram retomadas explicitamente as resoluções da Mesa Redonda de Santiago do Chile e foram lançadas as bases do que se convencionou chamar de Movimento Internacional da Nova Museologia (MINOM). Segundo depoimento de Mario Moutinho:

[418] Varine (2000, p.67-68).

"Coube ao grupo dos ecomuseus do Quebec, em particular à ação de Pierre Mayrand e de René Rivard, lançar um projeto de encontro internacional onde se reunissem museólogos de vários países, representando experiências diversas, analisando o que de comum nas suas ações poderia servir de elo a uma colaboração mais estreita, afirmando simultaneamente que a museologia trilhava novos rumos" [419].

Quando oriento o olhar para a herança museológica do século XX - sobretudo a que se construiu após a Segunda Guerra Mundial - o que me parece claro é que os anos setenta e oitenta caracterizaram-se como um período de efervescência e turbulência museal, sem precedentes. Experiências variadas e inovadoras foram levadas a efeito e novos enfoques teóricos foram desenvolvidos. Os museus que até aquela época proclamavam a sua própria neutralidade política e celebravam o seu distanciamento dos problemas sociais, foram sacudidos e desafiados a enfrentar situações concretas que não diziam respeito apenas às tradições de um passado idealizado; mas sim, ao cotidiano e à contemporaneidade das sociedades em que estavam inseridos. Trabalhar com museus deixou de ser apenas um exercício de retirar de vez em quando a poeira das coisas, de elaborar de vez em quando etiquetas óbvias, de registrar disciplinada e docilmente a acromegalia das coleções e de contar - ora pelo modo eufórico, ora pelo deprimido - o número de visitantes. Trabalhar em museus passou a significar também ter interesse na vida social e política: das pessoas, das coleções, dos patrimônios culturais e naturais e dos espaços e, por essa vereda, passou a ser um exercício explícito de operar com relações de memória e poder através da mediação das coisas concretas.

[419] Moutinho (1989, p.55).

O paradigma clássico da museologia foi posto em cheque. Mas, isso não quer dizer que ele tenha desaparecido ou sucumbido depois das batalhas travadas nos anos setenta e oitenta. Os museus clássicos e tradicionais, assim como os outros museus, são dotados de um poder mimético e de uma grande capacidade de adaptação aos novos tempos. Isso também não quer dizer, como já procurei demonstrar, que eles não tenham sido obrigados a acionar mecanismos de reforma e de modernização. Mas, ao acionar esses mecanismos eles cuidaram de manter intactos os alicerces sobre os quais se assentavam.

Quando assento a lupa para melhor observar a herança museológica do século XX salta aos olhos a grande proliferação de museus de variados tipos e a constituição de uma *imaginação museal* inovadora: aquela que se alimenta de práticas culturais desalinhadas com a idéia de acumulação patrimonial e que ao invés de orientar-se para as grandes narrativas, desejosas de grandes sínteses, volta-se para as "narrativas modestas" [420] e valoriza a relação entre os seres e entre os seres e as coisas. Narrativas modestas, mas com pujança discursiva e capacidade de promover outras possibilidades de identificação.

Essa nova *imaginação museal* está na origem: 1° - da apropriação do saber museológico especializado por determinados grupos étnicos e sociais que, em combinação com os seus próprios saberes, geram saberes híbridos capazes de produzir práticas inovadoras; 2° - das experiências museográficas que se realizam na primeira pessoa e permitem que o outro tome a palavra e fale por si mesmo; 3° - da multiplicação de museus locais de participação coletiva, sem especialização disciplinar, e orientados para a valorização de contra-memórias que durante longo tempo estiveram silenciadas ou

[420] Kumar (1997).

colocadas à margem dos processos oficiais de institucionalização de memórias nacionais ou regionais e 4° - dos procedimentos museológicos que operam ao mesmo tempo com o patrimônio material e espiritual compondo narrativas poéticas, costurando práticas politicas e pedagógicas que não estavam previstas nos manuais museológicos da primeira metade do século XX.

O caráter inovador dessa *imaginação museal* que se desenvolveu no enfrentamento com o paradigma clássico da museologia não é suficiente para afastar dos museus e processos que inspira alguns riscos e perigos, entre os quais destaco um conjunto setenário, sendo que alguns deles foram anteriormente identificados por Hugues de Varine: 1° - o de ser considerado como ameaça ao museu clássico e a toda ação cultural espetacular, do que pode decorrer o seu esvaziamento socioeconômico ou simplesmente a intervenção autoritária; 2° - o de ser considerado como um "outro" e, portanto, na lógica do "mesmo", sem identidade com o universo museal, do que pode decorrer a negação do direito de ser apenas um museu diferente; 3° - o de ser esconderijo e máscara dos representantes do modelo clássico e tradicional, do que pode decorrer a confusão e o descrédito; 4° - a falta de maturidade dos participantes do processo inovador, especialmente naquilo que se refere ao enfrentamento de crises internas; do que pode decorrer tanto o retorno ao paradigma clássico, quanto a instalação de múltiplos procedimentos rebeldes e inconseqüentes; 5° - o do controle de todo o processo museal por uma única família ou um único grupo, do que pode decorrer a reprodução dos modelos autoritários, egocêntricos, excludentes e antidemocráticos; 6° - o do abandono da especificidade da linguagem das coisas e da narrativa poética, do que pode decorrer a transformação do museu em outra coisa qualquer; 7° - o do rompimento do canal de

contato com o outro, com o diferente e mesmo com o universal, do que pode decorrer a paralisia cultural, o exercício estéril de falar a mesma coisa para o mesmo. Esse último perigo pode desembocar na autofagia que é, em tudo e por tudo, o contrário da antropofagia dos velhos modernistas.

Para além de todos esses riscos e perigos interessa reter que os museus hoje constituem fenômeno muito mais complexo do que aquilo que se imaginava nos anos sessenta. Para compreendê-los criticamente não é mais suficiente reduzi-los ao papel de "bastião da alta cultura" [421] e de legitimadores dos interesses das classes dominantes, ainda que esses papéis continuem sendo desenvolvidos por muitas instituições. Ao serem compreendidos como campo de ação e discurso, os museus deixaram de interessar apenas aos conservadores da memorábilia das oligarquias. E se isso é verdade, mais do que nunca está colocada em evidência a necessidade de entender esse fenômeno e aprender a utilizar esse instrumento mediador que interfere na vida social contemporânea.

Um dos desafios ao pensamento crítico sobre os museus é o desenvolvimento de investigações específicas, que levem em consideração um processo dialético mais complexo do que aquele que se reduz ao jogo entre o passado e o presente, o velho e o novo, a tradição e a modernidade. Esse desafio implica, por exemplo, a consideração de que os museus são plurais, de que há uma grande diversidade museal, de que eles podem ser tomados como ferramentas de trabalho e podem, portanto, servir a interesses variados, e de que mesmo dentro de um único museu existem múltiplas linhas de força em ação. Um outro desafio é compreender os museus como práticas sociais e centros de interpretação, do que decorre a possibilidade de entendê-los como campos de relações

---

[421] Husseyn (1994).

objetivas, subjetivas e intersubjetivas. Pensar os museus como espaço de relações é aceitar a sua dimensão humana, a sua condição de "casa do homem" em processo de construção, e, em conseqüência, o seu estado de permanente tensão.

Em 1980, Waldisa Russio Camargo Guarnieri elaborou o projeto do Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo, concebendo-o como embrião de um ecomuseu de múltipla sede. Nesse projeto ela propunha a musealização de fábricas e empresas e adotava o "discurso chapliniano como tema básico" [422]. No começo, no meio e no fim do documento de divulgação do projeto ela repetia o mote de Charles Chaplin: "Vós não sois máquinas! Não sois animais! Vós sois homens! Trazeis o amor e a humanidade em vossos corações! Vós, o povo, tendes o poder de criar esta vida livre e esplêndida... de fazer desta vida uma radiosa aventura" [423]. Em meu entendimento esse discurso universal e humanizador de Chaplin aparecia ali como o fio condutor de uma narrativa utópica que ancorava uma nova *imaginação museal*. Essa narrativa parecia sugerir: os museus podem ser compreendidos como máquinas, tecnologias ou ferramentas; mas nós não somos museus, não somos coisas, somos humanos. Nós trazemos o amor e a humanidade em nossos corações; nós temos o poder de criar artefatos e museus; temos o poder de criar esta vida livre e esplêndida... de fazer da vida uma aventura radiosa.

[422] Russio (1980).
[423] Charles Chaplin citado por Russio (1980).

Considerações finais ou deixando as portas abertas

"Agora que a poeira cósmica já se dispersou
E agora que todo o universo se foi
É hora de recomeçar e tentar de novo".

Viktor Henrique Carneiro de Souza Chagas

Na última frase de suas teses *Sobre o conceito da história* Benjamin - referindo-se ao futuro como um tempo que não seria nem homogêneo, nem vazio - concebeu cada "segundo" em devir como uma "porta estreita pela qual podia penetrar o Messias" [424]. A imagem da "porta estreita" evocada como alusão à passagem do tempo abre uma série de possibilidades para a compreensão do presente que se faz sendo. Por essa porta, o Messias, como encarnação de um futuro e de uma nova semente, poderia entrar; mas, como canal de passagem, ela também poderia servir para acionar e rememorar um passado, igualmente distante da idéia de vazio ou de homogeneidade.

A imagem dessa "porta estreita" abre outras portas[425]. Por ela sou levado a retomar a noção de que os museus e o patrimônio cultural (material e espiritual) podem ser portas (poéticas) capazes de promover uma erosão de barreiras, de aproximar e separar mundos, tempos, seres e significados diferentes. Por essas outras portas pode-se

---

[424] Benjamin (1985, p.232.)
[425] A referência à "porta estreita" mencionada por Benjamin também se encontra em Jacques Derrida (2001, p.89).

estabelecer canais de contato com passados, futuros e, sobretudo, com o presente, onde elas mesmas estão plantadas como sementes de um "agora".

Ao insinuar que os museus e o patrimônio cultural podem ser compreendidos como portas, janelas ou pontes o que pretendo sublinhar são as suas características de corpos mediadores em movimento, do que pode decorrer o entendimento de que eles são domicílios da comunicação humana e que, portanto, são lugares onde a linguagem se faz presente como semeadura do novo. Nesse sentido, é possível dizer que o patrimônio cultural e os museus resultam da linguagem; ou, de modo ainda mais preciso, de uma linguagem que se constitui por intermédio das coisas colocadas em movimento. Não seria possível colocar em marcha uma narrativa museal sem um domínio mínimo dessa linguagem, sem conhecer pelo menos os rudimentos da leitura e da escrita poética das coisas e do espaço, em suas várias dimensões. Nessa altura, penso que estou dispensado de insistir na inseparabilidade entre o tangível e o intangível, o visível e o invisível, o fixo e o volátil.

As noções de museu e patrimônio cultural, como foi visto, ora se aproximam e se entranham, ora se separam e se estranham. A linha divisória entre elas é revestida de uma certa opacidade que, do meu ponto de vista, deve ser respeitada. Dependendo da perspectiva adotada os museus podem abarcar e abraçar a noção de patrimônio cultural, tanto quanto, o patrimônio cultural pode hospedar e conter a noção de museu. Quer numa perspectiva, quer em outra, freqüentemente são acionados discursos preservacionistas dirigidos aos bens culturais, considerados, *grosso modo*, como recursos em perigo de destruição e investidos de determinados valores. O que muitas vezes, e na prática, esses discursos parecem ocultar é que a preservação não é um fim em si mesma, mas, antes,

está ao serviço de específicas relações de poder. Relações estas que atravessam os processos de musealização e de patrimonialização e se afirmam como promessas de comunicação. O reconhecimento dessas promessas conduz-me à seguinte proposição: só se preserva aquilo que está investido de algum poder de mediação.

O que estou tratando de sublinhar é a precedência, nem sempre dada a ver com nitidez, do poder de mediação sobre o anelo preservacionista, particularmente naquilo que se refere ao universo dos museus. Por esse prisma, a principal característica da *imaginação museal* não seria a preservação, como se poderia supor quando o entendimento se deixa engabelar pelos véus da ilusão, mas, sim a possibilidade de articulação de uma determinada narrativa por intermédio das coisas, levando em conta as injunções históricas, políticas e sociais envolventes. Essa determinada narrativa tanto pode ser acionada por meio de objetos herdados de um passado qualquer, quanto através de objetos novos e construídos[426] especificamente com o objetivo de dar corpo a um processo de comunicação.

Quando meu filho mais novo me disse: "Vou guardar o meu chapeuzinho preto para sempre, para não me esquecer nunca da escolinha de música", ele estava, de algum modo, manifestando um anelo preservacionista, mas o móvel principal do seu interesse de criança residia no reconhecimento de que aquele artefato, investido de um poder de mediação, seria capaz de driblar o esquecimento e que por seu intermédio ele (o menino) poderia comunicar-se consigo mesmo, com outros seres, com outro tempo e com a

[426] Para aprofundar o debate em torno dos objetos herdados e dos objetos construídos pode-se consultar o artigo *A construção do objecto museológico*, de autoria de Mário Moutinho (1994).

lembrança da escolinha de música. Aquele chapeuzinho preto serviria para contar histórias, ele poderia ser ponte ou porta.

A imagem do "segundo" ou do "agora" como "porta estreita pela qual podia penetrar [a semente, o novo, a promessa] o Messias", quando aplicada aos museus e ao patrimônio cultural é capaz de iluminar o terreno: 1° - Ela contribui para a desconstrução da idéia de que o patrimônio cultural é tão-somente uma herança paterna ou algo que se transmite de "pai para filho", de maneira linear e diacrônica; 2° - Ela favorece o entendimento de que se há uma herança paterna, também há uma herança materna (um matrimônio), sem o qual o patrimônio não se constitui, mesmo se considerada apenas a perspectiva diacrônica; 3° - Ela abre espaço para que se admita a possibilidade de uma partilha social de bens culturais que se faz de modo sincrônico dentro de uma mesma época, de uma mesma geração (um fratrimônio) e 4° - Ela sugere ainda que de filho ou filha para pai ou mãe também se transmitem sementes, experiências, saberes, valores, promessas, afetos e muito mais.

Estou convencido de que essas diferentes possibilidades de compreensão do patrimônio cultural e dos museus encontram amparo nas práticas sociais cotidianas e valorizam a complexidade das relações que se mantém com os chamados suportes de memória, desde que se aceite, sem tentativa de imposição e controle absolutos, os fluxos e os refluxos dos "significados nômades" [427]. A tentativa de controlar e disciplinar integralmente os significados dos objetos e apagar as marcas do seu nomadismo no tempo e no espaço, como observou Santos, tem produzido "museus-espetáculos" [428]

---

[427] Santos (1989, p.153)
[428] Idem.

submetidos a uma lógica que reduz a cultura à condição de produto de mercado, higienizado e limpo das marcas (de suor e sangue) que lhe conferem humanidade. Essa tentativa pode ser traduzida como um esforço re-atualizado de despolitização de alguns museus e de fechamento de suas portas para o perigoso contágio com o vírus do novo, que tanto pode vir do passado, quanto do futuro. A *imaginação museal*, no entanto, não parece se esgotar, como tenho querido demonstrar, num único padrão de museu. E se isso for verdade, ainda há lugar no universo dos museus para a memória, para o sonho e para o inesperado.

Ao longo do estudo aqui realizado procurei focalizar por diversos prismas o que tenho denominado de *imaginação museal*, cujas raízes remontam visivelmente ao século XIX, ainda que existam, como foi observado, experiências anteriores, datadas dos séculos XVIII e XVII, como aquelas que foram levadas a efeito, respectivamente, no Rio de Janeiro (Casa de Xavier dos Pássaros) e em Pernambuco (Museu do Grande Parque do Palácio de Vrijburg). Foi no século XX, no entanto, que a *imaginação museal* brasileira teve o seu maior desenvolvimento, sobretudo depois da Revolução de 30 e dos procedimentos de modernização e reorganização do Estado com notáveis ingerências no terreno da política, da cultura, da educação, da saúde e do trabalho.

Foi a partir dos anos trinta, no Brasil, que o número de museus se multiplicou aceleradamente em relação aos anos anteriores, que a museodiversidade se ampliou e que a *imaginação museal* se renovou. Datam dessa mesma época, no Brasil, os procedimentos iniciais para a institucionalização da museologia, que mesmo mantendo uma posição periférica em relação ao campo das ciências sociais, não deixou de se constituir num corpo de conhecimentos mais ou menos organizados e não deixou de

afirmar o seu desejo de ser ciência. Nesse quadro, o papel desempenhado por Gustavo Barroso, como pai fundador do Museu Histórico Nacional e "pai adotivo" do primeiro Curso de Museus, é de relevada importância. É ele, inegavelmente, o responsável pelo primeiro grande esforço de sistematização do paradigma de clássico de museologia no Brasil.

O reconhecimento desse importante papel desempenhado por Barroso não quer, de forma alguma, encobrir e menos ainda justificar o seu conservadorismo político e o seu declarado anti-semitismo. A exumação de sua *imaginação museal*, que também esteve contaminada por sua visão de mundo, constitui um rito necessário para a despotencialização do fantasma.

Mesmo sendo, como eu penso que seja, uma ponte lançada na direção do século XIX, o Museu Histórico Nacional de Barroso não deixou de representar uma novidade para a sua época e fonte de inspiração para outros tantos processos museais. O Curso de Museus, por seu turno, não deixou de contribuir para a formação e o desenvolvimento de vocações profissionais desalinhadas com o cânone das carreiras clássicas e tradicionais de medicina, engenharia e direito, por exemplo. Nesse sentido, tanto o Museu Histórico Nacional, quanto o Curso de Museus destacam-se no cenário cultural brasileiro quando se examina, na primeira metade do século XX, o campo dos museus, da memória e do patrimônio cultural.

Como o "homem da lupa" [429], concentrei minha atenção em três intelectuais de destacada importância no cenário cultural brasileiro do século XX: Gustavo Barroso,

---

[429] Bachelard (1993, p.164).

Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro, catando em suas obras alguns pregos abandonados, procurando pequenos detalhes, pequenos fragmentos e vestígios que me permitissem - à revelia deles - construir a minha própria narrativa e com ela demonstrar a existência de uma *imaginação museal* brasileira, rica e complexa, que não se deixa captar inteiramente por idéias e esquemas preconcebidos. Tentei evitar essas armadilhas. Todavia, sei que não parti do zero e que não me desvencilhei por completo de meus preconceitos, de minhas imagens e hábitos mentais construídos ao longo da vida em minhas relações sociais [430].

Barroso, Freyre e Darcy foram aqui caracterizados como três narradores modernos, três poetas bissextos, três demiurgos de diferentes tipos de museus. Assim como os museus que criaram, eles são capazes de provocar sonhos e até pesadelos. O exame da *imaginação museal* de cada um deles revelou que entre elas existem semelhanças e diferenças, aproximações e afastamentos, singularidades e universalidades. As três modalidades de *imaginação museal*, representadas pelos museus inventados pelos três citados intelectuais, podem ser consideradas matrizes museológicas que focalizam: a nação e a história, a região e a tradição, a etnia e a cultura. Falo em matrizes com certa reserva e sem nenhuma intenção de identificar na *imaginação museal* desses três intelectuais tipos ideais ou mesmo características canônicas de musealização. Possivelmente, se eu focalizasse demiurgos de museus de artes ou de ciências desejosas de exatidão o quadro final seria alterado ou ganharia outro colorido.

O importante, segundo penso, é a percepção de que existem múltiplas formas de *imaginação museal* e que elas não são prerrogativa de alguns eleitos. Como tenho

---

[430] Bachelard citado por Chagas (1996, p.19)

sustentado, antes mesmo do aprendizado das primeiras letras e dos primeiros números aprende-se a ler e a lidar com o mundo das coisas, só depois é que se tenta enquadrar - sem êxito definitivo, eu gostaria de supor - o mundo das coisas (e das idéias que elas encarnam) no mundo das letras e das palavras bem escritas e organizadas. Convém frisar, que a leitura nessas últimas linhas de uma rebeldia inconseqüente contra as letras e as palavras escritas, não está autorizada. Minha intenção é outra. O que desejo enfatizar é a importância da vida social das coisas nas práticas cotidianas. As coisas têm poder de mediação e continuam ancorando sentimentos, pensamentos, intuições e sensações.

Embora tenha sido amplamente disseminada no Brasil, pelo menos até os anos setenta, a *imaginação museal* barrosiana estava longe de se constituir na única linha de força do complexo universo dos museus brasileiros. Como procurei demonstrar ao longo do presente estudo Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro são dois exemplos, entre outros, de intelectuais que desenvolveram modalidades específicas de *imaginação museal* com independência mais ou menos marcante em relação a Gustavo Barroso.

Freyre valorizou a preservação de certas tradições regionais e preocupou-se com um certo cotidiano despido de caráter espetacular. A sua *imaginação museal*, apoiada no braço museográfico de Aécio de Oliveira, difundiu-se pelas regiões norte e nordeste e, durante algum tempo, constituiu-se em modelo alternativo para práticas que não estavam inteiramente alinhadas com o discurso da homogeneidade nacional. Isso não impediu, no entanto, que o Museu do Homem do Nordeste de Gilberto Freyre experimentasse uma sinuca, comum aos museus que ensaiam grandes sínteses. Ao tentar musealizar um idealizado homem situado na região, Freyre passou ao largo de tensões, problemas e

memórias de outros tantos homens e mulheres de diferentes nordestes. O regional também serve para aprisionar o pensamento nas malhas de uma ficção naturalizada.

A imaginação museal de Darcy Ribeiro, em comparação com as de Barroso e Freyre, foi a que menos se propagou em território nacional até o início dos anos noventa, ainda que tenha visivelmente alcançado notoriedade nacional e internacional nos anos cinqüenta. Mas, a sua dimensão crítica e política vinculada à "causa indígena", munida do desejo explícito de combater preconceitos, deram-lhe uma notável capacidade de sobrevivência e de diálogo com as novas formas de *imaginação museal* que a partir dos anos setenta e oitenta ganharam espaço no campo da museologia. Essa capacidade de sobrevivência e diálogo pode ser constatada na renovação das práticas museais do Museu do Índio e na colaboração que contemporaneamente ele vem prestando à organização de alguns museus indígenas.

Michel Thevoz e Mario Moutinho - este um dos fundadores do Movimento Internacional da Nova Museologia -, possivelmente assinariam com entusiasmo a proposta de um museu concebido para lutar contra o preconceito, um problema de caráter universal. Segundo Thevoz, citado inúmeras vezes por Moutinho, defensor de uma museologia inquieta e inquietante:

> "Expor é ou deveria ser, trabalhar contra a ignorância, especialmente contra a forma mais refratária da ignorância: a idéia pré-concebida, o preconceito, o estereotipo cultural. Expor é tomar e calcular o risco de desorientar - no sentido etimológico: (perder a orientação), perturbar a harmonia, o evidente, e o consenso, constitutivo do lugar comum (do banal). No entanto, também é certo que uma exposição que procuraria deliberadamente escandalizar traria, por uma perversão

inversa o mesmo resultado obscurantista que a luxúria pseudocultural... entre a demagogia e a provocação, trata-se de encontrar o itinerário sutil da comunicação visual" [431].

O que não foi dito no texto de Thevoz, nem foi mencionado por Moutinho, é que assim como existem diferentes espécies de museus e diferentes modalidades de *imaginação museal*, compondo uma complexa museodiversidade, assim também existem diferentes possibilidades expográficas dentro de um único museu, e isso é bom. Por fim, a comunicação museal não é um caminho de mão única e não pode ser colocada em movimento sem a participação e o consentimento daquele a quem a narrativa expográfica se dirige. A comunicação nos museus está no âmbito das relações sociais. E essas relações - envolvendo poder e memória, resistência e esquecimento, som e silêncio - não são dadas e controladas apenas pelos narradores, demiurgos, administradores, técnicos e especialistas de museus, elas são bem mais complexas. Os visitantes ou os participantes de um museu não são entes despidos de poder e de memória e também não estão inteiramente despidos de alguma forma de *imaginação museal*.

Tudo isso aponta para o entendimento de que ali mesmo no seio de uma exposição antiga e tradicional - como a do Pátio dos Canhões do Museu Histórico Nacional, por exemplo -, um visitante ou um participante pode ler e ouvir a narrativa poética das coisas, pode comover-se e deslumbrar-se, pode encontrar uma porta e por seu intermédio achar a explosiva semente do novo e da vida, não importa se ela vem do passado ou do futuro.

---

[431] Thevoz citado por Moutinho (1994, p.6; 2000, p.65).

Talvez essa explosiva semente do agora estivesse informando a procura do poeta Paulo Leminski, cujo poema que se segue eu gostaria de assinar:

"Achar
a porta que esqueceram de fechar.
O beco com saída.
A porta sem chave.
A vida."[432]

[432] Leminski e Pires (1990)

REFERÊNCIAS BIBLIOGÁFICAS

ABREU, Regina. "Por um museu de cultura popular". *Ciências em Museus*. Belém, v.2, p.61-72, 1990a.

____. "Tradição e modernidade no Museu Histórico Nacional". *Cadernos Museológicos*. Rio de Janeiro: IBPC, n.3, p.13-28, 1990b.

____. "Memória, História e Coleção". In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 28, p.37-64, 1996.

____. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Lapa / Rocco, 1996.

____ e CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

ADORNO, Theodor. "Valery-Proust Museum". In: Prisms. London: Neville Spearman, p.173-186, 1967.

____. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

ALMEIDA, Arilza. "O Museu do Índio e seus pequenos visitantes". Comunicação apresentada na 1ª *Semana de Museus na Maré: O papel dos museus, arquivos, escolas, bibliotecas e centros culturais no processo de institucionalização da memória em comunidades populares* [mimeo., inédito]. Organização: SILVA, Cláudia Rose da e CHAGAS, Mário. Rio de Janeiro, 14 e 15 de maio de 2003.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião: 10 livros de poesia*. Rio de Janeiro: José Olymplio, 1976.

ANDRADE, Mário. *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins; Brasília: MEC, 1975.

____. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Martins, 1978.

____. *Obra Imatura*. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

____. *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Melo Franco de Andrade, 1936-1945*. Brasília: MEC / SPHAN / FNPM, 1981.

ANDRADE, Oswald. "Carta de Oswald de Andrade". In: DUARTE, Paulo. *Contra o Vandalismo e o Extermínio*. São Paulo: Departamento de Cultura, p.169-170, 1938.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus tempos*. Rio de Janeiro: MEC / FNPM, 1986.

____. *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: MINC / SPHAN / FNPM, 1987.

ARANTES, Antônio Augusto (curad.). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico* Nacional. Rio de Janeiro, n.24, 1996.

ARAÚJO, Marcelo e BRUNO, Maria Cristina Oliveira (orgs.). *A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos.* São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.

ARAÚJO, M. W. Aragão. *D. Pedro II e a Cultura.* Rio de Janeiro: Ministério da Justiça / Arquivo Nacional, 1977.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. *Guerra e Paz: Casa-Grande & Senzala e a Obra de Gilberto Freyre nos anos 30.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro.* São Paulo: Perspectiva, 1992.

____. *A condição humana.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

AZEVEDO, Ana Lúcia. "O genocídio cultural do Iraque (Saques levaram parte da História da Humanidade)". In: *O Globo*, p.21, 19 de abril de 2003.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço.* São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARATA, Mário. "Origens dos Museus Históricos e de Arte no Brasil". In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.* Rio de Janeiro, v.147, n.350, jan/mar.1986.

____. *50 anos de museologia: um fragmento pessoal.* Palestra-depoimento realizada no Museu Histórico Nacional [mimeo, inédito], em 26 de março de 1991.

BARROS, Manoel de. *Arranjos para assobio.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

____. *Tratado Geral das Grandezas do Ínfimo.* Rio de Janeiro / São Paulo: Record, 2001.

BARROSO, Gustavo. *Terra de Sol: natureza e costumes do norte.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1912.

____. *Catálogo Geral do Museu Histórico Nacional: primeira seção arqueologia-história.* Rio de Janeiro: MHN, 1924.

____. *Através dos folklores.* São Paulo: Melhoramentos, 1927.

____. *Almas de lama e aço: Lampeão e outros cangaceiros.* São Paulo: Melhoramentos, 1930.

____. *A guerra do Flôres: contos e episódios da campanha do Uruguai, 1864-1865.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1930.

____. *As colunas do templo: erudição, folclore, história, crítica, filologia.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1932.

____. O integralismo de Norte a Sula. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 1934.

____. *O que o integralista deve saber.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

____. *Judaismo, maçonaria e comunismo.* Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 1937.

____. *História Militar do Brasil.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

____. *Coração de Menino: memórias.* Rio de Janeiro: Getúlio M. Costa, 1939.

____. Liceu do Ceará. Rio de Janeiro: Getúlio M. Costa, 1940.

____. "A Exposição Histórica do Brasil em Portugal e seu catálogo". In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v.1, p.235-246, 1940.

____. "História e Tradição". In: Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, v.2, p.328-370, 1941.

____. Consulado da China. Rio de Janeiro: Getúlio M. Costa, 1941.

____. "Museu Ergológico Brasileiro". In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v.3,p.432-448,1942a.

____. "Os Museus e a Guerra". In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro,.v.3, p.448-452,1942b.

____. "Esquematização da História Militar do Brasil". In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v.3, p.400-431, 1942c.

____. "Regulamento do Museu da Cidade do Rio de Janeiro". In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v.5, p.180-190, 1944.

____. "O Curso de Museus". In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v.5, p.191-211, 1944.

____. "A defesa do nosso passado". In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v.4, p.585-591, 1943.

____. "A carreira do conservador". In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro,v.8,p.229-234,1947.

____. *Introdução à Técnica de Museus*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1951.

____. As sete vozes do espírito: poesias. S.l., s.ed., 1946.

____. "O Culto da Saudade" (reeditado). In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v.29, p.32-34,1997.

BARY, Marie-Odile e WASSERMAN, F. (orgs.) *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*. Paris: Éditions W- MNES, 1992,v.1; 1994,v.2.

BASTOS, Elide Rugai e RÊGO, Walquiria D. Leão (orgs.). *Intelectuais e Política: a moralidade do compromisso*. São Paulo: Olho d'Água, 1999.

BATISTA, M. R. (coord.). *ABC do IEB*. São Paulo: EDUSP, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

____. *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

____. "Lugares para la ensoñacion, museus, pabellones de balnearios". In: *Revista de Occidente (El museo: história, memória, olvido)*. Madrid, n.177, p.114-131, febrero 1996.

____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

BENOIST, Luc. *Musées et Muséologie*. Paris: PUF, 1971.

BHABHA, Homi (ed.). *Nation and Narration*. London / New York: Routledge, 1995.

BIBLIOTECA *Virtual Gilberto Freyre*. (http:// prossiga.bvgf.fgf.org.br).

BITTENCOURT, José Neves. "Espelho da 'nossa' história : imaginário, pintura histórica e reprodução no século XIX brasileiro. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, v.87,p58-78,1986.

____. "Um museu de história do século passado: observações sob a estrutura e o acervo do Museu Militar do Arsenal de Guerra, 1865-1902". In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v.29, p.211-245, 1997a.

____. "Sobre os artigos reeditados". In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v.29, p.9-11,1997b.

BOBBIO, N. *Os intelectuais e o poder*. São Paulo: UNESP, 1997.

BOLETIM do Museu Magüta. Benjamin Constant (AM), Centro de Documentação e Pesquisa do Alto Solimões, ano 1, n.1, jan.1993; n.2, maio/out.1993; n.3, jun. 1994; n.4, set.1994.

BOLLE, Willi. "Cultura, patrimônio e preservação (Texto I)". In: ARANTES, Antônio Augusto (org.). *Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo: Brasiliense, p.11-23, 1984.

BOMENY, Helena. "Patrimônios da memória nacional". In: *Ideólogos do Patrimônio*. Rio de Janeiro, IBPC, 1991.

____. *Guardiões da razão: modernistas mineiros*. Rio de Janeiro: UFRJ / Tempo Brasileiro, 1994.

____. *Darcy Ribeiro: sociologia de um indisciplinado*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2001.

____ e BIRMAN, Patrícia (orgs.). *As assim chamadas Ciências Sociais: formação do cientista social no Brasil*. Rio de Janeiro: UERJ / Relume Dumará, 1991.

BORGES, Jorge Luis. *Prosa Completa I*. Barcelona: Ed. Bruguera, 1979.

BOURDIEU, Pierre. *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*. Paris: Les éditions de minuit, 1969.

____."La ilusion biografica". In: *Historia y Fuente Oral*. Barcelona, n.2, p.27-33, 1989.

____. *Propos sur le champ politique*. Lyon: Presses Universitaires, 2000.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. *Um lugar de memória para a nação: o Museu Paulista reinventado por Affonso d'Escragnolle Taunay, 1917-1945*. (Tese de Doutorado). Campinas (SP): Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 1999.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. "A Museologia como uma Pedagogia para o Patrimônio". In: *Ciências & Letras*. Porto Alegre, n.31, p.87-97, 2002.

BUCHLOCH, Benjamin. "Los museos ficticios de Marcel Broodthaers". In: *Revista de Occidente*. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset, n.177, p.47-64,1996.

CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

____. *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMARGO e Almeida, Fernanda de (coord.). *Guia dos Museus do Brasil: roteiro dos bens culturais brasileiros levantados em pesquisa nacional*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972.

____ e NOVAES, Lourdes Maria Martins do Rego. "A Importância do Eco Museu e sua contribuição com o Meio Ambiente". In: *Colóquio da AMAB*. Campina Grande, [mimeo], fevereiro de 1973.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas* (Edição Brasileira Comemorativa do Quarto Centenário do Poema). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Departamento de Assuntos Culturais, 1972.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1972.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

CASTRO, Fernando Luiz Vale. *As Colunas do Templo: Folclore e História no Pensamento de Gustavo Barroso* (Dissertação de Mestrado). Niterói: UFF / Instituto de Ciências Humanas e Filosofia / Mestrado em História, 2001.

CAVALARI, Rosa Maria Feiteiro. *Integralismo: ideologia e organização de um partido de massa no Brasil (1932-1937)*. Bauru (SP): EDUSC, 1999.

CHAGAS, Mário. *Museu: coisa velha, coisa antiga*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1987.

____. "Entre mortos e feridos: a construção do discurso preservacionista em dois intelectuais do Patrimônio". In: *Porto Arte*. Porto Alegre: UFRGS, n.10, p.87-99, 1995.

____. *Museália*. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.

____. "Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade". In: *Cadernos de Sociomuseologia*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, v.*13*, 1999.

____. "Memória e poder: focalizando as instituições museais". In: *Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares* do PPCIS da UERJ. Rio de Janeiro: UERJ, NAPE, ano 3, n.2., p.5-23, 2001.

____. "Museu, literatura e emoção de lidar". In: *Revista do Museu Antropológico*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, v.5/6, n.1, p.293-324, jan/dez.2001/2002.

____ e OLIVEIRA, Aécio. Une expérience sous les tropiques: le Musée de l'homme du Nord-Est, à Recife. In: *Museum*. Musées etthnographiques,. Paris: Unesco, n.139, p.181-185,1983.

____ e REIS, Carlos Antônio (orgs.). *50 anos de Casa-Grande & Senzala: exposição itinerante*. Recife: Ed. Massangana, 1983.

____ e SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. "A vida social e política dos objetos de um museu". In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 34, p.195-220, 2002.

CHAUÍ, Marilena. *Seminários: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

____. *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

____. "Apresentação: Os Trabalhos da Memória". In: BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CHIAPPINI, Ligia; DIMAS, Antonio e ZILLY, Berthold (orgs.). *Brasil país do passado?* São Paulo: EDUSP / Boi Tempo, 2000.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade / UNESP, 2001.

CHUVA, Márcia; ALMEIDA, Cícero Antônio Fonseca de e BENCHETRIT, Sarah Fassa (orgs.). *A invenção do Patrimônio: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação nò Brasil*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1998.

____. "Museologia e contra-história: viagens pela Costa Noroeste dos Estados Unidos". In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, p.255-302, 2003.

COQUEIRO, Sônia Otero (coord.). *Povos Indígenas no Sul da Bahia: Posto Indígena Caramuru-Paraguaçu (1910-1967)*. Rio de Janeiro: FUNAI / Museu do Índio, Coleção Fragmentos da História do Indigenismo 1, 2002.

CORRÊA, Mariza. "Traficantes do excêntrico. Os antropólogos no Brasil dos anos trinta aos anos 60". In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, v.3, n.6, p. 79-88, 1988.

____. "A Antropologia no Brasil (1960-1980)". In: MICELI, Sergio (org.). *História das Ciências Sociais no Brasil, v.2*. São Paulo: Sumaré / FAPESP, p.25-106,1995.

CORREIO da Manhã, terça-feira, primeiro caderno, p.15, de 21 de abril de 1953.

COUTINHO, Edilberto (Org.). *Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro: Agir, 1994.

D'AMARAL, Márcio Tavares. *Filosofia da Comunicação e da Linguagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

DAMATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Vozes, 1981.

____. "Região e nação: em torno do significado cultural de uma permanente dualidade brasileira". In: BESSA, José Ribamar; FREIRE, Maria José Alfaro; TEIXEIRA, Simone (orgs.). *Nação e Região: Brasil 500 anos, experiência e destino* (Catálogo do Seminário). Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Espinoza e os Signos*. Porto: Rés Editora, s.d.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DESVALLÉES, André (dir.). *Public et Musées (L'Écomusée: Rêve ou Réalité)*. Lyon: Presses Universitaires, n.17-18, 2000.

DIRECTION des Musées de France. *Les Cahiers de Publics et Musées: La Nouvelle Alexandrie*. Colloque sur les musées d'ethnologie et les musées d'histoire. Paris, 25 - 26 - 27 mai 1992.

DOMINGUES, J. M. "Sociologia da cultura, memória e criatividade social". In: *Dados – Revista de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, v.42, n. 2, 1999.

DUARTE, Paulo. *Contra o Vandalismo e o Exterminio*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1938.

DUMANS, Adolpho. "A idéia da criação do Museu Histórico Nacional" (reeditado). In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v.29, p.13-23, 1997.

DURAND, Gilbert. *O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

EIDELMAN, Jacqueline e Raguet-Candito. "L'exposition *La Différence* et as réception en Suisse, en France et au Québec: Le visiteur comme expert, médiateur et ethnologue". In: *Ethnologie française*. Paris, XXXII, n.2, p.357-366, 2002.

____ e PRAËT, Michel Van. *La muséologie des sciences et ses publics*. Paris: PUF, 2000.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ELKIN, Noah Charles. "1922: o encontro do efêmero com a permanência, as exposições (inter) nacionais, os museus e as origens do Museu Histórico Nacional". In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v.29, p.121-140, 1997.

FARIA, Luis de Castro. "Antropologia no Brasil: trajetória intelectual do professor Luís de Castro Faria" (Entrevista realizada em 6 de abril de 1997 por Ângela de Castro Gomes e Gizlene Neder). In: *Tempo*, Rio de Janeiro, v.2, n.4, p.175-195,1997.

____. *Antropologia - escritos exumados. Espaços circunscritos - tempos soltos 1*. Niterói, EDUFF, 1998.

FERNÁNDEZ, Luis Alonso. *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

FONSECA, Edson Nery da. "Cronologia da vida e da obra, Bibliografia ativa e passiva". In: FREYRE, Gilberto. *Obra Escolhida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

____. "Prefácio". In: CHAGAS. Mário e REIS, Carlos Antônio (orgs.). *50 anos de Casa-Grande & Senzala : exposição itinerante*. Recife: Ed. Massangana, 1983.

____. "Viagem em torno de Gilberto Freyre". In: *Biblioteca Virtual Gilberto Freyre*. (http:// prossiga. bvgf. fgf. org. br). Última consulta: 15 de outubro de 2003.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ / IPHAN, 1997.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. Lisboa: Portugália, 1967.

____. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1977.

____. *História da Sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FREIRE, José Ribamar Bessa. "A descoberta do museu pelos índios". In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, p.250-251, 2003.

FREYRE, Gilberto. *Região e tradição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1941.

____. *Sugestões em torno do Museu de Antropologia do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais*. Recife: Universidade do Recife / Imprensa Universitária, 1960.

____. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

____. *Ordem e Progresso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

____. *Talvez Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

____. *Vida Social no Brasil nos meados do século XIX*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1964.

____. *Como e porque sou escritor*. João Pessoa: Universidade da Paraíba / Departamento Cultural, 1965.

____.*Como e porque sou e não sou sociólogo*. Brasília: Universidade de Brasília, 1968.

____. Gilberto Freyre aos 70: entrevista concedida a Renato Carneiro Campos. Recife: UFPe, 1970.

____. *Para um Programa da ARENA*. Brasília: Aliança Renovadora Nacional / Diretório Nacional, 1972.

____. *Além do apenas moderno: sugestões em torno de possíveis futuros do homem, em geral, e do homem brasileiro, em particular*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

____. *Tempo morto e outros tempos: trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade, 1915-1930*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975a.

____. *A presença do açúcar na formação brasileira*. Rio de Janeiro: Instituto do Açúcar e do Álcool / Divisão Administrativa / Serviço de Documentação. 1975b.

____. *Manifesto Regionalista*. Recife: Edições IJNPS, 1976.

____. "Casa-Grande & Senzala". In: *Obra Escolhida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977a.

____. "Nordeste". In: *Obra Escolhida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977b.

____. *Tempo de aprendiz: artigos publicados em jornais na adolescência e na primeira mocidade do autor, 1918 a 1926*. São Paulo: IBRASA, 1979.

____. *Ciência do Homem e Museologia: subsídios em torno do Museu do Homem do Nordeste do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais* (Série Documentos, 14). Recife: IJNPS, 1979/1980.

____. *Aventura e Rotina: sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de caráter e ação*. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1980.

____. *Insurgências e ressurgências atuais: cruzamentos de sins e nãos num mundo em transição*. Rio de Janeiro: Globo, 1983.

____. "Encerramento". In: *Casa-Grande & Senzala: 50 anos depois, um encontro com Gilberto Freyre*. Rio de Janeiro: MinC / Funarte, 1985a.

____. *Cultura e museus*. (Conferência proferida no Museu de Arte Sacra de Pernambuco - MASPE, em 16.10.84). Recife: FUNDARPE, 1985b.

____. *Discursos parlamentares*. Brasília: Câmara dos Deputados, 1994.

____. "Entrevista concedida a Gilberto Velho, César Benjamin e Cilene Areias". In: Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência. *Cientistas do Brasil: depoimentos*. São Paulo, p.117-123, 1995.

____. "Que é museu do homem? Um exemplo: O Museu do Homem do Nordeste brasileiro". In: *O Museu do Homem do Nordeste*. São Paulo: Banco Safra, p.12-21, 2000.

FUNDAÇÃO de Desenvolvimento da Pesquisa (FUNDEP). *Projeto do Museu do Homem. Belo Horizonte*, [Arquivo FUNDAR], 1978.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

GALLOIS, D.T. "O acervo etnográfico como centro de comunicação intercultural". In: *Ciência em Museus*. Belém, v.1,n.2, p.137-142, 1989.

____. "Entrevista". *Museu ao Vivo*. Rio de Janeiro, ano XII, n.20, p.2, 2001/2002.

GARCIA Canclini, Nestor. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

____. "O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, v.23, p.94-115, 1994.

____. *Culturas Hibridas*. São Paulo: Edusp, 1998.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 2000.

GEORGEL, Chantal de (dir.). *La Jeunesse des Musées: les musées de France au XIXe. Siècle*. Paris: Réunion des Musées Nationaux / Musée d'Orsay, 1994.

GIARUDY, Danièle e BOUILHET, Henri. *O museu e a vida*. Rio de Janeiro: FNPM; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; Belo Horizonte: UFMG, 1990.

GLASER, J. R. "Los estudios museológicos en los Estados Unidos: un largo caminho recorrido". In: *Museum*. Paris: UNESCO, n.156, p.268-273, 1987.

GODOY, Solange. "Apresentação". In: *Os Donos da Terra: o índio artista-artesão* [Catálogo da Exposição]. Rio de Janeiro: MinC / SPHAN / FNPM / MHN, [1986.

GONÇALVES, Cláudio do Carmo. *Ficções do Patrimônio: raízes da memória em Gustavo Barroso e Mário de Andrade.* (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: Coordenação dos Programas de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. "Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais". In: *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, n.2, 1988.

____. "Coleções, museus e teorias antropológicas: reflexões sobre conhecimento etnográfico e visualidade". In: *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de janeiro: UERJ, NAI, v.8, p.21-33, 1995.

____. "O templo e o fórum: reflexões sobre museus, antropologia e cultura". In: CHUVA, Márcia e outros (orgs.). *A invenção do Patrimônio: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: IPHAN, p.55-66, 1995.

____. *A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / Ministério da Cultura - IPHAN, 1996.

____. "O patrimônio como categoria de pensamento" e "Os museus e a cidade". In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, p.21-29 e p.175-189, 2003.

GRAMSCI, A. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. *Coleções e expedições vigiadas: os etnólogos no conselho de fiscalização das expedições artísticas e científicas no Brasil*. São Paulo: Hucitec / ANPOCS, 1998.

HABERMAS, Jürgen. *Era das transições*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HALBWACHHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos tribunais, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HASKELL, Francis. *The Ephemeral Museum*. London: Yale University Press, 2000.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. São Paulo: Biblioteca Pólen Iluminuras, 1991.

HEYMANN, Luciana Quillet. "Indivíduo, Memória e Resíduo Histórico: Uma Reflexão sobre Arquivos Pessoais e o Caso Filinto Müller". In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v.10, n.19, p.41-66, 1997.

HOBSBAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780: Programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

____. *Era dos Extremos: o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

____ e RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História Geral da Civilização Brasileira. Tomo I, A Época Colonial, v. 2, Administração, Economia, Sociedade*. São Paulo: DIFEL, 1973.

HOLLANDA, Guy. *Recursos Educativos dos Museus Brasileiros*. Rio de Janeiro: CBPE / ONICOM, 1958.

HUBERT, François. *L'écomusée, entre utopie et nostalgie* [cópia impressa - Arquivo do autor], 1997.

____. *Nouveaux musées, nouvelles muséologies* [cópia impressa - Arquivo do autor], 1997.

HUDSON, Kenneth. "Un museo innecesario". In: *Museum*. Paris: UNESCO, n.162, p.114-116, 1989.

HUSSEYN, Andreas. "Escapando da Amnésia". In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, v.23, p.34-57, 1994.

INOJOSA, Joaquim. *Sursum corda!* Rio de Janeiro: Edição do autor, 1981.

INSTITUTO Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. *Subsídios para a implantação de uma política museológica brasileira*. Recife: 1976.

INTERNATIONAL Council of Museums. *El tráfico ilícito de bienes culturales en América Latina*. França (impressão), 1996.

____. *Cent Objets Disparus: Pillage en Amérique Latine*. Paris, 1997.

____. *Museos, patrimonio y turismo cultural*. Paris, 2000.

JAUMAIN, Serge (ed.). *Les musées en mouvement: nouvelles conceptions, nouveaux publics (Belgique, Canada)*. Bruxelles: Université Libre de Bruxelles / Centre d'Etudes Canadiennes, 1997.

JOBIM, Leopoldo Collor. "Os Jardins Botânicos no Brasil Colonial". In: Ministério da Educação e Cultura / Instituto Português do Patrimônio Cultural. *Bibliotecas, Arquivos e Museus*. Lisboa, v.2, n.1, p.53-106, jan./jun. 1986.

JOLY, Marie-Hélène e COMPÈRE-MOREL, Thomas. *Des Musées d'Histoire pour l'Avenir*. Paris: Éditions Noêsis, 1998.

KIEFER, Charles. *Museu de Coisas Insignificantes*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

KOSERITZ, Carl von. *Imagens do Brasil*. São Paulo: Martins Editora, 1941.

KOTHE, Flávio René. *Benjamin & Adorno: Confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.

KUMAR, Krishan. *Da Sociedade Pós-Industrial à Pós-Moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LE GOFF, J. *Reflexões sobre a história*. Lisboa: Edições 70, 1982.

____ (org.). *Enciclopédia Einaudi. Memória / História*. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, v.1. 1984.

LEMINSKI, Paulo e PIRES, Jack. *Quarenta clics em Curitiba*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

LEON, Aurora. *El Museo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988.

L'ESTOILE, Benoît de; Neiburg, Federico e Sigaud, Lygia (orgs.). *Antropologia, Impérios e Estados Nacionais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará / FAPERJ, 2002.

LEVINHO, José Carlos. "Entrevista". *Museu ao Vivo*. Rio de Janeiro: ano XIV, 23, p.2, 2003.

LODY, Raul. "Coleções africana e afro-brasileira : estudos sobre cultura material e prospecções museológicas". In: *Ciência em Museus*. Belém, v.2, p.27-32, 1990.

LOPES, César e MOREIRA, Fernando João. "Musées, Villes, Luttes et Populations". In: *Cadernos do MINOM: Tèxtes de Muséologie*. Lisboa, n.2, p.11-28, 1992.

LOPES, Maria Margareth. "A formação de museus nacionais na América Latina". In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, v.30, p.121-146, 1998.

LOUREIRO, José Mauro Matheus. *Labirinto de paradoxos: Informação, Museu e Alienação* (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ / Escola de Comunicação / Mestrado em Ciência da Informação, 1996.

MACÉ, Federico e ALFONSO, Eduardo. *La sabiduria pitagórica*. México: Editorial Orion. 1974.

MAGALHÃES, Aloísio. *E Triunfo? A questão dos Bens Culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / FNPM, 1985.

MAGALHÃES-RUETHER, Graça. "Filósofos em pé de guerra na Alemanha (Enzenberger defende os EUA, enquanto Habermas ataca)". In: *O Globo*, p.20, 19 de abril de 2003.

MAIO, Marcos Chor. *"Nem Rotschild nem Trotsky": o pensamento Anti-semita de Gustavo Barroso*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

MALRAUX, André. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.

MAURE, Marc. "La nouvelle muséologie - qu'est-ce-que c'est?" In: SCHÄRER, Martin R. (ed.). *Museum and Community II*. Vevey / Switzerland: Alimentarium Food Museum, ICOFOM Study Series (ISS), 25, p.127-132, 1996.

MAYRAND, Pierre. "La nouvelle muséolgie affirmée". In: *Museum*. Paris: UNESCO, n.148, p.199-200, 1985.

MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar. 1958.

MELLO, Antônio da Silva. *Na Academia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

MELLO, Frederico Pernambucano de. "As muitas heranças do museu do homem do nordeste: um depoimento". In: *O Museu do Homem do Nordeste*. São Paulo: Banco Safra, p.7-11, 2000.

MELO NETO, João Cabral de. *Museu de Tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

_____. *Museu de Tudo e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MENDONÇA, Edgar Süssekind de. *A extensão Cultural nos Museus*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

MENEZES, Cláudia. "As Representações do Índio no Livro Didático". In: *Museu do Índio – 30 anos (1953-1983)*. Rio de Janeiro: FUNAI, p. 51-61, 1983.

____. *Museu Vivo – O Museu do Índio do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNAI. 1987.

____. "Museu do Índio: novas perspectivas e possibilidades para a participação estudantil e das populações indígenas". In: *Ciência em Museus*. Belém, v.1, n.1, p.31-38, 1989.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. "A exposição museológica: reflexões sobre pontos críticos na prática contemporânea". In: *Ciência em Museus*. Belém, v.4, p.103-120, 1992.

____. "Do teatro da memória ao laboratório da História: a expopsição museológica e o conhecimento histórico". In: *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo, v.2, p.9-42, jan./dez. 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Vida e Obra*. São Paulo: Abril Cultural (Coleção Os Pensadores), 1980.

MICELI, Sergio *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.

____. (org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: DIFEL,1984.

____(org.). História das Ciências Sociais no Brasil, São Paulo: Sumaré, v.2, 1995; v.1.2001.

____. (org.). *O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)*. São Paulo: Sumaré, v1, v.2, v.3, 1999.

MILLS, C. Wright. *A imaginação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: IEB / USP, 2000.

MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1990.

MOUTINHO, Mário C. *Museus e Sociedade*. Monte Redondo (Portugal): Museu Etnológico de Monte Redondo, 1989.

____. "La Nouvelle Musélogie et l'Ethnologie". In: In: *Cadernos do MINOM: Tèxtes de Muséologie*. Lisboa, n.2, p.29-37, 1992.

____. "A construção do objecto museológico". In: *Cadernos de Sociomuseologia*. Lisboa: ULHT / Centro de Estudos de Sociomuseologia, n.4, 1994.

MOVIMENTO Internacional para uma nova Museologia. Tèxtes de Muséologie. In: *Cadernos do MINOM*. Lisboa, n.2, 1992.

MUSÉES et Politique: actes du Quatrième Colloque de l' Association Internationale des musées d'histoire. Québec: Musée de la Civilisation, 1998.

MUSEU do Índio. *Relatório de Atividades* [Manuscrito, Arquivo Museu do Índio], 1954.

MUSEU Histórico Nacional *Curso de Museus, Instruções para matrícula*. Rio de Janeiro, 1951.

MUSEU Histórico Nacional. *Boletim de Informações para o Trabalho* (BIT). Rio de Janeiro, n. 551, de 31 de outubro a 06 de novembro de 1994.

MUSEU Histórico Nacional. Legislação. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde / Serviço de Documentação, n. 46, 1946.

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

MUSEU Histórico Nacional. *Os Donos da Terra: o Índio Artista Artesão* (Catálogo da exposição). Rio de Janeiro, 1986.

NASCIMENTO, Abdias do. "Entrevista". In: CAVALCANTI, Pedro Celso Uchôa e RAMOS, Jovelino (coords.). *Memórias do exílio, brasil 1964-19??*, 1 de Muitos Caminhos. Lisboa: Arcádia, p.23-52, 1976.

NAZARETH, Gilson do Coutto. *Fundamentos Epistemológicos da Museologia: uma proposta ao problema curricular* (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1991.

NETTO, Ladislau. *Investigações históricas e scientíficas sobre o Museu Imperial e Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Instituto Philomático, 1870.

NICOLAS, Alain (org.). *Nouvelles Muséologies*. Marseille: Association Museologie Nouvelle et Experimentation Sociale, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras incompletas*. São Paulo: Nova cultural, 1999.

NORA, P. *Mémoire et Histoire - la problematique des lieux. Les lieux de mémoire. vol. I. La Republique*. Paris: Gallimard, 1984.

NÚCLEO de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz. *Ecomuseu: Quarteirão Cultural do Matadouro* (Órgão de divulgação do 1°. Ecomuseu da cidade do Rio de Janeiro e das atividades comunitárias de Santa Cruz e da Zona Oeste), n.51, ano XI, jan./abr. 2003.

NÚCLEO de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz. Preprints do *2°. Encontro Internacional de Ecomuseus*. Rio de Janeiro, 17 a 20 de maio de 2000.

NUNES, Marília Duarte. "O Museu do Índio". In: *Nheengatu*, s.l., s. n., p.7-18, s.d.

____."Museu do Índio: as fontes de enriquecimento do seu patrimônio e a utilização cultural do seu acervo". In: *Museu do Índio - 30 anos (1953-1983)*. Rio de Janeiro: FUNAI, p.43-48, 1983.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi de. "Interpretações sobre o Brasil". In: MICELI, Sergio (org.). *O que ler na ciência social brasileira (1970-1995): Sociologia, volume II*. São Paulo: Sumaré / ANPOCS; Brasília: CAPES, p. 147-181, 1999.

OLIVEIRA, Vânia Dolores Estevan de. "De casa que guarda relíquias à instituição que cuida da memória: a trajetória o conceito de museu no Museu Histórico Nacional". In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, n.28, p.65-89, 1996.

ORNELLAS, Pedro da Veiga. *Relíquias da Pátria Brasileira*. Rio de Janeiro: Papelaria Alexandre Ribeiro, 1944.

ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo ;Brasiliense, 1985.

PAULA, R. e GOMES, J. "O Museu do Índio". In: *Museu do Índio – 30 anos (1953-1983)*. Rio de Janeiro: FUNAI, p.9-22, 1983.

PEARCE, Susan (ed.). *Experiencing material culture in the western world*. London / Whashington: Leicester University Press, 1997.

____. *Objects of knowledge*. London: The Athlone Press, 1990.

PEIRANO, Mariza G. S. "Antropologia no Brasil (alteridade contextualizada)". In: MICELI, Sergio (org.) *O que ler na ciência social brasileira (1970-1995): Antropologia, v.1*. São Paulo: Editora Sumaré / ANPOCS; Brasília: CAPES, p.225-266, 1999.

PITAGUARY, Geraldo. "O Museu do Índio". In: *Revista do Ensino*, ano XIV, n.106, p.4-7, 1966.

POLLAK, Michael. "Memória, Esquecimento, Silêncio". In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v.2, n.3, p.3-15, 1989.

POMIAN, Krzystof. "Colecção". In: Le Goff, Jacques (org.). *Enciclopédia Einaudi. Memória / História*. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, v.1. 1984.

____. "Musée, Nation, Musée National le Débat". In: *Musée Archeologique: art, nature, histoire*.Paris, n.9, 1990.

POULOT, Dominique. Musée Nation Patrimoine 1789-1815. Paris: Gallimard, 1997.

____. *Patrimoine et musées: L'institution de la culture*. Paris: Hachette, 2001.

____. "Museu, Nação e Acervo". In: Bittencourt, José Neves; Benchetrit, Sarah Fassa e Tostes, Vera Lúcia Bottrel (edits.). *História representada: o dilema dos Museus* (Livro do Seminário Internacional) . Rio de Janeiro: Livros do Museu Histórico Nacional, 2003.

PREZIOSI, Donald. "Evitando museocanibalismo". In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (curads.) *XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*, v.1. São Paulo: A Fundação, 1998. p.50-56.

PRIMO, Judite (org.) "Museologia e Patrimônio: documentos Fundamentais". In: *Cadernos de Sociomuseologia*. Lisboa: ULHT / Centro de Estudos de Sociomuseologia, n.15, 1999.

RASSE, Paul. *Les musées à la lumière de l'espace public: histoire, évolution, enjeux*. Paris: l'Harmattan, 1999.

REAL, Regina. *O Museu Ideal*. Belo Horizonte: Tipografia da Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais / Centro Regional de Pesquisas Educacionais, 1958.

____. *Binômio: Museu e Educação*. Rio de Janeiro: MEC / MNBA, 1969.

RIBEIRO, Adalberto Mário. "O Serviço de Proteção aos Índios". In: *Revista do Serviço Público*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p. 58-81, 1943.

____. "O Museu Histórico Nacional". In: *Revista do Serviço Público*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, p.78-81, 1944.

RIBEIRO, B. G. "Museu e memória: Reflexões sobre o colecionismo". In: *Ciências em Museus*. Belém, v.1,n.2, p.109-122, 1989.

RIBEIRO, Darcy. *Relatório Anual da Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios*. [Microfilme, Arquivo do Museu do Índio], 1952.

____. "Le Musée de l'Indien, Rio de Janeiro". In: *Museum*. Paris: UNESCO, p.5-10, 1955a.

____. *Museu do Índio: Um Museu em luta contra o preconceito*. Rio de Janeiro: [mimeo., Arquivo pessoal Marília Duarte Nunes], 1955b.

____. *A Política Indigenista Brasileira*. Rio de Janeiro: SAI, 1962.

____. *As Américas e a Civilização - Processo de Formação e Causas do Desenvolvimento Cultural Desigual dos Povos Americanos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

____. *Os Brasileiros - 1. Teoria do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

____. *Maira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.

____. *Os Índios e a Civilização - A Integração das Populações Indígenas no Brasil Moderno*. Petrópolis: Vozes, 1977.

____. *Dilema da América Latina - Estruturas de Poder e Forças Insurgentes*. Petrópolis: Vozes, 1978.

____. *O Mulo*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

____. *Nossa escola é uma calamidade*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.

____. *Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1985.

____. "Política Cultural Rio". In: *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro: Divisão Editorial do Departamento de Cultura da Secretaria de Ciência e Cultura do Estado do Rio de Janeiro, p.2-5, 1986.

____. *Utopia selvagem*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

____. *Migo*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988/1989.

____. *Testemunho*. São Paulo: Siciliano, 1990.

____. *O Brasil como problema*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

____. *O povo brasileiro - A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

____. *Entrevista com Darcy Ribeiro realizada pela equipe do Museu do Índio*. 1995. [Fotocópia, Arquivo Museu do Índio].

____. *Confissões*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997a.

____. "Gilberto Freyre: uma introdução a Casa-Grande & Senzala". In: FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime da Economia Patriarcal*. Rio de Janeiro: Record, 1997b.

____. *Mestiço é que é bom!* (Participam: Oscar Niemeyer e outros). Rio de Janeiro: Revan,1997c.

____. "Relatórios do Antropólogo Darcy Ribeiro 1949/1950". In: *Boletim do Museu do Índio*. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça / Fundação Nacional do Índio / Museu do Índio. Documentação, n. 6, abril 1997d .

____. *Eros e Tanatos*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

____. *Processo Civilizatório - Etapas da Evolução Sócio-Cultural*. São Paulo: Companhia das Letras; Publifolha, 2000.

RIVARD, René. "Les écomusées au Québec". In: *Museum*. Paris: UNESCO, n.148, p.202-205, 1985.

RIVIÈRE, George-Henri. "Definition évolutive de l"ecomusée". In: *Museum*. Paris: UNESCO, n.148, p.182-183, 1985.

____. *La Museologie*. Paris: Dunod, 1989.

ROJAS, R. (org.). *Os museus no mundo*. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

RONDINELLI, R. *Inventário analítico do arquivo permanente do Museu do Índio – FUNAI: Documentos textuais – 1950 a 1994*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 1997.

RUSSIO, Waldisa [Camargo Guarnieri]. *Um museu de industria em São Paulo*. São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo, 1980.

____. "L'interdisciplinarité en museologie". In: *MUWOP*. Estocolmo: ICOFOM, n.2, 1981.

____. "Cultura, patrimônio e preservação (Texto III)". In: ARANTES, Antônio Augusto (org.) *Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo: Brasiliense, p.59-64, 1984.

____. "Museologia e identidade". In: *Cadernos Museológicos*. Rio de Janeiro: IBPC, n.1, 1990.

____. "Presença dos museus no panorama político-científico-cultural". In: *Cadernos Museológicos*. Rio de Janeiro: IBPC, n.2, 1990.

____. "Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação". In: *Cadernos Museológicos*. Rio de Janeiro: IBPC, n.3, 1990.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SANCHEZ Gómez, Gonzalo e WILLS Obregón, Maria Emma (comps.). *Museo, memoria y nación. Memoria del Simposio Internacional y IV Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado*. Bogota: Museo Nacional de Colombia, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Afrontamento, 1999.

SANTOS, Magaly de Oliveira Cabral. *Lições das Coisas (ou Canteiro de Obras): através de uma metodologia baseada na educação patrimonial*. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: PUC / Departamento de Educação, 1997.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. *Museu, Escola e Comunidade: uma integração necessária*. Brasília: MinC / Sistema Nacional de Museus, 1987.

____. *Repensando a ação cultural e educativa dos Museus*. Salvador: UFBa / Centro Editorial e Didático, 1993.

____. "O papel dos museus na construção de uma identidade nacional". In: *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro, n.28, p.21-36, 1996a.

____. "Processo museológico e educação: construindo um museu didático-comunitário". In: *Cadernos de Sociomuseologia*. Lisboa: ULHT / Centro de Estudos de Sociomuseologia, n.7, 1996b.

____. "Reflexões museológicas: caminhos de vida" In: *Cadernos de Sociomuseologia*. Lisboa: ULHT / Centro de Estudos de Sociomuseologia, n.18, 2002.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *História, tempo e memória: um estudo sobre museus a partir da observação feita no Museu Imperial e no Museu Histórico Nacional*. (Tese de Mestrado). Rio de Janeiro: Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, 1989.

____. "Objetos, memória e história. Observação e análise de um museu histórico brasileiro". In: *Dados*. Rio de Janeiro, v.35, n.2, p.216-237, 1992.

____. "O pesadelo da amnésia coletiva: um estudo sobre os conceitos de memória, tradição e traços do passado". In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, n.23, p.70-84, 1993.

____. *A luta da memória contra o esquecimento: reflexões sobre os trabalhos de Jacques Derrida e Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: IUPERJ, 1997.

____. "Até que ponto o museu preserva a memória?". In: *Cadernos do PPCIS da UERJ*. Rio de Janeiro, n.4, p.16-32, 1998.

____. "The New Dynamic of Blockbuster Exhibitions: The Case of Brazilian Musems". In: *Bulletin of Latin American Research: Journal of the Society for Latin American Studies*. Oxford, v.20, n.1, p.29-45, jan.2001.

____. "Memory and Narrative in Social Theory: The contributions of Jacques Derrida and Walter Benjamin". In: *Time & Society*. London, v.10, p.163-189, 2001.

____. "Brazilian Museums, Public Policy and the Missing Public". In: *Journal of Latin American Cultural Studies*, v.10, n.1, p.67-81, 2001.

____. "Museums and Memory: The Enchanted Modernity". In: *Journal for Cultural Research*, v.7, n.1, p.27-46, 2003.

____. *Memória Coletiva & Teoria Social*. São Paulo: Annablume, 2003.

____; SILVA, Josué Pereira da e RODRIGUES, Iram Jácome (orgs.). Crítica Contemporânea. São Paulo: Annabnlume, FAPESP, 2002.

SANTOS, Wanderley Guilherme dos. "Raízes da imaginação política brasileira". In: *Dados*, IUPERJ, 1971.

____. *Ordem Burguesa e liberalismo político*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. Lisboa: Editorial Caminho, 1994.

SCHIELE, Bernard (dir.). *Patrimoines et Identités*. Québec: Musée de la Civilisation / Éditions MultiMondes, 2002.

SCHVASBERG, Benny. *Espaço & Cultura: equipamentos coletivos, política cultural e processos urbanos* (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ / IPPUR, 1989.

SCHWARCZ, Lilia K.M.. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

____. "O Nascimento dos Museus Brasileiros, 1870-1910". In: MICELI, Sergio. (org.) *História das Ciências Sociais no Brasil*, 1. São Paulo: Sumaré, p.29-90, 2001.

SECRETARIA Municipal de Cultura, Turismo e Esporte. *Anais do 1º. Encontro Internacional de Ecomuseus*, de 18 a 23 de maio de 1992. Rio de Janeiro: SMCTE, 1992.

SEGALL, Maurício. *Controvérsias e Dissonâncias*. São Paulo: Edusp / Boitempo, 2001.

SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SENTO-SÉ, João Trajano. *Brizolismo*. Rio de Janeiro: FGV / Espaço Tempo, 1999.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo, Brasiliense, 1999.

SILVA, Adalberto Prado e (org.). *Novo Dicionário Brasileiro Melhoramentos*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1971.

SILVA, J. L. W. "Repensando os museus históricos como casas de memória: a proposta do Museu da República, no Palácio do Catete, no Rio de Janeiro (1983-1986)". *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, 1986.v.87, p.122-125.

SILVEIRA, Nise da (superv.). *O Mundo das Imagens*. Rio de Janeiro: Museu de Imagens do Inconsciente, s.d.

SKDMORE, Thomas E. *O Brasil visto de fora*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

SOCIEDADE Brasileira para o Progresso da Ciência. *Cientistas do Brasil: depoimentos*. São Paulo, 1995.

SOLA, Tomislav. "The concept and nature of museology". In: *Museum*, n.153. Paris: UNESCO, p.45-49, 1987.

SORJ, Bernardo. *A construção Intelectual do Brasil Contemporâneo: da resistência à ditadura ao governo FHC*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SOUZA, Maria do Carmo Campello. "O Processo Político Partidário na Primeira República". In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Brasil em Perspectiva*. São Paulo: DIFEL, p.162-226, 1974.

STOCKING Jr., George W. *Objects and Others. Essays on Museums and Material Culture*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

SUANO, Marlene. *O que é museu.* São Paulo: Brasiliense, 1986.

SZIMBORKA, Wislawa. "Museu". In: NAUD, José Santiago e SIEWIERSKI, Henryk (orgs.) *Quatro poetas poloneses.* Curitiba: Secretaria de Cultura do Paraná, 1995.

TORRANO, Jaa. "O mundo como função das Musas". In: Hesíodo. *Teogonia: a origem dos deuses.* São Paulo: Biblioteca Pólen Iluminuras. 1991.

TRIGUEIROS, F. dos Santos. *O Museu: órgão de documentação.* Rio de Janeiro: AABB, 1955.

____. *Museu e Educação.* Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1958.

TUNA, Gustavo Henrique. Gilberto Freyre: entre tradição & ruptura. São Paulo: Cone Sul, 2000.

VARINE, Hugues de. "Mensagem". In: CAMARGO e Almeida, Fernanda de (coord.). *Guia dos Museus do Brasil: roteiro dos bens culturais brasileiros levantados em pesquisa nacional.* Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, p.7-8, 1972.

____. "Entrevista". In: *Museus no Mundo.* Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

____. "A respeito da Mesa-Redonda de Santiago". In: ARAÚJO, Marcelo Mattos e BRUNO, Maria Cristina Oliveira (orgs.). *A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos.* São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM, p17-19, 1995.

____. "O Ecomuseu". In: *Ciências & Letras: Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras.* Porto Alegre: FAPA, n. 27, p.61-101, jan./jun. 2000.

VELHO, Gilberto. "O cotidiano como objeto de reflexão na obra de Gilberto Freyre". In: *Casa-Grande & Senzala: 50 anos depois, um encontro com Gilberto Freyre.* Rio de Janeiro: MinC / Funarte, p.11-13, 1985.

____. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

____. *Mudança, Crise e Violência: política e cultura no Brasil contemporâneo.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

____ e Kuschnir, Karina (orgs.). *Mediação, Cultura e Política.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

VELOSO, Nilo. *Entrevista concedida à antropóloga Cláudia Meneses.* [mimeo., Arquivo Museu do Índio], 2 de janeiro de 1985.

VENTURA, Roberto. *Casa-Grande & Senzala (Folha Explica).* São Paulo: Publifolha, 2000.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: O Movimento Folclórico Brasileiro (1947-1964).* Rio de Janeiro: FUNARTE / FGV, 1997.

VILLAÇA, Antônio Carlos. "Gilberto Freyre, tradição e modernidade". In: Freyre, Gilberto. *Obra Escolhida.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.

WEBER, Max. *Ensaios de Sociologia.* Rio de Janeiro: Guanabara, 1982.

____. *Ciência e Política: duas vocações*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

WEIL, Stephen E. *A cabinet of curiosities: inquiries into museums and their prospects*. Washington / London: Smithsonian Institution Press, 1995.

WILSON, David. *The Collections of the British Museum*. London: British Museum Press, 1996.