

**CULTO DA SAUDADE. UM ESTUDO SOBRE A ESCRITA DA HISTÓRIA NAS EXPOSIÇÕES DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL (1922-1955)**

**ALINE MONTENEGRO MAGALHÃES\***

A forma com que a sociedade lidava com o passado nacional e seus vestígios constituía uma das principais preocupações de Gustavo Barroso. É o que demonstra seus artigos publicados na imprensa, assinados com o pseudônimo de João do Norte<sup>1</sup>, como *Museu Militar* (1911) e *O culto da saudade* (1912), ambos publicados no “Jornal do Comércio”. Tendo como modelo as nações européias, o autor considerava que faltavam “lugares de memória” voltados para a celebração das glórias nacionais, para que o Brasil alcançasse o desejado grau de civilização. Era preciso construir uma identidade nacional a partir de um determinado passado, o que apenas seria possível através de uma política de preservação, para a qual Barroso estava sempre a se oferecer.

Os artigos foram escritos num período de grandes transformações. A Primeira República, ao mesmo tempo que buscava colocar o país no rol das modernas nações européias, promovendo remodelações de centros urbanos e mudanças no sistema estatal, mostrava seu fracasso nas tentativas de conter as crises financeiras e conduzir a sociedade dentro de uma determinada ordem, principalmente após a Primeira Guerra Mundial. O clima era de profunda angústia diante das transformações que faziam a história acelerar. Olhar para o passado e fazê-lo presente de alguma forma seria como deter os passos velozes do tempo e confortar os ânimos diante da consciência da perda: a do passado como experiência. Incitar a nação a cultivar a saudade era como uma manifestação do luto, necessária para a resignificação da realidade presente e a construção do futuro.

Saudade, desejo e amor eram evocados nas relações a serem estabelecidas com o passado para que se cultivasse o orgulho de ser brasileiro. No entanto, essas relações afetivas dependiam de um conhecimento, um contato com a época escolhida para representar as origens da nação. O Museu Histórico Nacional foi criado para proporcionar essa experiência, como parte das comemorações do Centenário da Independência, em 1922. O Presidente Epitácio Pessoa escolheu Barroso para assumir a direção da nova instituição pública, lançando as bases para a construção de um passado com base nos objetos museológicos. A circulação pelas salas de exposição promoveria um contato dos presentes com o passado, de modo a despertar paixões através dos sentidos. Não havia lugar para a reflexão, nem para a crítica, pois a contemplação e as emoções deveriam inundar essa vivência fragmentada com o que estava morto. O Estado Monárquico, o Exército e a aristocracia impregnariam os ares, através das peças recolhidas para serem vistas e admiradas pelos visitantes, como a presentificação de épocas irrecuperáveis. O contato com os objetos, aliado à fé de que o passado realmente existira, parecia suficiente para cultivar a saudade.

A procedência dos objetos foi variada: das instituições públicas, tais como a Biblioteca Nacional, o Arquivo Nacional e o extinto Museu de Artilharia, entre outras, vieram a maior parte do acervo, outros objetos foram doados por familiares de personagens históricos, comprados de colecionadores particulares, assim como recolhidos nas ruínas espalhadas pela cidade do Rio de Janeiro, antes que desaparecessem por conta das reformas ou destruições. A autenticidade dos vestígios era imprescindível para a construção do passado que se pretendia, legitimando-o também como verdadeiro, por isso a procedência, como autenticação dos objetos constituía critério primordial para a constituição do acervo.

O presente trabalho procura analisar como a tradição antiquária foi reinventada em dois momentos diferentes de construção do passado no Museu Histórico Nacional. No primeiro momento, estudado a partir do *Catálogo Geral da 1ª Secção: Arqueologia e História*<sup>2</sup>, publicado em 1924, o antiquarianismo aparece na formação das coleções e na crença romântica de que o passado realmente fazia-se presente, através dos objetos das épocas que se desejava cultivar; já no segundo, essa tradição do século XVII parece aliar-se a uma determinada concepção de história para construir narrativas nas salas de exposição. Observando o *Guia do Visitante*<sup>3</sup> de 1955, é perceptível uma preocupação em organizar os objetos em torno de acontecimentos e personagens históricos específicos com vias a construir exemplos a serem seguidos pelos visitantes. De 1924 a 1955 o Museu aumentou, de 21 para 54, o número de espaços para exposição, incluindo setores administrativos, onde também colocavam-se objetos à mostra. Analisar a troca dos nomes das galerias, o porque da Arcada dos Canhões ter se tornado Pátio Epitácio Pessoa; da Sala dos Tronos ter se transformado em Sala D. Pedro II, talvez seja o caminho a ser seguido para o conhecimento de duas formas distintas de construir um mesmo passado.

O Catálogo de 1924 foi a primeira publicação institucional voltada para a divulgação do Museu e de suas coleções. Lista todos os 2.496 objetos do acervo museológico de forma sistematizada, de acordo com sua localização nos espaços de exposição. Esses espaços podem ser classificados segundo três estilos de denominação e organização das exposições: 1- quando era denominado

em referência à principal coleção; 2- quando o nome era dado segundo um tema ou personagem da história aos quais as coleções referiam-se diretamente; 3- quando o nome tinha pouca significância em relação ao que estava exposto, como a Sala dos Capacetes que continha objetos das épocas colonial, Brasil-Reino, Independência e Regência. Só havia quatro capacetes de bronze da Imperial Guarda de Honra e uma diversificada coleção de outros objetos, tais como quadros, documentos textuais, fragmentos de arquitetura, armaria, porcelanas, livros, oratórios etc, que somavam 324 peças.

Apesar de todas as galerias possuírem um nome referente às coleções que guardavam, os critérios de organização dos objetos em exposição não ficam claros. Parece que as peças eram dispostas de acordo com o tamanho das salas. Quando se observa, por exemplo, a sala dos capacetes, que mais parecia um amontoado de antiguidades de várias épocas - segundo a expressão de Daryle Willians um *almoxarifado de miscelânea histórica*<sup>4</sup> - fica difícil enxergar o caráter historiográfico das exposições, ou a tentativa de uma reconstituição dos fatos ou personagens históricos através da intervenção dos funcionários do museu. O que se percebe é uma supervalorização dos objetos como possibilidade de contato com o tempo morto, numa atitude romântica de ressuscitar o passado. O que estava em jogo não era o modo de organização dos vestígios ou a constituição de um texto cronológico ou no mínimo coerente, mas a possibilidade de impregnar o lugar de um determinado passado, de modo que ao visitante não restasse dúvidas quanto à existência desta época de reis, oficiais e nobres. Os objetos bastavam-se em si para dar conta dessa experiência fragmentada, independente do lugar onde estivessem. O passado era a própria história e a história estava ali em cada vestígio, em cada espaço, perceptível aos sentidos.

Os objetos que se encontravam em exposição podem ser considerados relíquias segundo conceituação de David Lowenthal<sup>5</sup>, ou dotados do valor de época, se forem olhados a partir das considerações de Alois Riegl<sup>6</sup>. Podem comprovar a existência de um passado por estarem velhos, e serem anacrônicos em relação ao que se encontrava no tempo presente. Essa aura de antigüidade e raridade que envolve os fragmentos e possibilita uma experiência sensível com um tempo que não existe mais sobrepõe-se ao conhecimento histórico que muitas vezes não é necessário para que as pessoas se envolvam e amem o passado ao contato com seus vestígios. Os objetos pareciam soberanos na arte de mostrar um pouco do que foi o passado, pois traziam em si as marcas do tempo ao qual pertenceram e tiveram um papel social.

O desejo de fazer com que os visitantes do Museu amassem o passado, mais do que compreendê-lo, a partir da sua presentificação nos objetos era maior do que uma preocupação historiográfica, que inclusive, não aparece. O passado a ser conhecido e cultuado estava implícito na seleção dos objetos para comporem o acervo museológico e não numa intenção propriamente didática explícita na intervenção humana de organização dos objetos nos espaços de exposição. Cada objeto fechava em si o conhecimento do tempo ao qual pertenceu, como uma parte remetendo a um todo que lhe conferia sentido enquanto relíquia. Neste sentido, é observado que os esforços de Gustavo Barroso nos primeiros anos de funcionamento do Museu voltaram-se para o recolhimento do passado para dentro deste lugar de memória, considerado a *Casa do Brasil*, para que fosse ressuscitado. A própria aura que envolvia o conjunto arquitetônico do Museu Histórico Nacional, fundado no século XVIII com funções militares, possibilitava a sensação de que ao transpor sua entrada, passava-se a viver no passado, como numa espécie de máquina do tempo.

O Regime de historicidade que sustentou essa forma de representação do passado no Museu filiava-se à filosofia da história do século XVIII. Além da tradição antiquária reinventada no sentido romântico de dar vida o passado, através de sua materialização no presente, o conhecimento sobre o passado baseava-se nos campos da especulação erudita. Não se constituía como um projeto sistematizado. O perfil dos funcionários do Museu indicam as bases de sustentação da construção do passado no Museu, eram eruditos, generalistas e polígrafos, cuja formação passava pelo bacharelado em direito. Nessa perspectiva, o Romantismo tornou-se fundamental para representar o passado, possibilitando experiências e inundando a vida de história.<sup>7</sup> Evocar a imaginação com vistas a preencher as lacunas existentes entre o passado e seus vestígios, estabelecendo uma vivência, consistia num dos meios mais eficazes para cultivar a saudade.

A década de 30 pode ser considerada um divisor de águas no processo de construção do passado no Museu Histórico Nacional. Em novembro de 1930 Gustavo Barroso havia sido afastado da direção do Museu, por razões políticas. Dois anos depois, em dezembro de 32, Barroso volta a assumir a direção do Museu, permanecendo na função até sua morte, em dezembro de 1959. Nesse período de 27 anos, Rodolfo Garcia assumiu a instituição como diretor interino, e promoveu mudanças significativas na organização das exposições e na denominação das galerias, que Barroso, quando retornou, deu continuidade.

Como historiador e membro do IHGB, Rodolfo Garcia levou para o Museu a concepção de história do século XIX para escrever narrativas históricas com objetos. O que estava em questão não era mais a ressurreição do passado, mas o culto aos heróis

consagrados pela história, exemplos a serem seguidos pelos cidadãos. As salas de exposição passaram a corresponder a períodos e acontecimentos históricos. Os objetos expostos nesses espaços tinham somados à sua aura de antigüidade a aura de relíquia no sentido que K. Pomian<sup>8</sup> classifica: por ter entrado em contato com o sagrado.

As galerias passaram a ser denominadas na seguinte ordem, constituindo no circuito uma narrativa cronológica e temática: Arcada dos descobrimentos (no Pátio de Minerva, logo à entrada do Museu), Colônia (Sala D. João VI); 1º e 2º Reinados (respectivamente Pedro I e Pedro II); Marinha (Tamandaré); Paraguai (Duque de Caxias); Osório, Miguel Calmon, Jóias (Guilherme Guinle), Sala da Nobreza Brasileira e Getúlio Vargas entre outras. Ao lado dos Acontecimentos, períodos e personagens históricos figurava a memória de membros da elite brasileira que se imortalizavam na história oficializada pelo Museu por terem doado suas coleções – em vida ou pós-morte através de um membro da família – consolidando uma política de troca de presentes na nova estruturação do Museu a partir de 30: em troca do enriquecimento patrimonial da instituição e da adesão das elites ao projeto de construção simbólica do Estado, imortalizavam-se os patronos. Getúlio Vargas e Miguel Calmon foram os patronos que mais enriqueceram o Museu, recebendo em troca uma sala com seus nomes, sendo cultuados junto aos grandes personagens da história nacional, o primeiro deles ainda em vida.

A mudança na concepção das exposições acompanha um projeto de História no qual o historiador assume o papel de organizar os acontecimentos através da escrita, enfatizando nomes e datas que pudessem legitimar determinado grupo social no presente. Neste caso, podemos considerar que a narrativa exposta no Museu consolida o papel do Estado – dando legitimidade entre 1937 a 1945 a ditadura varguista – e a elite aristocrática na História Nacional. No entanto, não bastava mais a fé e o contato sensível com o passado, era necessário provar a verdade da existência daquele passado e explicar “como” ele aconteceu. Foi nessa direção que o projeto historiográfico de Francisco Adolfo de Varnhagen, que substancia o Estado como responsável pela formação da nação branca e herdeira das tradições européias, foi reescrito nas salas de exposição, por Gustavo Barroso. A concepção pedagógica de história como *mestra da vida* alia-se à tradição antiquária já reinventada com objetivo claro de estabelecer no museu uma escola de civismo, na qual as personalidades evocados deveriam servir de exemplos para os cidadãos. As galerias deixam de guardar antigüidades desordenadas para constituírem-se em narrativas históricas calcadas nos grandes nomes e acontecimentos que deveriam ser lembrados com vistas a cultivar o orgulho nacional nos brasileiros e a admiração pelo nosso passado nos estrangeiros.

Com o objetivo de fornecer as bases para essa escrita da história nas galerias de exposição, o museu passou a investir numa cientificação das práticas museológicas. Em 1932 o diretor interino Rodolfo Garcia criou o Curso de Museus, como um departamento do Museu Histórico Nacional, voltado para formar os profissionais que se responsabilizariam pelos estudos de história e dos objetos que compunham o acervo, de modo a garantir a veracidade do discurso. O Curso durava dois anos e era equivalente a um curso profissionalizante. A partir de 1944, passa a ter três anos e a equiparar-se a um curso universitário, sendo o terceiro ano uma especialização em museu de arte ou museus de história. Em 1976, o Curso, já faculdade de museologia foi transferido para a Federação das Faculdades Independentes do Rio de Janeiro, atual UNI-RIO. A trajetória do Curso de Museus, ora resumidamente apresentada, indica o nível de especialização que atingiu ao longo do tempo e mostra os graus de exigência técnica que o trabalho em museus passa a necessitar ao longo do tempo.

Gustavo Barroso abraçou a iniciativa de Rodolfo Garcia dirigindo e lecionando no Curso até morrer, na cadeira por ele criada denominada “Técnica de Museus”. Essa área do conhecimento dedicava-se às disciplinas diretamente relacionadas com as atividades específicas de museus, quais sejam, as práticas de tratamento e estudo dos objetos museológicos e o trabalho de organização das peças nas salas de exposição. Com base nas aulas, em 1945 Barroso elaborou um livro didático denominado *Introdução à técnica de museus*<sup>9</sup>, composto por dois volumes.

A sistematização das disciplinas no curso de museus e em seus instrumentos didáticos, como parte do projeto pedagógico de formação de conservadores – como passaram a ser denominados os funcionários que concluíam o Curso de Museus -, conferiu a Gustavo Barroso o domínio do campo da constituição de quadros especializados para os museus. Nesta perspectiva, a tradição antiquária que antes restringia-se ao campo da erudição e do romantismo que evocava o amor ao passado, empresta suas práticas para a escrita da história científica, através das denominadas “disciplinas auxiliares”, que passam a ser utilizadas nos estudos que autenticariam os objetos para que estes pudessem provar os acontecimentos narrados nas salas de exposição. Os conservadores passaram de eruditos a especialistas na transformação de vestígios dotados de valor de época em testemunhos daquela história que era contada nos circuitos. Nessa operação as peças passariam a ser consideradas de valor histórico, pois seu sentido deixa de estar no

fato de ser antigo para articular-se a uma determinada narrativa histórica. No *Guia do Visitante* de 1955 o Museu já apresenta ao público sua mudança de caráter e objetivos:

“Suas atribuições estão longe de se resumirem na exposição de mostruários de objetos históricos, destinados a satisfazer à curiosidade pública. Hoje, ao lado dessa função de exposição, em *plano superior*, há o trabalho de pesquisa – paciente, moroso e ingrato – pesquisa essa traduzida na colaboração de seus técnicos com instituições de cultura, com a imprensa, o rádio, o cinema e o teatro(...) Os *Anais do Museu Histórico Nacional*, publicação ímpar em sua especialidade, traduzem o labor e a perseverança de seu pequeno núcleo de pesquisadores incansáveis.”<sup>10</sup>

Os Anais do Museu Histórico Nacional começaram a ser publicados no ano de 1940, a partir dos incentivos dados por Getúlio Vargas para a construção do passado nesse lugar de memória, conforme sua política multifacetada para a definição da cultura nacional. Os artigos, escritos pelos próprios conservadores da instituição, versavam sobre os trabalhos de pesquisa realizados no sentido de cientificizar historicamente o *culto da saudade* que era realizado nas galerias dos heróis e grandes acontecimentos. Os estudos sobre cada objeto que compunha o acervo, assim como biografias dos grandes homens – essencialmente militares e aristocratas – e descrições sobre como os fatos históricos aconteceram, sempre relacionados aos objetos da coleção, eram os temas mais recorrentes nessa publicação que conferiam a veracidade do discurso tridimensional. Nota-se que as atividades de pesquisa passam ao “plano superior”, haja vista que o museu não mais se restringe à mostra dos objetos, mas assumia o compromisso de escrever a história a partir de bases científicas. A disciplinarização das técnicas de museus dava credibilidade ao trabalho historiográfico na montagem das exposições, pois adequava-se ao regime de historicidade rankeano, que vigorava na época.

Outro fator a ser observado é vitória do discurso impresso nas páginas dos Anais, sobre a narrativa tridimensional. Somente o texto onde o “como” os fatos aconteceram eram descritos poderia garantir a veracidade do passado exposto, dando autoridade às exposições que não faziam mais sentido por si, por estarem articulados à história. A mostra de objetos, de protagonista passa à condição de ilustração das narrativas impressas, pois os artigos publicados nos Anais assumem o papel de sustentáculo da representação material do passado, ganhando foros de autoridade e eficácia na escrita científica da história. Por isso, de acordo com Dumans, passa a figurar no “plano superior” das atividades desenvolvidas no Museu, consolidando a construção de memória nacional, porque é neste espaço que se encontram as argumentações e provas que a legitimavam o discurso material. É perceptível também a razão ocupando o lugar da afetividade na forma de conhecer o passado através da história, apesar da emoção continuar presente na proposta pedagógica de Barroso.

A partir de então, o amor ao passado a ser cultivado nos visitantes, deixa de depender apenas do contato sensível com os objetos, para basear-se no ensino da história pátria como mestra da vida, com seus exemplos a serem seguidos para a construção do presente e do futuro. O que estava em jogo nesse culto da saudade não era mais fazer reviver o passado, mas aprender com ele.

“O Museu Histórico Nacional é, todo ele, não só quanto à parte social, como à história no que diz respeito à política, à administração desde o Brasil-Colônia, até aos nossos dias, autêntico livro de memórias, que se lê, é verdade, de outra maneira: mais com o coração do que com os olhos. E assim, um mundo de coisas e episódios de outros tempos saem das brumas do passado, recompõem-se, movimentam-se e vêm se aproximando de nós suavemente, como certas cenas na tela cinematográfica”<sup>11</sup>

O visitante do museu, antes de sentir o passado, lê “um autêntico livro” escrito pelos objetos históricos. Pela especificidade da leitura, realizada a partir de um contato direto do presente com as relíquias, a emoção acaba prevalecendo sobre a razão, fazendo o coração realizar o ato de ler, no lugar do intelecto.

A partir do depoimento do repórter Adalberto Ribeiro, pode-se delinear dois espaços no Museu: o da afetividade e o da ciência; o do ensinamento e o da construção do conhecimento histórico; o da memória e o da história. A pedagogia implícita na forma de conhecer o passado evoca as emoções, envolvendo cada visitante nas amarras do tempo e despertando nostalgia, o culto da saudade. No entanto essa pedagogia sustentava-se na atividade científica dos conservadores em comprovar essa história com base em disciplinas regulares, legitimando a cristalização da memória nos espaços de exposição. E assim busca-se que a história seja concebida de maneira linear e uniforme.

## Notas

\* Mestranda em História Social -PPGHIS/UFRJ, Pesquisadora Associada do Centro de Referência Luso-brasileira do Museu Histórico Nacional

<sup>1</sup> Era este o pseudônimo que Gustavo Barroso adotou, a partir de 1907, para assinar seus artigos no “Jornal do Ceará”. Isto aconteceu devido a sua postura oposicionista, que se cristalizava em violentos artigos contra o governo provincial.

Tendo se transferido para o Rio de Janeiro no ano de 1910, em circunstâncias não muito bem explicadas (um de seus biógrafos sugere que estava sob ameaça de morte), manteve o pseudônimo, sob o qual apareciam quase todos os artigos que publicava no “Jornal do Comércio”, onde passou a trabalhar.

<sup>2</sup> MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. *Catálogo geral da primeira secção: archeologia e história*. Rio de Janeiro, 1924.

<sup>3</sup> MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *Museu Histórico Nacional: Guia do Visitante*. Rio de Janeiro, 1955.

<sup>4</sup> WILLIAMS, Daryle. “Sobre patronos, heróis e visitantes: o Museu Histórico Nacional, 1930-1960. *Anais do Museu Histórico Nacional*, (vol. 29, 1997). Rio de Janeiro: O Museu., 1997, pp. 141-186.

<sup>5</sup> LOWENTHAL, David. *How we Know the past*.

<sup>6</sup> RIGL, Alois. *The modern cult of monuments*. Apud: BANN, Stephen. *As invenções da história*.

<sup>7</sup> BANN, S. *Romantism and the rise of History*. New York: Twayne Publishers, 1997.

<sup>8</sup> POMIAN, K. . "Coleção". In: ROMANO, Rugiero (org.). *Enciclopédia Einaudi*, (vol. 1 – Memória/história), Lisboa: Casa da Moeda/ Imprensa Nacional, 1983.

<sup>9</sup> BARROSO, Gustavo. *Introdução à técnica de museus*. Rio de Janeiro: Gráfica Olimpica, 1951. 2v.

<sup>10</sup> MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. *Ob Cit.* P.9

<sup>11</sup> RIBEIRO, Adalberto. “O Museu Histórico Nacional”, *Revista do Serviço Público*, fevereiro, 1944.