

Carla da Costa Dias

"De Sertaneja a Folclórica, a trajetória das
Coleções Regionais do Museu Nacional"

- 1920/1950 -

Tese de Doutorado em História da Arte
Estudo das Imagens e das Representações Culturais

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos de Souza Lima

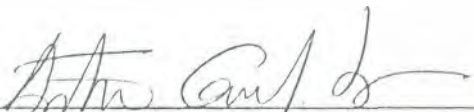
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
(PPGAV - EBA - UFRJ)

T/4
2005

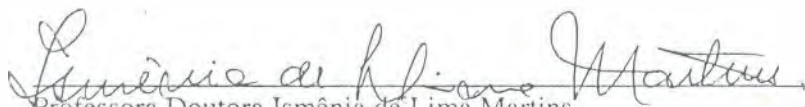
"De Sertaneja a Folclórica, a trajetória das Coleções Regionais do
Museu Nacional" - 1920/1950

- Carla da Costa Dias -

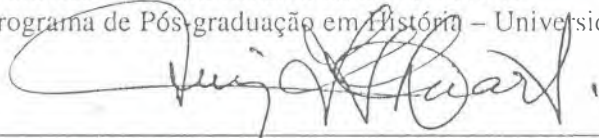
Tese submetida ao Corpo Docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio
de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de doutor.



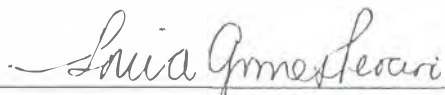
Professor doutor Antonio Carlos de Souza Lima
Programa de Pós-graduação em Antropologia Social – Museu Nacional
Universidade Federal do Rio de Janeiro



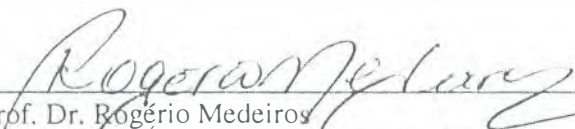
Professora Doutora Ismênia de Lima Martins
Programa de Pós-graduação em História – Universidade Federal Fluminense



Professor Doutor Luiz Fernando Dias Duarte
Programa de Pós-graduação em Antropologia Social – Museu Nacional
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Professora Doutora Sônia Gomes Pereira
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Prof. Dr. Rogério Medeiros
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – Escola de Belas Artes
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. João Pacheco de Oliveira Filho (suplente)
Programa de Pós-graduação em Antropologia Social – Museu Nacional
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Professora Doutora Cibele Vidal Fernandes (suplente)
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais – Escola de Belas Artes
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Agradecimentos

No Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, agradeço a Profa. Cibele Vidal Fernandes, coordenadora do Programa, pela compreensão e apoio para finalização deste trabalho. Durante o curso pude contar também em diferentes momentos, com Ângela Ancora da Luz, Maria Luiza Távora e Sonia Gomes Pereira.

Ao eterno e querido orientador, que há nove anos me acompanha, nas muitas crises e pequenos avanços e em alguns retrocessos. Obrigada por sempre acreditar em mim mesmo quando eu não podia fazê-lo. Sem Antonio com certeza eu já teria abandonado este barco a deriva de uma forte correnteza. Escolher um orientador significa escolher um rumo, um parceiro, um interlocutor, uma trajetória. Confiança que descarrilar pode significar não perder a estrada, mas a necessidade de reconstruí-la. Minha gratidão por sua vontade de orientar, no sentido mais amplo dessa palavra. Por isso escolhi meu orientador, porque ele é também o norte (mesmo com todos os desvios que as vezes cismamos em tomar) deste trabalho.

Agradeço a Fátima Regina Nascimento por ter me recebido no Setor de Etnologia do Museu Nacional, me aberto todas as portas: dos armários, das gavetas, dos arquivos, sem os quais nada disso aqui escrito teria sido possível. Também agradeço a Ana Paula, grande colaboradora no dia a dia do trabalho junto aos objetos da reserva.

Ainda no Museu Nacional, agradeço ao Professor Luiz Fernando Dias Duarte que me abriu as portas para ingressar na instituição, quando era seu diretor. Agradeço também por ter me recebido como ouvinte no seu curso de Teoria Antropológica.

Agradeço as sempre amigas Elizabeth Linhares e Lígia Dabul, que estiveram sempre próximas, me acolhendo e me orientando. Agradeço ao Moacir, por também estar junto, torcendo.

Agradeço à Professora Ismênia Martins, com quem tive a honra de trabalhar. Como diretora do APERJ, a professora Ismênia me recebeu como uma mestra que generosamente busca contribuir com as trajetórias individuais daqueles que a rodeiam. A Leila Duarte que me acolheu com sincera amizade e me introduziu no universo dos documentos, dos fungos e do arranjos.

Também a Paulo Roberto com sua generosa contribuição incorporada no primeiro capítulo. Agradeço ao meu "irmão" Carlos André, meu parceiro de trabalho e de caminhada. André e sua maneira de ser tranqüila e positiva, transforma e dissipa as nuvens que se formam sobre nossas cabeças. Agradeço também por ter "podido contar" com ele nas horas em que não podia estar com os alunos. Agradeço também a Ana Bia "minha coordenadora", pelo incentivo e companherismo com o que ela organiza e participa de tudo, minha admiração e minha gratidão.

Agradeço de modo muito especial a minha amiga Cristina Cavalcanti que esteve ao meu lado durante este último semestre, rabiscando e desenhando este texto. Sem ela, sua paciência, perseverança e amizade, com certeza nada disso teria esta forma. O meu muito obrigada.

Também é de forma especial que agradeço a minha auxiliar, assistente, braço direito, sei lá o nome que posso dar a Raquel. Comigo desde os tempos de Minas Gerais, quando ainda estava terminando o mestrado. Raquel foi sem dúvida a minha companheira, esteve ao meu lado, cuidando de meus filhos, cuidando para a casa não cair, cuidando para eu continuar, me animando e torcendo para que tudo saísse a contento, inclusive digitando, quando eu não mais podia fazê-lo, as planilhas que compõem este trabalho. À Raquel eu ofereço a minha maior gratidão.

Agradeço ainda aos amigas que sempre estiveram ao lado e que também me deixaram de lado quando eu precisei: a Paula, a Teresa, a Dorothe, a Heliana, ao Guilherme, ao Nilton, a Luca e a Jasmina, que agüentou acompanhar toda esta novela, em seus vastos capítulos.



Aos meus irmãos Cristiane e Sergio Zveiter que me propiciaram a entrada no Arquivo Público do Estado, o que foi algo de extremo significado para a constituição desta pesquisa. Agradeço ainda a Maria Lucia Resende que em tempo recorde fez a revisão final desta tese e, também a Letícia Lacerda que tem cuidado (da minha cabeça) para o trem não descarrilar. Agradeço a minha avó Odália que trouxe no ventre, do sertão do Sergipe, meu pai, no ano de 1929. A minha avó Irani, mãe de minha mãe, que em 1938 nasceu no oeste, nos sertões das Minas Gerais. Ao meu pai e a minha mãe e as suas mães, minhas avós, mulheres de quem espero ter herdado a força e, a vontade, de continuar sempre. Mulheres a que me reporto com orgulho e respeito. Recorto aqui a temporalidade de suas vidas, resgato aqui um pouco de minhas raízes, sertanejas, afinal eu também no Ceará nasci. Agradeço ainda aos meus tios Dalton e Célio, que me levaram a conhecer o São Francisco. Ainda menina me debrucei sobre suas águas caudalosas, anos se passaram e alcancei sua nascente e bebi das águas cristalinas. Os dois me ensinaram sobre ser "mineiro" e fazer parte do chão, batido, poeirento e lamacento das Gerais e me deram a terra para modelar, me deram o ouro em forma de barro pra eu carregar. Os dois vivem em minha memória, são parte da minha história. Bom, e é continuando sempre, que agradeço e dedico este trabalho a João Vitor e Luiz Gabriel, meus meninos, meus companheiros, estes seres encantados que partilham comigo desta existência. Não existe nada mais pleno do que ser parte de suas vidas. Meus filhos nasceram quando aprendi a fazer panela, meus filhos agora crescem aprendendo a cair pra um dia poder andar firme na terra. Aprendem sobre a aridez que pode ter a terra e da compaixão de frutificar; de perseverança e vontade, aprendem sobre o vasto mundo, aprendem a crescer compartilhando com sincera vontade o sabor de cada alimento, seja lá de que natureza ele for.

“Autoritárias, paralisadoras, circulares, às vezes elípticas, as frases de efeito, também jocosamente denominadas pedacinhos de ouro, são uma praga maligna, das piores que tem assolado o mundo. Dizemos aos confusos, Conhece-te a ti mesmo, como se conhecer a si mesmo não fosse a quinta e mais difícil operação das aritméticas humanas, dizemos aos abúlicos, Querer é poder, como se as realidades bestiais do mundo não se divertissem a inverter todos os dias a posição relativa dos verbos, dizemos aos indecisos, Começar pelo princípio, como se esse princípio fosse a ponta sempre visível de um fio mal enrolado que bastasse puxar e ir puxando até chegarmos à outra ponta, a do fim, e como se, entre a primeira e a segunda, tivéssemos tido nas mãos uma linha lisa e contínua em que não havia sido preciso desfazer nós nem desenredar estrangulamentos, coisa impossível de acontecer na vida dos romances ou nos romances da vida”.

(Saramago, J. “A Caverna”).



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
Pelos corredores, a entrada em campo	18
As fontes do campo	
<i>PRIMEIRO CAPÍTULO</i>	
O Museu Nacional: colecionando, construindo e educando a nação	25
1.1 O Museu: Real, Imperial e Nacional	30
1.2 Um modelo a seguir	32
1.2.1 Um novo arranjo: o período de Ladislau Netto	37
1.2.2 O Museu foi para o Palácio	42
1.3 Tamanho também é documento: medindo, catalogando e arquivando gente	43
1.4 Pela pátria, pela terra, pela gente	48
1.4.1 Terra que frutos deu... O Museu e os estudos de antropogeografia	53
1.5 Os sertões e o sertanejo	55
<i>SEGUNDO CAPÍTULO</i>	
Museu nos novos tempos, de um novo Estado - Ser moderno é ser nacional	63
2.1 O jogo da representação ou a história não era só "natural"	65
2.2 A nova ordem política, os novos tempos, os novos vínculos	68
2.2.1 Educar para integrar e construir a nação	71
2.2.3 O Museu Nacional e a educação da nação em construção: a história natural para os pequeninos.	75
2.2.4 Educar é propagar imagens, sons e movimentos: ser moderno	77
2.3 O Museu nos novos tempos de um novo Estado.	81
2.3.1 Traçando moldes e costurando tramas	84
2.4 A invenção de um patrimônio para a nação: tombar para unir.	87
2.4.1 Trocando figurinhas para compor o álbum.	94
2.4.2 Tecendo as relações em publicações.	98
2.5 O Museu em letras e cimento: A reforma	100
2.6 Uma colagem em processo: colecionando para ter peso.	104
2.7 Desenhando e contando as peças do mosaico: a cartografia dos tipos da nação	108
2.8 A nação: o Estado e o povo em representações.	117
<i>TERCEIRO CAPÍTULO</i>	
A nação em coleções: o arranjo dos "outros" ou o Regional vira Folclórico	121
3.0 A Coleção Regional	128
3.1 Protagonistas em cena: 'curadores', colecionadores e coletores	137
3.1.1 Roquette-Pinto	138
3.1.2 Heloisa Alberto Torres	140
3.2 Era uma vez... a Colleção Sertaneja	143
3.2.1 Coleção Roquette-Pinto	147

3.2.2 Coleção Alfredo de Andrade	148
3.3 O sertão virou região – a Coleção virou Regional	150
3.3.1 - Coleção Marajó	150
3.3.2 – Coleção Bahia	152
3.3.3 Coleção Hermann Kruse - SPIIAN	157
3.4 As práticas de gabinete. Classificando e ordenando o povo.	167
3.4.1 Luiz de Castro Faria	170
3.4.2 Raimundo Lopes	172
3.5 Catalogando e classificando. O povo em objetos.	173
3.5.1 As excursões, os naturalistas e suas coleções	176
3.6 Colaboradores, parceiros e correligionários	181
3.7 A Coleção em exposição. O arranjo dos outros.	187
3.7.1 Amarrando redes e costurando gente: expor para mostrar o que costurado está.	
3.8 Do Regional ao folclórico	201
3.8.1 Coleção 1ª Exposição de Folclore	204
3.8.2 O “povo” colecionado, ordenado, classificado e modelado	209
CONSIDERAÇÕES FINAIS	213
BIBLIOGRAFIA	234
ANEXOS	243

DIAS, Carla da Costa

"De Sertaneja à Folclórica a trajetória das Coleções Regionais do Museu Nacional -1920/1950". Rio de Janeiro, UFRJ, EBA, PPGAV, 2005.

viii, 2 p.

tese dedoutorado: Doutor em História da Arte (Estudo das Imagens e das Representações Culturais)

1. coleção 2. popular 3. Museu Nacional 4. sertanejo
5. folclore

I – Universidade Federal do Rio de Janeiro

II – Título



INTRODUÇÃO

O passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem constituía o presente, mas igualmente como passado, por seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente. O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente. (...) A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno, o imutável.

Baudelaire, 1996:8 e 25.

As coleções do Museu Nacional, que compõem o conjunto identificado como *Coleção Regional*, objeto desta tese, nos falam de um esforço de coleta e de conhecimento pautado no mapeamento de uma concepção do nacional, localizando e selecionando os objetos por sua procedência regional, de modo a compor e a ilustrar a carta geográfica do país, o mapa da nação, que estava, de certa forma, também sendo desenhado no momento em que esta tese se fixava.

Este trabalho tenta assim compreender os significados desse empreendimento pelo prisma da montagem da *Coleção Regional* na primeira metade do século XX, entre os anos 1920 e 1950, sobretudo no contexto político do Estado Novo (1937-1945), quando Heloísa Alberto Torres ocupou o cargo de diretora do Museu Nacional e, deste lugar, regeu a

montagem da Coleção que pretendo analisar. Reconstruir a história da sacralização de um universo de bens simbólicos, definidos como coleção, permitiu compreender os interesses envolvidos, assim como suas contradições. Nesta pesquisa, estudo o colecionismo empreendido no Museu, no período referido, como uma prática institucional engendrada por atores autorizados e especializados, tentando alargar a compreensão do elenco de tais ações sociais.¹

O Museu Nacional é fundamental para se compreenderem os processos que fornecem a dimensão "teatral"² ao projeto político do Estado Novo, pois seu peso como instituição científica e cultural contribuiu para legitimar diversos procedimentos políticos. O Museu é uma instituição-chave para pensar processos de representação cultural, de elaboração de um discurso sobre o outro – o discurso sobre o "povo" e o "popular" no contexto de um governo totalitário que buscou, através de diversas formas, símbolos e expedientes cênicos, construir a imagem do todo que era a nação sob a sua tutela.

A Coleção foi inaugurada, em 1918, por Edgar Roquette-Pinto, como "Coleção Sertaneja", inserida no contexto político-administrativo da primeira República e no contexto científico dos estudos sobre raças então desenvolvidos no Museu. Foi só no contexto político do Estado Novo que a Coleção passou a ser denominada Regional, ao ser encampada e dinamizada pelas propostas nacionalistas do Estado³ como representação de um ideal de nação, até ganhar contornos próprios e dar lugar a um novo campo, relativamente autônomo, de temas e problemas, agências e agentes – o Folclore – que fabrica o que passa a ser denominado "popular" e "cultura popular".

O trabalho de Luiz Rodolfo Vilhena (1997) é fundamental para a compreensão do campo de estudos no Brasil denominados "Folclore" e do processo de sua criação e institucionalização. Vilhena recorta o período de 1947 a 1964, que considera fundamental, por representar os primórdios da institucionalização dos estudos de defesa das chamadas "manifestações folclóricas", cujo marco inicial seria a criação da Comissão Nacional de Folclore. O período que quero abordar é, todavia, anterior e seu pressuposto.⁴

¹ Parte de um projeto mais amplo, em que diversos interesses referentes à forma como se pensa a "arte" e o "artesanato" nas Ciências Sociais se cruzam, pois a interpretação de comunidades acadêmicas, segundo Geertz, deve levar à produção de uma etnografia do pensamento moderno (1984:151), e é neste contexto que os museus devem passar a ser tema de pesquisa antropológica.

² Ver Canclini (1998:161) sobre a teatralização do poder, dentre outros.

³ Cf. Gomes, 1982.

⁴ 1997: 28).

A temática do colecionamento e a sua trajetória discursiva no Museu Nacional podem ser pensados como origem do colecionamento voltado para a chamada "cultura popular". Assim, as coleções Sertaneja e Regional e os processos a elas supostos são passíveis de serem vistos, pelo prisma do colecionamento de objetos materiais, como "formadores" (algo equivalente a uma "pré-história") do folclore. O objetivo dos primeiros folcloristas era encontrar raízes autênticas e genuínas que definissem a identidade nacional. O nacionalismo como política de Estado, nas décadas 1930 e 1940, foi cercado por redes que compunham a "unidade nacional" e nas quais estariam representados os segmentos da nação e os *tipos* humanos de todos os *aspectos* da natureza vistos pela lente da geografia. A representação desse discurso de totalidade foi elaborada no Museu Nacional a partir de objetos que (re)conhecemos como *regionais* ou populares. Essas formas são ainda hoje identificadas no imaginário da nação como parte do "folclore nacional". É minha proposta que o Museu do Folclore, criado em 1968, seja tomado como ponto de partida de uma trajetória desenhada no ambiente institucional do Museu Nacional.

A Primeira Exposição de Folclore, em 1951, durante o Primeiro Congresso de Folclore⁵ no Museu Nacional, delimitaria este novo campo e marcaria o fim da preeminência da chamada coleção Regional, pois uma nova estrutura institucional começou a ser montada, com a criação da Campanha de Defesa do Folclore em 1947, para abrigar coleções não mais *sertanejas* ou *regionais*, mas assumidamente "folclóricas".

É importante resgatar a trajetória dessas coleções, desconstruindo a categoria coleção para que sejam compreendidos os processos engendrados por agentes que, envolvidos em uma ampla rede social, fabricavam também seu lugar como atores da cena nacional, além de considerar os processos de acumulação e guarda desses artefatos como uma produção social (Bourdieu, 1996).⁶

A partir do quadro anterior mais amplo, para que se entenda o colecionamento como práticas de importância em determinado momento histórico, analisarei as viagens empreendidas para adquirir "exemplares", que tipo de "exemplares" eram, e o que eles "exemplificavam", ou melhor, o que representavam.

⁵ Foi também no ano de 1951 que se realizou a Primeira Bienal de Arte de São Paulo.

⁶ O campo da arte abriga processos de cooperação entre os agentes quando estes se unem para a produção de determinado evento artístico: exposição, espetáculo, concerto etc., o que não invalida um outro processo de confronto e de disputa constante quanto às concepções estéticas e aos lugares ocupados. (Bourdieu, 1996).

Parto de alguns pressupostos a respeito do colecionamento e da guarda em instituições museológicas nacionais.⁷ O tema da "construção da nação" é recorrente quando se investiga o regime do Estado Novo. Como dito acima, definir uma cultura "autenticamente brasileira" significou construir um patrimônio, um acervo, reconhecido através dos produtos que Benedict Anderson (1989) denominou de a "comunidade nacional imaginada".

Anderson (*op. cit.*) analisa o papel dos museus no processo de implantação do Estado nacional, vendo-os como uma estratégia na construção de um patrimônio que garanta os vínculos com o passado colonial imaginado. Para o autor, os museus foram instituições fundamentais na formulação de uma determinada representação nacional, pois a constituição de um lugar de memória estrutura um projeto de controle social e político, articulado através da construção de um imaginário nacionalista representado em objetos, o que significa que aquilo que está presente nos museus, assim como o que foi omitido, não é acidental, mas resultado de escolhas. A idéia da identidade de um patrimônio cultural coletivo pressupõe atos de colecionismo, com sistemas arbitrários de valoração e significação historicamente determinados. (Anderson, 1989). Portanto, tradição, memória, raízes – todos os pilares simbólicos da constituição identitária – são processos que envolvem escolha, construção, desconstrução e reconstrução e, para que a memória cumpra sua função política, é preciso que seja vista pelo avesso, como um conjunto de "coisas" dadas, transmitidas, inertes, ao longo de gerações, e que sua produção seja apagada, esquecida, dando lugar à sensação de naturalidade.

Entrelaçados, o censo, o mapa e o museu iluminam o estilo de pensamento do Estado, formando uma rede classificatória aplicada com grande flexibilidade a tudo o que se encontrava sob o seu domínio, real ou suposto: povos, regiões, linguagem, produtos, monumentos e outros. Essa rede atribuía valor e legitimidade às coisas. Tudo era determinado e limitado, correspondente e contável. O censo é uma construção inventiva, que serve a determinados propósitos e expõe a maneira pela qual o outro é visto. Através de uma quantificação sistemática, um procedimento refinado permite enumerar toda a população, mesmo que não responda a um fim imediato como, por exemplo, a cobrança de impostos ou o recrutamento militar. O Estado, através do Censo, passou a regular, contar e padronizar as

⁷ Alguns trabalhos tangenciaram essa problemática; dentre eles, cito: Chuva (1999), Bomeny (1995), Gonçalves (1988), Lima (1999), Abreu (1996), Grupioni (1998).

instituições, organizando burocraticamente as ações educativas, jurídicas, de saúde, de polícia e culturais. O Estado Novo, se não inventou tais processos, atualizou-os com enorme ênfase.

Anderson vê os mapas, os censos e os museus como peças fundamentais na construção do Estado nacional e afirma que seu entrelaçamento permitiu à imaginação colonial construir tradições que serviram para legitimar o controle político através do controle étnico, estético e histórico – processos essenciais da construção nacional nos estados independentes.

A idéia de nação não se configura somente a partir de critérios como língua, território e uma cultura homogênea, embora estes tenham sido fundamentais na construção empreendida pelo Estado Novo, não de forma homogênea, mas plena de conflitos e contradições. Hobsbawm (1990:19) considera estes critérios ambíguos e mutáveis, sendo a nação “uma entidade social apenas quando relacionada a uma certa forma de Estado territorial moderno.” As questões que envolvem o tema da nação são complexas e polêmicas, não sendo interesse deste trabalho a problematização do conceito.

Ponto importante no processo de construção da nação era o reconhecimento de suas expressões próprias, nativas e singulares, autênticas representações do povo e, portanto, adequadas à sua construção simbólica, aliadas à incorporação dos territórios longínquos, do interior, do Sertão. O que estava em jogo era a representação desse amplo território. Em um processo inverso, os objetos eram trazidos para compor uma representação: se o valor de um objeto qualquer, cotidiano, está em sua origem, em sua capacidade de representar um grupo social, os tipos humanos que comporiam uma imagem de Brasil, como fragmentos dessa totalidade, seriam construídos a partir dos objetos tornados ícones de uma representação.

Também a identidade regional é criada, a exemplo da nacional, através de representações sociais que são expressas na materialidade dos objetos. De acordo com Bourdieu.(2000), as concepções que determinado grupo social cria sobre a realidade regional se convertem em “*coisas ou atos, estratégias interessadas de manipulação simbólica que têm em vista determinar as representações que os demais grupos têm sobre a região que se procura difundir a partir dessas estratégias*”.

Os estudos sobre o patrimônio e a construção da nação são, em grande parte, direcionados para a análise dos objetos do patrimônio, como se este fosse competência exclusiva de restauradores, arqueólogos e museólogos – os especialistas do passado. A

memória foi construída através da recuperação dos sítios arqueológicos, que se tornaram não mais lugares de culto, mas espaços onde se cultuava uma memória, onde o sagrado era imaginado para além do tempo presente. Retirar o monumento ou o objeto da vida prática é um requisito para a construção de memória e também os museus serviram para formatar, através dos objetos reunidos, um discurso para ser lembrado.

Para Pomian (1996:93), a história do patrimônio cultural é diferente daquela dos objetos que dele são parte. Ela não é a história dos objetos que o conformam e tampouco o é a do colecionismo, independente do contexto sociopolítico e intelectual. "Patrimônio" é uma construção social, o que significa dizer que não é um fenômeno universal, não se produz em todas as sociedades nem em todos os períodos históricos. A noção de patrimônio está associada a uma perspectiva histórica, onde o tempo é dimensionado em representações de caráter nacional que, por sua vez, acionam sentimentos sobre uma determinada coletividade ligada a um espaço circunscrito de território. A invenção de um passado nacional foi assim estratégica na consagração de uma nova ordem política. Segundo Blom (2003:141), Dominique Vivant Denon, Diretor Geral de Museus, nomeado por Napoleão em 1803, foi um marco na história da exposição das obras de arte, pois arranjava os objetos obedecendo à metodologia e a idéias históricas e não ao acaso ou de acordo apenas com o gosto do curador. O patrimônio surge por uma atribuição de valor, quando os objetos passam a ser reconhecidos como signos culturais de um determinado grupo social.

Um objeto transforma-se em patrimônio após ser transmitido, isto é, depois de ser transferido de lugar, desclassificado, reclassificado, reconstituído e então preservado e reapropriado. Os objetos patrimoniais, documentos ou monumentos são testemunhos de uma época, de processos políticos e sociais. A criação de uma "herança nacional", na França revolucionária, era identificada através de uma associação com o mundo antigo, com a antiguidade clássica.⁸

Richard Handler (1988), em um estudo sobre nacionalismo e patrimônio no Quebec, afirma que as coleções são uma forma de construir as identidades de povos antes dominados e que hoje restabelecem suas histórias a partir do que se encontra recolhido nos museus. Para ele, a identidade cultural ou pessoal envolve os atos de colecionar, reunindo posses em sistemas arbitrários de valor e significado.

⁸ Pomian, K, 1996: 93.

A formação de um acervo nacional e a de um patrimônio foram fundamentais para a elaboração do projeto de nação.⁹ O SPHAN, criado em 1937, foi a primeira agência estatizada para a proteção do patrimônio nacional.¹⁰ A sua criação levou à implementação de práticas de proteção vinculadas à administração federal, das quais o Museu participou de modo efetivo, sendo uma das instâncias de tombamento a relativa ao patrimônio etnográfico. Foi no bojo desse empreendimento de caráter nacional e nacionalista que o Museu Nacional montou a Coleção Regional.

Os museus contribuíram para justificar e validar ambições imperiais, histórias nacionais e tradições inventadas. Os museus públicos datam do final do século XVIII e foram definidos a partir do ideal de propiciar a exibição de bens que operassem como evidências de virtudes políticas ou de glória nacional. A concepção do museu como instrumento de glória nacional subsiste até hoje. Os museus são, pois, espaços privilegiados para a investigação da produção de significados, no âmbito formador de um discurso, sobre os signos da identidade cultural, a um tempo mercadorias e suportes de significação. Eles podem dessa forma ser percebidos como centros de fabricação da memória social, de modo que o exibido em um museu deriva de uma fabricação ideológica na qual os objetos museológicos representam iconicamente, com sua materialidade, uma seleção da memória social. Este tipo de museu é um exemplo vivo do que Hobsbawm (1984) chamou de “invenção das tradições”.¹¹

As coleções foram itens privilegiados no processo de invenção de tradições culturais na modernidade. Através dos objetos, elaboram-se discursos que visam criar vínculos entre presente e passado, este às vezes remoto, legitimando práticas.

Coleção e preservação não são processos naturais, mas estão ligados a processos políticos de formação de Estado, a leis e a normas que remetem ao passado e ao futuro, isto é, a procedimentos que forjam uma relação determinada no tempo. Coletar e expor são processos de formação da identidade ocidental hegemônica que, ao serem postos em

⁹ Cf. Márcia Chuva, 1998.

¹⁰ Márcia Chuva sugere que se busque o vínculo entre redes sociais estatizadas e a criação do órgão, “posto que a idéia de criação de uma agência específica surge apenas entre aqueles agentes que, de alguma forma, estavam inseridos na sociedade política, quer através da apresentação de projetos de lei nesse sentido, nos anos 20, e através da criação de inspetorias em âmbito estadual, de proposições da Sociedade Brasileira de Belas Artes, quer por intermédio do Museu Histórico Nacional, com a criação, em 1934, da Inspeção de Monumentos Nacionais.” (1998:93).

¹¹ Por tradições inventadas entende-se um conjunto de práticas de natureza ritual ou simbólica, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas, que visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica uma continuidade em relação ao passado.

funcionamento, justificam-se por si mesmos, modelando o indivíduo moderno como um ser possuidor, possessivo, proprietário de bens que se expandem para uma coletividade e redimensionam a idéia de patrimônio. Os homens colecionam, e esta prática transcende o espaço dos museus; relação religiosa com os objetos, desejo de posse, materialização do imaterial, relação de domínio e poder sobre outros segmentos sociais são parte das conquistas. (Pearce, 1993).

Os museus foram, assim, poderosas ferramentas nos processos de definição das identidades nacionais. Envolvendo um acúmulo de bens, refletiam a idéia de que a identidade era uma forma de riqueza composta pela acumulação de objetos, saber, memórias e experiências. Como instituições responsáveis pela guarda da memória coletiva, foram fundamentais na construção de um imaginário nacional. Nesse sentido, as ações de colecionamento direcionadas a um grupo social ainda não categorizado (o "povo" do "sertão"; o "povo") por instituições como os museus eram importantes para ampliar as redes territoriais e as fronteiras simbólicas e, nos processos de formação do Estado, para alimentar sentimentos de pertencimento.

Os museus assumiram o papel de educadores públicos e árbitros do gosto e do conhecimento. Neles a diversidade conceitual transparece, assim como a das formas. Constituem-se, por isso, em lugar privilegiado para a alfabetização visual e são também espaços totalizadores, onde vários discursos podem ser construídos a partir do que se guarda ou do que se expõe. Eles são vistos como instituições que guardam, conservam, protegem e expõem ao olhar aquilo que deve ser lembrado, num processo em que memória e esquecimento são vértices de uma mesma construção.

Colecionar é uma prática indissociável a eles e é através dela que se constituiu o corpo edificado, materializado da instituição. O colecionamento ocorre em uma perspectiva histórica, socialmente engendrada por atores autorizados e legitimados em ou por suas coleções. Ainda que a maior parte das coleções museológicas não sejam objeto de pesquisa, permanecendo relegadas a um plano secundário, os estudos sobre coleções e museus vêm crescendo. Este campo de pesquisa abarca áreas distintas do conhecimento, podendo estar relacionado à História da Ciência, à História Social e aos estudos historiográficos, à História da Arte ou à Antropologia Social, além de aos estudos culturais¹². Gonçalves (1995:64)

¹² Atualmente podemos constatar o empenho do Museu Histórico Nacional em produzir uma reflexão acerca do seu acervo. Alguns trabalhos buscam ressaltar a importância do MHN, para a formação de um modelo de museu que foi difundido.

propõe pensar os museus como fóruns, espaços de representação das diferenças e conflitos entre os vários segmentos sociais e suas respectivas manifestações e tradições culturais, ao invés de pensá-los como "templos", espaços de representação de uma cultura transcendente, de representação da "civilização".

Nestor García Canclini (1997), ao estudar as novas formas de apropriação da produção popular dos países da América Latina, pergunta-se se a organização da cultura pode ser explicada por referência a coleções de bens simbólicos. Segundo este autor, as coleções especializadas em arte erudita e folclore são um dispositivo para organizar os bens simbólicos, ao hierarquizar, classificar e delimitar a ordem e a forma do sistema ao qual estão vinculados. Nesse sentido, o autor propõe uma análise das funções do patrimônio histórico, dos seus usos sociais e dos atores responsáveis por sua legitimidade. Para este autor, o patrimônio existe como força política quando teatralizado, e os museus são os cenários desta teatralização. Na montagem da encenação, há um esforço em estabelecer vínculos com um passado original, com uma substância fundadora que cria a cena onde se deve atuar. Participar e reproduzir os papéis implica um conhecimento desse repertório de bens simbólicos, a fim de intervir corretamente nos rituais que o reproduzem. Canclini (1997:162) detém-se na construção visual e cênica, isto é, no que é dirigido ao olhar e que muitas vezes exige adoração: a exposição.

No Ocidente, onde o tempo é percebido de forma linear e irreversível, a prática de coletar está associada ao resgate daquilo que corre risco de desaparecimento. Essa prática foi disseminada pelo colonialismo como forma de conhecer e controlar os bens simbólicos dos povos dominados e os significados e práticas a eles associados. Preocupados em preservar a herança, os poderes locais instituíram a proibição da exportação de obras consideradas antigas.¹³ Funcionários, comerciantes e, sobretudo, etnógrafos têm investido na descoberta da arte dos povos colonizados. Ao adentrar os museus, os objetos são destituídos de seu sentido original para que outros sentidos possam ser construídos. Reunidos no museu, são investidos de uma série de significados que dizem respeito a um contexto social absolutamente distinto.

Pouco sabemos sobre os processos sociais em torno da apropriação dos objetos que fazem parte da Coleção Regional. Mas há pistas, e por meio delas é possível sugerir outras

¹³ Denise Paulme (1962:145) ressalta que raras vezes poderemos estabelecer a idade de uma escultura africana, pois as peças antigas ou que provêm de uma civilização desaparecida estão em mãos de habitantes que ignoravam seu uso original e lhes atribuíam uma função nova.

informações que constam dos diversos documentos que levantei. Para que ocorra o processo de transformação dos objetos materiais em objetos de Museu são necessárias diversas mediações, que incluem a maneira como os objetos são adquiridos e transferidos para o museu, sua reclassificação, a forma como são expostos (quando o são) e também os processos de apreensão visual por parte dos visitantes. As coleções dos museus são bens simbólicos e, como lembra Bourdieu, um certo tipo de mercadoria. O bem artístico é algo feito para a troca e pertence a um sistema de circulação dos objetos. Bens detentores de valor, os objetos museológicos participam de um circuito onde permutas, empréstimos e até mesmo vendas (por exemplo, de moldes) ocorrem, mas no ambiente restrito das reservas técnicas.

James Clifford (1999), ao tratar do destino dos artefatos tribais e das práticas culturais transferidos para os museus ocidentais, enfoca os processos subjetivos, taxonômicos e políticos sobre o colecionar e denomina "sistema de arte-cultura" o processo pelo qual o Ocidente contextualizou e valorou os objetos dos outros.¹⁴ Para este autor, a história das coleções é fundamental para compreender a maneira como os grupos sociais que inventaram a antropologia e a arte moderna apropriam-se das coisas exóticas, dos fatos e dos significados. Dessa forma, as coleções, expostas ou não, deixam de ser vistas como práticas ingênuas ou neutras e são redesenhadas como espaços onde se constituem formas diversas de subjetividade. Clifford reafirma o poder dos sistemas dos objetos e ressalta a mutabilidade deste sistema de valoração e classificação. Deve-se resistir à tendência de encarar as coleções como auto-suficientes, alheias aos seus próprios processos de produção históricos, econômicos e políticos. O autor propõe que nos apoderemos dos objetos não como signos culturais ou ícones artísticos, mas que possamos voltar a eles como nossos próprios fetiches. Esta estratégia "*concederia às coleções o poder de fixar, em vez de simplesmente a capacidade de edificar ou informar*" (op. cit: 78)

¹⁴ Portanto, a noção de que a reunião de um conjunto material, de um mundo expresso em sua materialidade, esteja vinculado a um sistema de acumulação de posses, as quais representariam uma espécie de riqueza através dos objetos, do conhecimento, das memórias e das experiências, não é universal. Esta é uma prática simbólica própria do Ocidente, onde colecionar tem sido uma estratégia de ampliação do significado "embutido" no que é colecionado. Colecionar é uma prática exercitada desde a infância, quando as crianças, nos seus pequenos rituais, estariam praticando o sentido de apropriação do mundo, reunindo coisas em torno de si, de modo a aprenderem sobre as classificações de sua cultura que são, nesse jogo, transmitidas através de um processo de socialização primária. Em casa, a criança vai aos poucos atribuindo valor no reconhecimento dos significados transmitidos de maneira informal, mais tarde formalizado pela cultura nas escolas. (Bourdieu, 1986).

Abordar a coleção regional é, pois, uma forma de pensar este tripé como estratégia de controle e dominação. É o Estado que elabora as formas da nacionalidade e elege os tipos que representarão as qualidades e os triunfos da nação. Desse modo, analiso a Coleção Regional do Museu como um emblema da construção do Estado nacional nos anos 1940. As coleções não possuem a marca da individualidade dos objetos e devem ser entendidas como dotadas de uma natureza mais complexa, de uma materialidade mais densa, ainda que as formas e materiais distintos tendam à diluição. Nelas, de pouco valem os significados primordiais, importando mais aqueles que o conjunto constrói.

A coleção de objetos em um museu é, portanto, um fenômeno expressivo, pois o que está em jogo é mais do que arranjos materiais: são relações sociais que se acham nelas retratadas. No que diz respeito à Coleção Regional do Museu Nacional, é fundamental questionar o conjunto, analisar os subconjuntos e a heterogeneidade que envolve tal composição. Tendo como foco os registros dos objetos, as formas classificatórias oferecem a possibilidade de reconstruir a história da coleção. A partir do levantamento nos registros da coleção, a primeira questão de que podemos tratar é a própria construção da categoria coleção.

* * * * *

Esta tese está dividida em três capítulos.

O primeiro capítulo trata do Museu Nacional como instituição científica, portanto, política, e que desde o Império vem elaborando e constituindo coleções. O objetivo deste capítulo é apresentar o Museu de uma perspectiva histórica, acompanhar o desenvolvimento do lugar da antropologia e entender que tipo de antropologia era então ali praticada. Minha atenção está centrada em duas personagens extremamente relevantes para a constituição da Coleção Regional: Edgar Roquette-Pinto e Heloisa Alberto Torres. Estes dois naturalistas foram chefes da então Quarta Seção de Antropologia do Museu Nacional e diretores da instituição. Roquette-Pinto, veremos, preocupado em construir uma imagem positiva dos estudos raciais, inaugurou a Coleção Sertaneja.

No segundo capítulo, por meio de fontes textuais e materiais, examino a rede de relações sociais tecida, a partir do Museu Nacional, por Torres, que representou a instituição perante as diversas instâncias políticas e administrativas e a comunidade intelectual e científica reunida na administração federal. Neste capítulo, analiso as estratégias de

construção da idéia de nação pelo Estado Novo e da aliança entre o Museu e o SPHAN para definir os termos da proteção ao patrimônio histórico e artístico nacional, processo no qual o regional se inscreve em outras bases, deslizando pouco a pouco para o folclórico.

No terceiro capítulo, examino a Coleção Regional, desmontando a idéia de uma pretensa homogeneidade em que as práticas e os atores envolvidos parecem não existir. Avalio os processos de coleta e registro, de guarda e de exposição como processos de institucionalização. Mediante a montagem de planilhas, para identificar as coleções, reflito sobre o conjunto e sobre os processos e práticas de classificação, as formas de registro e de aquisição, os agentes responsáveis por cada etapa, e identifico os responsáveis pela coleta e pela aquisição. Cabe ressaltar que as planilhas baseiam-se no Inventário da Coleção, realizado nos anos finais de 1970 pela equipe que trabalhava no Setor de Etnologia à época.¹⁵ Portanto, o que estou considerando como coleção regional foi assim classificada por esta equipe.

Também neste capítulo, trato da Coleção Regional no âmbito da Nova Exposição do Museu Nacional inaugurada na década de 1950. O foco está na coleta direcionada para esta exposição e no que ela encerra como proposta pedagógica ao apresentar o povo e suas variantes tipológicas. O colecionismo para a Exposição do 1º Congresso de Folclore, que realizou sua primeira exposição nacional em 1951, no Museu Nacional, encerrou, de forma quase definitiva, a trajetória da chamada Coleção Regional no âmbito deste museu, pois passa a pertencer ao campo do folclore. A Coleção, inaugurada em 1918 como Coleção Sertaneja, em sua trajetória passa a ser Coleção Regional no contexto do Estado Novo e da construção da unidade nacional para, a partir principalmente dos anos de 1960-1970 (o Museu do Folclore foi inaugurado em 1968), fixar-se como Folclore, Popular.

O papel do museu é reunir coleções. O museu é o destino final dos objetos. A vida do objeto, a maneira como ele entra no museu, a história dos processos de acúmulo e socialização das coleções é uma reflexão sobre o que faz o museu, como ele seleciona e que interesses se organizam no seio das redes sociais responsáveis pela eleição dos objetos. Os museus criam a ilusão da representação adequada de um mundo, recortando os objetos de contextos específicos e inserindo-os em novos conjuntos com outros significados.

¹⁵ Ricardo Gomes Lima, coordenador da Sala Do Artista Popular (SAP), do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, foi um dos pesquisadores que na época realizaram o inventário.

Pelos corredores: a entrada em campo

Os panteões bem organizados partilham a natureza, da mesma forma como os clãs partilham o universo.

Atribuir tais ou tais coisas naturais a um deus equivale a agrupá-los sobre uma mesma rubrica genérica, a alinhá-los numa mesma classe; e as genealogias, as identificações admitidas entre divindades implicam relações de coordenação ou de subordinação entre as classes de coisas que estas divindades representam.

Cada deus tem seus sucedâneos, que são outras tantas formas suas, embora tendo outras funções; por isso, poderes diversos, e as coisas sobre as quais se exercem estes poderes vinculam-se a uma noção central e preponderante, como a espécie ao gênero ou uma variedade secundária à espécie principal.¹⁶

Como parte dessa investigação, é fundamental considerar os procedimentos da pesquisa de campo, isto é, explicitar o lugar onde o meu texto foi sendo constituído, para que a pesquisa possa ser também uma produção socialmente localizada.

Em minha dissertação de mestrado,¹⁷ iniciei a pesquisa buscando os objetos, estes me levaram às pessoas e, desse modo, pude acompanhar como elas reinventavam a cada dia o seu fazer e o seu viver por meio de seus artefatos. A dinâmica social e política encenada no grupo restrito das artesãs que estudei suscitou-me perguntas acerca da valoração e da atribuição de significado dirigido a objetos produzidos por grupos sociais à margem das camadas urbanas hegemônicas e das elites letradas, detentoras do capital cultural e da forma de poder de legitimar as práticas e a produção identificadas como “popular”.

A partir da pesquisa desenvolvida no mestrado, interessou-me investigar sobre a origem genealógica não das formas específicas da panela, buscando suas origens arqueológicas, mas o da invenção da panela enquanto símbolo e representação de uma região específica. Quando, por que e por quem determinados objetos foram selecionados para ocupar este lugar? Que instâncias institucionais e políticas são acionadas neste processo?

Iniciei esta pesquisa a partir de tais questões. Esta tese começa, portanto, quando termina minha dissertação.

Este trabalho é o resultado de uma pesquisa iniciada em 2000, em que eu pretendia inicialmente aprofundar uma questão apontada na dissertação de mestrado a respeito dos processos de legitimação de um tipo de produção material reconhecida como “artesanato”, “folclore” ou “arte popular”, além de outras categorias, dependendo do contexto ao qual os

¹⁶ Mauss e Durkheim, 1968:449.

¹⁷ Dias, Carla. “A tradição nossa é essa, é fazer panela preta.”

objetos estivessem inseridos. Escolhi estabelecer uma trajetória que privilegiasse algumas continuidades, como as que dizem respeito às interseções entre a antropologia e a arte, portanto, a interseção entre a Escola de Belas Artes e o Museu Nacional.

O interesse inicial em investigar as práticas sociais que envolviam a atribuição de valor efetuada por agências autorizadas levou-me a identificar a Sala do Artista Popular (SAP) como lugar privilegiado para desenvolver a pesquisa, pela possibilidade de atualizar os mecanismos postos em prática a cada exposição montada e, assim, acompanhar os processos de legitimação e os agentes responsáveis, e também pela produção do significado das exposições, pela inserção de determinados grupos e indivíduos que se tornam desse modo autores e artistas, passando os seus produtos a pertencerem a um sistema de circulação antes não experimentado¹⁸.

Durante o primeiro ano da pesquisa, enquanto realizava os cursos, frequentei o espaço expositivo do Museu do Folclore, tanto o percurso da exposição Permanente quanto as exposições da SAP, e fiz o levantamento dos documentos referentes à implantação da Sala. Minha intenção era, então, realizar um estudo etnográfico junto à equipe de pesquisa e montagem das exposições, isto é, reconhecer e acompanhar os atores envolvidos no processo de legitimação dos objetos compreendidos na categoria "Arte Popular" mais do que propriamente em "Folclore".

A pesquisa junto à documentação referente à criação da SAP e, principalmente, as várias visitas feitas à Exposição Permanente do Museu do Folclore, inclusive acompanhando visitantes¹⁹, suscitaram-me ainda mais questões em relação aos critérios de eleição dos objetos, às quais se somaram questões relativas à encenação como justificação. Paralelamente, frequentei também o Museu Nacional e sua exposição permanente, quando pude reconhecer no Museu do Folclore diversas categorias classificatórias importadas do Museu Nacional.

Foi a partir desse reconhecimento, buscando compreender o elo da trajetória que encerra esquecimentos e reconstrói um discurso no qual as origens não são reveladas, que considerei a possibilidade de redirecionar o "olhar", constituindo como lócus da pesquisa o

¹⁸ Foi durante uma exposição da SAP que, em 1995, tive a oportunidade de rever as panelleiras de Goiabeiras.

¹⁹ Em 2000, visitei a exposição, seguindo ao lado de um grupo de estudantes universitários vindos de Pernambuco para um encontro de estudantes. Um dos comentários que fizeram foi a respeito da identificação de grande parte dos artefatos ali expostos. Os estudantes questionavam o fato de a maioria das peças ser proveniente do Nordeste: "O folclore é a gente!"

Museu Nacional, lugar a que me foi facilitado o acesso devido ao fato de meu orientador ser professor desta instituição.

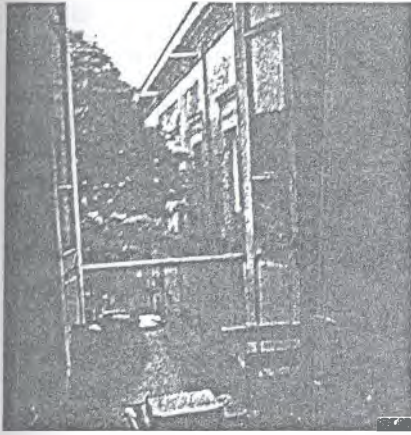
Se o ponto de partida foi a exposição/espetáculo – empreendimento acabado, grandioso pela própria concepção, efêmera pelo próprio caráter, repetido enquanto dotado de fortes significados que a sociedade lhe atribui – pude ir um pouco além e tentar desvendar tanto o que está por trás do espetáculo como o que o transcende e se esconde, como uma outra face não exposta, não exibida, e por isso mesmo mais difícil de perceber e desvendar.²⁰

No Museu Nacional, inicialmente trabalhei junto à equipe interdisciplinar do Escritório Técnico-Científico (ETC)²¹, responsável por propor um projeto conceitual arquitetônico e museográfico para a reestruturação do Museu, com um novo arranjo expositivo adequado aos diferentes campos das Ciências Naturais. Durante os seis meses em que acompanhei os trabalhos do Projeto da Nova Exposição do Museu Nacional (PNEMN), assisti a reuniões internas, participei de grupos de trabalho, visitei os departamentos e suas reservas técnicas. Pude conhecer diferentes coleções e o valor a elas atribuído por diversos agentes e percebi a diversidade e a complexidade desta instituição. Após um primeiro mapeamento dos acervos e das reservas técnicas, escolhi como lugar da pesquisa o Setor de Etnologia. Definido o objeto, o projeto de pesquisa foi encaminhado à reunião da congregação para oficializar o vínculo com a instituição. Pude então estar no Museu e vivenciar também, em certa medida, as suas entranhas, podendo vislumbrar parte das negociações quanto às representações e às demarcações dos departamentos, e nesse estar dentro ver, por exemplo, os ácaros e fungos habitando corredores, gavetas, armários e relações.

Na Reserva, de reserva

²⁰ O prof. Luiz Castro Faria, convidado a se pronunciar na solenidade comemorativa dos 164 anos do Museu Nacional, quando foram comemorados também os 100 anos da exposição Antropológica Brasileira, aproveita a ocasião para *esboçar* uma análise das exposições brasileiras como espetáculos das transformações socioculturais ocorridas no país (1993).

²¹ O prof. dr. Luiz Fernando Dias Duarte, então diretor do Museu Nacional, estava empenhado no Projeto da Nova Exposição (PNEMN). O Escritório Técnico-Científico era coordenado pelo prof. Leandro Salles, do Departamento de Vertebrados. Dificuldades no encaminhamento do projeto inviabilizaram sua continuidade à frente da equipe. Em setembro de 2001, o prof. Dias Duarte assumiu a coordenação do Projeto junto ao CNPq e do trabalho da equipe do Escritório-Técnico, formada por um biólogo, uma geóloga, um antropólogo, dois arquitetos, cinco designers e um jornalista.

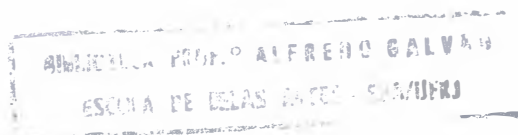


A inserção como estagiária foi o passe oficial para obter acesso a determinados espaços e documentos sob a guarda dos departamentos. Como primeiro procedimento para conhecer a Coleção Regional, estudei os registros de tombamento, os *Livros de Tombo*. O trabalho na reserva é coordenado pela museóloga Fátima Regina Nascimento, que é também Curadora Técnica do Setor.²² O Setor de Etnologia está atualmente em um processo de reestruturação que envolve a troca do mobiliário, arrumação dos armários e pequenas obras para adequá-lo às normas internacionais de conservação. Também foi reorganizada uma parte do acervo documental do Setor – projeto coordenado pelo prof. dr. Antonio Carlos de Souza Lima – que recentemente reverteu para o setor de Arquivos do Museu Nacional

As coleções etnográficas do Setor de Etnologia do Museu Nacional estão dispostas em duas reservas, que recebem a denominação de A e B. Trata-se de ambientes distintos quanto ao arranjo e à utilização. Na Reserva B, estão guardados os objetos da Coleção Regional, dispostos em 10 armários de aço e classificados segundo o local de procedência, isto é, por região. 1. Armário 154, louças/Bahia; 2. Armário 152, Paraíba do Sul; 3. Armário 146, Pernambuco II; 4. Armário 140, Bahia I (redes, rendas, bordados, corda e palha); 5. Armário 139, Piauí I (cestaria e rede); 6. Armário 138, Amazonas (cuiá, cuité, calçados); 7. Armário 137, Pará II (rendas, maracatu em barro, tecidos); 8. Armário 136, flores de concha, bonecas de pano bolsa/cestas, vassouras, ex-votos, gamelas; 9. Armário 135, selas, roupas de couro, chinelos; 10. Armário 134, cestaria (Ceará), chapéu de palha, abanos, ex-votos, metal (Bahia), pedras p/ candomblé.

Depois deste primeiro mapeamento, quando percebi a heterogeneidade dos registros, fui encaminhada para a Reserva B. Nesse período, trabalhei na identificação dos objetos.

²² Agradeço à Fátima que além de ter aberto as portas do Setor para a pesquisa, também me orientou no trabalho junto aos objetos na Reserva, sugerindo entradas e me ensinando acerca de alguns dos procedimentos



Num esforço coletivo, os dados das coleções estavam sendo informatizados em tabelas para compor um banco de dados acessível aos técnicos e pesquisadores. Fui incumbida de compor a tabela da Coleção Regional, um trabalho que demanda muito tempo e que naquele momento não me pareceu imediatamente proveitoso para a minha tese, de modo que interrompi esta tarefa; mais do que organizar os dados em planilhas eu precisava, primeiro, estabelecer critérios para estudar os objetos e os seus registros. Foi só ao conhecer, manipular e arrumar os objetos, isto é, ao conviver com a dinâmica da reserva, que pude finalmente formular as perguntas que não estavam estabelecidas *a priori*.

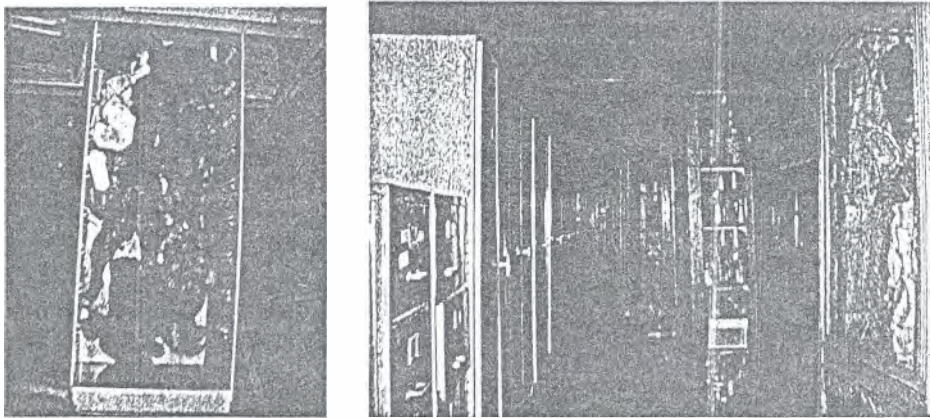
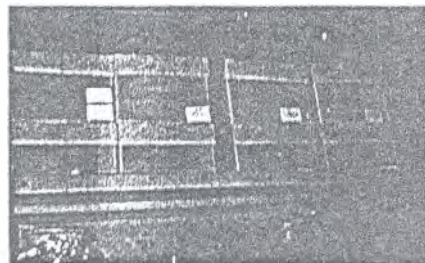


Figura 1- armários na Reserva B do Setor de Etnologia do MN, em abril de 2002.

Usando luvas plásticas e pincéis, iniciei a limpeza dos objetos do armário 154. À medida que limpava, acomodava-os em caixas de polionda para levá-los à Reserva A e identificá-los nos *Livros de Tombo*. Estar no Setor com os responsáveis diretos pelo trabalho junto às coleções envolveu uma relação de confiança e de intensa troca e essa foi a chave do trabalho de campo. Cabe ressaltar que a Coleção Regional permanecia intocada desde a década de 1980.



próprios no campo da Museologia e de suas práticas e técnicas de manipulação dos objetos.



Figura 2- armário 154 (louças da Bahia), depois de limpo, em julho de 2002.

A etnografia realizada junto aos documentos textuais e materiais foi endossada pela possibilidade de vivenciar o campo na atualidade, permitindo fazer certas analogias que levaram a uma compreensão da dinâmica institucional, vista pelos documentos e dos bastidores. Este primeiro contato permitiu-me conhecer peças de distintos conjuntos identificados em coleções. As classificações são fonte de informação, mesmo quando há ausência de dados nos registros. Nesse primeiro levantamento, encontrei, por exemplo, peças de formas distintas classificadas com a mesma numeração.

Uma investigação mais ampla poderia propor perguntas variadas: Qual a finalidade de suas reservas? O que se conserva nelas? Que públicos privilegiam e que meios escolhem para expor os objetos? Qual o sistema de documentação? Quais os sistemas de localização e recuperação? Qual a política de aquisição?

As fontes do campo

Inicialmente meu objetivo era realizar um exaustivo levantamento dos objetos, descrevê-los formalmente e analisar o conjunto da coleção. Num outro momento, retornando aos arquivos, percebi quão heterogêneo era o conjunto. O segundo recorte resultou em quatro subconjuntos, agrupados de acordo com o período e a sua relevância para a construção do argumento que proponho. Este recorte permitiu perceber que os processos sociais que envolvem o colecionismo estão representados nos objetos agrupados e classificados, mas que os registros, ou a sua falta, nos dizem também muita coisa sobre o significado dos objetos. Vistos assim, os objetos são ilustrações de um certo discurso elaborado pelos agentes responsáveis pelo conjunto, e não nos interessa retirá-los de seu contexto, atribuindo a eles novos significados, mas sim compreender os significados inerentes ao espaço que ocupam na instituição.²³

²³ Dominique Ferriot, pergunta se não se corre o risco de que as reservas “tesouro” dos museus tornem-se autônomas e constituam inclusive um “duplo” museu.

Interessou-me construir esta análise em torno dos objetos e considerá-los no contexto de sua produção/transformação de artefatos em objetos, isto é, enquanto produtos do Setor de Etnologia do Museu Nacional. Eles passam, assim, a ser vistos como documentos (Panofsky, 1991). Os objetos da coleção tornam-se documentos na medida em que são testemunhos de processos sociais.²⁴

Berta Ribeiro (1987) aponta que os estudos classificatórios de cultura material têm se valido de diferentes critérios, segundo sua aplicabilidade ao objeto de análise. Esta autora propõe também (1985) considerar o colecionador, a época e a forma de colecionamento no estudo de uma coleção, ressaltando fatores como as práticas de aquisição institucional, as circunstâncias históricas, as conjunturas locais e as motivações e interesses. É seguindo esta orientação que considerarei a pesquisa junto a Coleção Regional – seus objetos, seus colecionadores e “curadores” – investigando e explorando as pistas escondidas nos documentos. Seu caráter utilitário só se torna aparente se conservado no conjunto de documentos que o acompanham. Por isso, é essencial para a apreciação de um documento saber quem o produziu, em quais circunstâncias, com que objetivos etc.²⁵

As coleções etnográficas de cultura material foram formadas aos poucos. Uma vez incorporados aos acervos museológicos, os objetos adquirem o caráter de “documentos materiais”. A noção de documento material está associada à idéia de exclusão do objeto de seu contexto original, sendo esta exclusão o que transforma os artefatos em objetos. Aos olhos de um observador, o objeto passa a valer apenas como suporte físico de informação e não mais por seu uso. O documento institui-se, assim, por referência a um terceiro, a um sujeito externo que se apropria do “texto” para elaborar seu discurso. A situação limite, que provoca um esvaziamento total do valor de uso, contrabalançado por uma ascensão do valor

²⁴ Nos primeiros gabinetes de curiosidades do Renascimento a coleção era visível em sua totalidade. Objetos “amontoavam-se”, sem classificações que os distinguíssem ou organizações que permitissem uma visualidade própria, ou apropriada. As preocupações com a educação resultaram na maior acessibilidade às coleções – seguindo as especificações do ICOM – que se transformaram em “material didático”, gerando uma necessidade de selecionar os objetos a serem expostos. As preocupações com a educação resultaram na maior acessibilidade às coleções, que se transformaram em “material didático”, gerando uma necessidade de selecionar os objetos a serem expostos. Surge desta demanda a museografia e, ao mesmo tempo, a reserva da coleção. Estes marcantes espaços de significação existentes em um museu têm também valoração diferente. Atualmente, existe uma política de tornar as Reservas espaços de visitação, acessíveis a pesquisadores, tornando as coleções passíveis de serem conhecidas em sua totalidade. “Para qué sirven las reservas de los museos?” (Jaoul, 1995)

²⁵ Um fundo arquivístico é uma construção acabada no contexto das características intrínsecas do arquivo. “A decisão de conservá-los no meio que os viu nascer (primeiro grau do princípio da proveniência) e no lugar exato que nesse momento lhes foi atribuído (segundo grau) leva muito mais em conta a natureza dos documentos e das particularidades de funcionamento do organismo a que eles dizem respeito do que conseguiria uma organização por assunto, por ordem cronológica ou outra qualquer” (Duchemin 1986:85).

de troca (vide o caso do objeto histórico, antiguidades) ocorre e se institucionaliza na coleção do museu. "O potencial das coleções ergológicas como fontes para estudos interpretativos de várias ordens são fatos inquestionáveis para a antropologia".²⁶

Os documentos do Arquivo Histórico do Museu Nacional (AHMN) referentes às práticas de coleta são variados: recibos de pagamento por serviços prestados, propostas de orçamento de obras, relatórios, fotografias, consultas, relatórios de viagem de funcionários da Seção, além de uma vasta correspondência destinada ao diretor e que trata de assuntos variados.

Estes documentos e o conjunto de dados coletados foram percebidos como pontos da malha social, parte do modo de olhar que é próprio da antropologia social. Ao manusear os objetos da coleção, ao incorporá-los, ao constituí-los como documentos, eles adquirem um "outro" significado. Como afirma Chuva (1998), "a fonte é nossa escolha – transformamos os 'objetos' que existem, materiais ou não, em fontes. Construimos as fontes a partir de nossas problemáticas e selecionamos objetos, dos quais extraímos significados... passado é presente vivo, é reconstrução contínua". Os objetos são, portanto, fonte privilegiada da pesquisa. A partir deles, de sua existência material, é possível encontrar a rede que levou ao seu colecionamento.

João Pacheco de Oliveira Filho (1987:90), em seu trabalho sobre os Viajantes, procura demonstrar que a "homogeneidade dos relatos precisa ser restabelecida em função de uma investigação empírica que ou demonstre a existência de uma unidade, ou aponte a presença de diferentes tipos de etnografia aí reunidos". Por analogia, os Livros de Tombo podem ser pensados como produção intelectual, isto é, como "um tipo de produção específica realizada por certos atores sociais e de acordo com um conjunto de regras e expectativas sociais historicamente definidas."

Escolhi analisar a produção dos registros, as fichas e os Livros de Tombo como relatos, a fim de compreender como as categorias são construídas e reafirmadas e para contestar a pretensa homogeneidade no plano da observação e da descrição, como sugere Oliveira Filho (*op. cit.*).

No Museu Nacional, consultei três espaços distintos:²⁷

²⁶ Ver Ulpiano Menezes (1983:107).

²⁷ As categorizações encontradas foram, em muitos casos, obstáculos ou cortinas de fumaça que dificultavam a visualização. Iglesias (1989:14) chama a atenção para a falta de uniformidade dos critérios utilizados nas

1. O Arquivo Histórico do Museu Nacional (AHMN). Nele coletei muitos dados sobre a prática administrativa no período de Heloisa Alberto Torres. O AHMN estava sendo reestruturado como parte de um convênio entre o MN e o Arquivo Nacional. Alguns documentos ainda se encontravam sem identificação, o que exigia a colaboração dos responsáveis do acervo.

A entrada na documentação foi feita pelos livros de Ofícios Emitidos pela direção. Cada livro compreende um período de três a quatro meses, portanto, a cada ano, correspondem três ou quatro volumes. Está também encadernado por ano o conjunto de Cartas Expedidas. A Correspondência Recebida está fichada até o ano de 1940, tendo sido organizada pela encarregada do Arquivo Marieta Alberto Torres, irmã de Heloisa, quando esta era diretora. Torres reconhecia a importância e a dimensão de um arranjo arquivístico no desempenho da função pública.²⁸ Durante esse tempo, acumulou papéis e coisas, o que pode ser visto com naturalidade, visto tratar-se de uma personagem à frente de uma instituição pública.

A equipe do AHMN posteriormente identificou e classificou o fundo Material Científico, que reúne documentos de todos os departamentos do Museu. Identificadas pela série 214, há três caixas de documentos do Departamento de Antropologia. Grande parte é de documentação burocrática e administrativa, mas permite vislumbrar a estreita ligação entre o trabalho dos naturalistas em excursão e a formação de coleções científicas para o Museu.

2. O Laboratório de Pesquisa em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento (LACED).²⁹ Os documentos de Torres dispersos no Museu foram reunidos no “Inventário da Coleção

classificações de bibliotecas. Em muitos casos, foi preciso cercar o tema, buscando diversos assuntos, experimentando possibilidades de entrada, como num jogo de batalha naval, onde no início os tiros são aleatórios. Foi preciso fazer exclusões pela impossibilidade de acesso a documentos ou devido à escassez de recursos para visitar arquivos fora da cidade como, por exemplo, os arquivos regionais do SPHAN.

²⁸ Quando se referem ao exercício de tarefas vinculadas ao poder público, os papéis são recolhidos por instituições arquivísticas também públicas. Mas é comum que personalidades acumulem papéis de outros tipos que vão além de suas funções oficiais, embora muitas vezes tenham ligação com elas. Torres não só produziu papéis como se empenhou na qualidade da organização arquivística dos mesmos. A grande maioria dos documentos consultados trazia a lápis a indicação para serem encaminhados para o arquivo.

²⁹ O LACED é vinculado ao Setor de Etnologia do Departamento de Antropologia do Museu Nacional, coordenado pelos profs. drs. João Pacheco de Oliveira Filho e Antonio Carlos de Souza Lima. Como pesquisadora vinculada a este Laboratório, pude acessar os documentos sem intermediação do responsável pelo tratamento arquivístico. Em 2004, todos os documentos do Inventário foram encaminhados pelo prof. Antonio Carlos de Souza Lima para o Arquivo Histórico do Museu Nacional.

Heloisa Alberto Torres³⁰, que reúne uma grande diversidade de itens de diferentes procedências, tais como manuscritos, rascunhos, ensaios, esboços, negativos.³¹

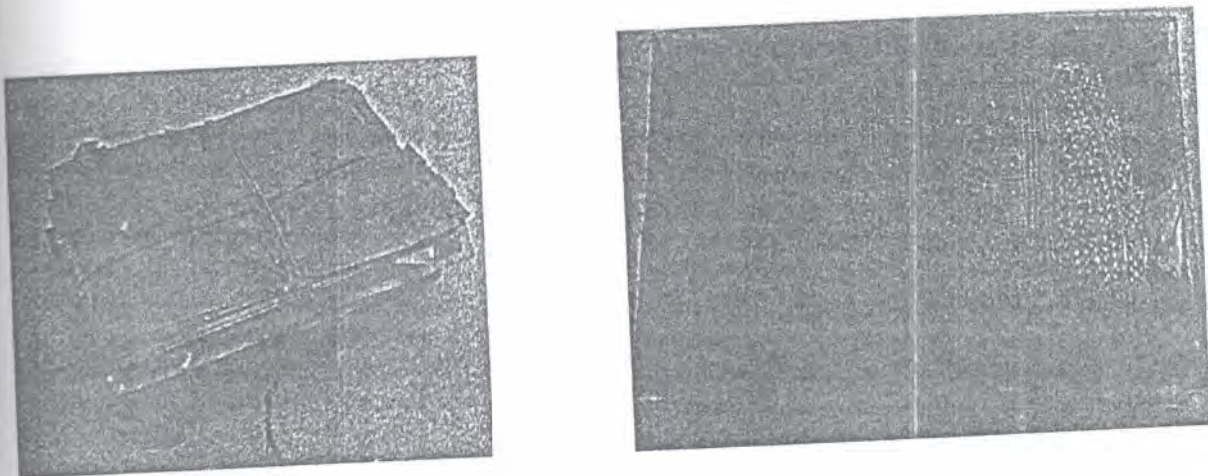


figura 3: documentos de Heloisa Alberto Torres.

3. O Setor de Etnologia e Etnografia também possui documentos textuais com os registros da coleção *Livros de Tombo*, onde estão relacionados os objetos. Um fichário contém um grande conjunto de fichas catalográficas, quase todas sobre peças indígenas. Quanto à Coleção Regional, há poucas referências no Setor. Não encontrei as fichas que Luiz de Castro Faria menciona em seu relatório de 1939 e tampouco os relatórios da coleção Kruse, citados nos *Livros de Tombo* e em suas cartas.

Estes conjuntos, em sua maior parte, foram formados no período aqui recortado, embora existam exemplares anteriores. Os registros referentes à coleção são escassos e estão dispersos. Neles há o emprego de diversas categorias e, muitas vezes, é impossível reconstruir a história do objeto, dada a inexatidão e a escassez de dados sobre a coleta e sobre a peça.

Uma quantidade extensa de documentos foi manipulada, pois na falta de instrumentos de consulta era preciso folhear papéis de diversas ordens e que davam conta de

³⁰ O Inventário é o resultado do projeto de Antonio Carlos Souza Lima para organizar os arquivos do Setor de Etnologia e conta com o financiamento da FAPERJ. O Inventário pode ser acessado no endereço: www.laced.mn.ufrj.br.

³¹ Bellotto (1991) define arquivo pessoal como o conjunto de papéis ligados à vida familiar, civil e profissional e à produção política e/ou intelectual, científica, artística de estadistas, políticos, artistas, literatos, cientistas etc. Não existem normas de descarte e seleção em relação aos arquivos pessoais. Aspectos da vida materializados nos documentos, como convites, felicitações, pedidos, cartões e cartas diversas, estão presentes, de modo que incorpora o indivíduo e a subjetividade à história.

diferentes assuntos. Para organizar as informações recolhidas, criei tabelas estabelecendo temas, tipologias, agentes sociais, momentos da coleta etc.

O Arquivo do IPHAN mantém até hoje a organização inicial de quando era arquivo corrente de uso no trabalho de rotina. Ali busquei o registro dos vínculos entre esta instituição e o Museu Nacional, seguindo indicação de uma carta encontrada no AHMH. Na série Personalidades, encontrei as primeiras referências, que me encaminharam à série Representantes. Os documentos eram itens dispersos, cuja continuidade foi dada pelo diálogo entre arquivos, num vai-e-vem em que pude encaixar algumas peças.

A opção por reproduzir uma quantidade razoável de textos de época deve-se ao fato de eu tratar os discursos e escritos como relatos em uma etnografia. Os discursos podem ser assim capturados, trazendo com eles a singularidade dos seus autores: cartas, relatórios, textos não-publicados contavam a outrem o que se passava e contam a nós um pedacinho daquelas histórias inscritas na história.

Trabalhar com documentos não é apenas trabalhar com papéis cheios de fungos, poeira e signos gráficos, e sim um modo de entrar em contato com as pessoas que os produziram, ou melhor, com partes de sua história, com vestígios que podemos identificar e associar, vestígios estes que forjam outras histórias. Durante o período de consulta à documentação, experimentei diversos sentimentos que me ligaram a pessoas com as quais estava “convivendo”: afeto, admiração, repúdio, compaixão, tristeza.³²

Porque o livro, tal como se acha, e um reflexo da vida do Autor; ambos dentro de uma unidade segura de pensamento são vários e desiguais: aquele em suas unidades, este no procedimento. Este livro tem, alias, uma historia a ser registrada. Fica, pois, aqui, o depoimento de quem acompanhou de perto certos fatos que lhe estão ligados e participou de outros.³³

Um museu, para existir, reproduz-se por diversos processos, inclusive por suas práticas de entesouramento. Esta pesquisa diz respeito à construção de um discurso materializado em objetos e que envolve uma rede institucional traçada a partir do Museu Nacional e seus desdobramentos para além deste espaço.

³² Heymann (1997:45) ressalta o fato de pouco se fazer menção às lacunas documentais, à história da constituição de um acervo, no qual podem ter atuado outros agentes além do titular, nem às opções que orientaram o trabalho arquivístico e que definem um arranjo dos documentos dentre os vários possíveis.

³³ Trecho do prefácio de Heloisa Alberto Torres para o livro de Raimundo Lopes, que ela ajudou a finalizar. O livro de Lopes foi publicado em 1954, anos após a morte de Raimundo Lopes, o que Heloisa lamenta, inclusive pelo fato de alguns dados já estarem teoricamente superados.

Abrir gavetas, armários, arquivos, pastas, livros, caixas, envelopes, fichários... Desvelar, retirar dos armários, iluminar as formas, reconhecer os materiais e o universo simbólico desses bens que permeiam nosso imaginário... As formas que hoje identificamos e reconhecemos como pertencentes ao universo da “cultura popular”, do “artesanato” ou “arte popular” – conceitos manipulados que adquirem diferentes sentidos – têm uma história. São hoje reconhecidas como parte constituinte do imaginário nacional. Nosso objetivo constitui-se na possibilidade de perceber tais formas no contexto em que foram transpostas do ambiente onde eram “alimento”; “instrumento”; “tratamento”; “ferramenta”; “oferenda”; “vestimenta”; “utensílio”; “brinquedo”, a fim de comporem uma outra função: a representação de uma imagem de nação. Os artefatos, as coisas, ao desenharem o mapa da nação, dissolvem-se como num mosaico onde só é possível perceber o desenho do todo – os pequenos cacos em diferentes texturas, formas e cores, transparências, brilhos e reflexos esmaecidos agora no conjunto: a unidade estabelecida por marcos de ocupação de um território também imaginado.

O que era corriqueiro e comum, transforma-se em excepcional e autêntico e vai transpondo os espaços, e de regional – sertanejo – vira folclore nacional. Os artefatos passam a compor a tradição que justifica e inventa a nação. Uma construção origina-se de um projeto de cunho nacional.³⁴

³⁴ Optei por manter a grafia tal qual estava registrada nos documentos. Esta opção diz respeito ao atributo gráfico, isto é considerar a grafia a partir, também, de seus códigos visuais, de sua materialidade expressa pela gramática.



CAPÍTULO 1

O Museu Nacional: coleccionando, construindo e educando a nação

O primeiro traço característico dos museus é a sua permanência. (...) O museu sobrevive aos seus fundadores e tem, pelo menos em teoria, uma existência tranqüila.

Pomian (1984:82).

A concepção de museu como o entendemos atualmente configurou-se ao longo de um extenso período.³⁵ Atribui-se ao *Mouseion* de Alexandria, fundado no século III AC, a constituição da primeira instituição com a finalidade de preservar o conhecimento universal. Quando a Biblioteca de Alexandria foi construída, sumérios, assírios e babilônios já haviam erigido as suas, mas a alexandrina destacou-se por reunir em um só espaço um incalculável conjunto de obras de diversas procedências. O lugar das musas, templos cultuados como santuários e voltados para o desempenho de embates filosóficos, pouco se assemelha aos

³⁵ "O Museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, e que faz pesquisas concernentes aos testemunhos materiais do homem e de seu meio, adquirindo-os, conservando-os, comunicando-os e especialmente expondo-os com o propósito de estudo, educação e deleite". Definição de museu conforme os Estatutos do Conselho Internacional de Museus (ICOM 1987).

contornos atuais. Foi a partir do século XV que o termo começou a estar vinculado à formação de coleções, distanciando-se da sua primeira acepção.

Coleções enormes e riquíssimas tornaram-se comuns desde o século XIV na Europa, onde colecionar era privilégio dos monarcas, que ampliavam sua fortuna e seu poder com objetos valiosos, tesouros acumulados que atizavam a rivalidade entre as casas reais européias, como Farnese (1540), Valle (1550) e Medicis (1676). A Igreja, os monarcas e a nobreza detinham os tesouros que iriam formar as primeiras coleções e somente os artistas e os sábios podiam visitá-los para fins de estudos. As únicas coleções acessíveis eram as pertencentes às igrejas. As distinções sociais reforçavam-se por meio das coleções que, acessíveis unicamente às classes privilegiadas, serviam como educadoras do gosto, reafirmando e circunscrevendo os valores e o conhecimento a uma estamento social. Desde então, arte e saber já eram sinais de distinção. Assim, "toda a arte profana moderna, antiguidades, curiosidades exóticas e naturais são expostas apenas ao olhar dos privilegiados, daqueles que ocupam os lugares mais elevados nas hierarquias respectivas do poder, da riqueza, do gosto e do saber." (Pomian, 1984:82).

A formação de coleções levou ao desenvolvimento de um olhar objetivo sobre as coisas e ao seu posicionamento, agrupamento e separação segundo princípios incipientes de análise, identificação e denominação. Uma vez classificadas e catalogadas, as coisas posicionam-se como instrumentos de erudição e consolidação de conhecimentos enciclopédicos. Os armários, as paredes e as estantes ostentavam uma profusão de curiosidades das mais diversas naturezas. O espírito renascentista era posto em prática por estudiosos e também por amadores. O ato de colecionar, de acumular objetos, afirmando a posse e classificando o mundo é uma prática ocidental difundida desde então. Os museus tradicionais de História Natural têm uma origem histórica comum. A maioria surgiu das coleções de curiosidades, recordações de viagens de exploradores, troféus de expedições e coleções científicas. Eles ilustram, assim, uma determinada interpretação da história da civilização ocidental.

Os museus constituíram-se como locais onde se tornou visível uma determinada história da civilização ocidental, através da organização e da classificação dos exemplares expostos, como em uma *enciclopédia*. Sua origem, portanto, está associada ao fenômeno social do colecionismo e os Gabinetes renascentistas são seus marcos fundamentais. Os

Gabinetes guardavam curiosidades de um mundo desconhecido que começava a ser apropriado e desvelado.

As salas estavam cheias de animais empalhados, raridades botânicas, pequenos artefatos e objetos provenientes de outras culturas; este material 'exótico' e raro incluía também objetos rituais e utensílios, espécimes naturais, minerais, vegetais e animais. Os chamados Gabinetes de Curiosidades reuniam o que era recolhido em diferentes partes do Novo Mundo e em outras regiões que iam sendo descobertas. Amontoados como curiosidades exóticas, sob uma única categoria abrangente, ilustravam o desconhecido, o estranho, o incompreensível; tratava-se de objetos e de criaturas extraordinárias, fora da ordem das coisas, que apontavam para um mundo muito mais vasto do que aquele já conhecido.

Colecionar tornou-se o primeiro passo de um processo de esquadrinhamento do mundo. Ter a posse do objeto, reter sua materialidade, significava apropriar-se de símbolos exteriores ao próprio universo de signos a partir da materialidade de um Outro, de um mundo distinto "natural" ou "cultural". No século XVIII, surge a taxonomia entre os *cientistas naturais*, os quais se dedicam a uma coleta extensa e intensa de espécimes em diferentes regiões, formando vastas coleções que passaram a ser valorizadas por representarem um grupo de categorias sistematizadas. Igualmente, materiais de construção, alimentos, vestimentas, instrumentos agrícolas, armas de guerra e de caça, além de outros, deixam de ser um conjunto de coisas reunidas aleatoriamente. Foram então criadas as Academias, destinadas à pesquisa e à produção de métodos para o estudo do mundo natural³⁶. Surgem as galerias, para expor as coleções de forma ordenada, substituindo a apresentação indistinta dos Gabinetes.

Michel Van Praet³⁷ observa que essas galerias tornaram-se o modelo clássico de ordenamento da história natural. O desenvolvimento do conhecimento e do pensamento científico processava-se pela observação e pela percepção sensorial dos fenômenos e dos objetos.

³⁶ Em 1735, Carl Lineu produz o *Systema Natural*, criando os princípios da moderna classificação e ordenação do mundo natural. Lineu propôs um sistema de classificação da flora, subdividindo-a de acordo com a forma e a função das partes reprodutoras das plantas. Buffon, diretor do *Jardin des Plantes*, trabalhou em um tipo de representação sistemática que desse conta de todos os campos do conhecimento humano em história natural, geologia e antropologia. (*apud* Blom, 2003:109).

³⁷ Michael Van Praet foi o responsável pela reforma da Grande Galeria da Evolução do Museu de História Natural de Paris. Apresentou, em uma série de palestras, inclusive no Museu Nacional no ano de 2002, alguns

A abordagem científica da natureza, o surgimento das academias, onde as pesquisas eram compartilhadas, produziram métodos de abordagem do mundo material e formas mais especializadas de colecionar, impondo-se a ordenação em um vasto sistema classificatório. Os grandes colecionadores formam então coleções, onde começam a desenvolver sobre as coisas um olhar objetivado, posicionando uma ao lado da outra, agrupando umas e separando outras, analisando, identificando e nomeando. Agora, classificadas e catalogadas, as coisas colocam-se como instrumentos de erudição e consolidação de conhecimentos enciclopédicos. Os armários, as paredes e as estantes ostentam uma variedade de curiosidades das mais diversas naturezas. O espírito renascentista é praticado por estudiosos e também por amadores.

No final do século XIX, surgiu um tipo de organização enciclopédica baseada no pensamento evolucionista e que predominou durante longo tempo.³⁸ Os objetos pillhados pelos impérios coloniais e as coleções acumuladas pelos viajantes formaram ricos acervos e contribuíram para a ampliação dos museus. Das colônias da África, Ásia, Oceania e América chegaram à Europa artefatos levados por viajantes, pesquisadores e agentes coloniais.

As coleções dos grandes museus foram constituídas nesse período, em que a multiplicidade de sociedades humanas e a diversidade de culturas levaram os etnólogos a um grande esforço de coleta e classificação. As preocupações diziam respeito à origem e à difusão de traços culturais e a uma hierarquização das sociedades, percebendo-as em uma escala evolutiva na qual os objetos eram testemunhos estratégicos, numa formulação que ia do mais simples ao mais complexo. Assim floresceu uma série de museus etnográficos, baseados nos parâmetros biológicos de investigação e nos modelos evolucionistas de análise. (Stocking Jr. 1985).

Para os evolucionistas, fundadores da reflexão antropológica, aos museus cabia a tarefa de preservar exemplares que pudessem testemunhar etapas passadas. Os museus de História Natural, instituições criadas pela cultura ocidental moderna, faziam parte do projeto iluminista de divulgação do conhecimento, mediante a socialização das coleções privadas, cujo valor começava então a ser reconhecido.

aspectos relevantes do projeto museográfico e questões relativas à comunicação da ciência através do museu com o público visitante.

³⁸ Nos museus, marcados então pela perspectiva enciclopedista e evolucionista, predomina a ênfase nas espécies animais e vegetais que, independente de suas origens ambientais, mostravam o que de comum havia entre elas e testemunhavam a dimensão universal das espécies.

Do fim do século XVIII a meados do século XIX, com a especialização científica e os movimentos sociais burgueses, foram criados na Europa museus com temáticas extremamente variadas: História Natural, Etnografia, Belas Artes, Artes e Ofícios, Monumentos, Inventos. A época é marcada pelo nascimento de grandes museus como o Louvre (1793), em Paris, e em Londres, a National Gallery (1824) e o Victoria and Albert Museum (1846). O empreendimento museológico, consolidado no século XIX, alcançou a América. Em 1865, foi criado o Museu de História Natural e o Metropolitan Museum of Art, em Nova York. Com a transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro em 1818, o Museu Real (hoje Museu Nacional), seria o primeiro museu brasileiro.³⁹

É objetivo deste capítulo apresentar um esboço histórico do Museu de modo a localizar pontos matriciais da instituição de caráter nacional, que se consagrou, desde os tempos do Império, como um lugar privilegiado para a encenação e a produção da ciência no país. Com o advento da República, o Museu participa com seus atributos técnicos, contribuindo para o contexto político da formulação do pensamento social brasileiro, no qual foram estabelecidas explicações e interpretações do Brasil e dos brasileiros por alguns pensadores do período, como Alberto Torres, Silvio Romero, Raimundo Nina Rodrigues e Euclides da Cunha, bases de um certo nacionalismo, e que propuseram elementos para o que viria a se constituir no Estado Nacional, totalitário e autoritário. O objetivo deste capítulo é, portanto, apresentar de modo introdutório as questões que eram na época tema principal dos estudos sociais: a questão racial e o modo como o Museu, por meio de seus naturalistas, participou dos debates, encenando através das exposições e colecionando os objetos de cultura material dos povos indígenas e do tipo antropológico, este identificado por Roquette-Pinto como o tipo étnico mais representativo do Brasil, ao qual chamou de *Sertanejo*.⁴⁰ Nosso objetivo localiza-se, de modo restrito, na construção do *sertanejo* via colecionamento e na sua posterior espetacularização por meio das exposições do Museu. Vasta é a literatura,⁴¹ porém, utilizarei o trabalho de Thomas Skdimore (1976) como uma referência básica, pois o que nos interessa de modo particular é apresentar de forma introdutória o contexto em que o *Sertanejo* passou a representar o povo forte e trabalhador, autêntico representante da nação.

³⁹ Alguns estudos sobre museus tratam da "Era dos Museus", que se estenderia do final do século XIX a meados do XX. (Schwarcz, 1989).

⁴⁰ Roquette-Pinto, 1927:65.

⁴¹ Sobre as questões raciais no período, ver principalmente Giralda Seyferth.

São museus, mas museus diferentes do nosso, e essa diferença é de essência. Caso não seja seriamente levada em consideração, os mais graves equívocos podem ser gerados. Nosso museu não é guardião de memória, é produtor de memória; é gerador de saber e não almoxarifado de relíquias. (1993:77).

Castro Faria, ao se pronunciar na ocasião da comemoração dos 164 anos do Museu Nacional, chama a atenção para o caráter da instituição que, segundo o autor, distingue-se das demais por sua excelência científica, em que as exposições mais do que apresentar itens do acervo são espetáculos de encenação da própria nacionalidade.

Neste capítulo, interessa-nos apresentar o Museu como *locus* dos ideais que servirão posteriormente para fundamentar em termos científicos os propósitos nacionalistas do Governo Vargas em 1930 e, de modo mais contundente, no Estado Novo, em 1937, período em que será constituída a *Coleção Regional*, objeto desta pesquisa

1.1 - O Museu: Real, Imperial e Nacional



Querendo propagar os conhecimentos e estudos das ciências naturais no Reino do Brasil, que encerra em si milhares de objetos dignos de observação e exame, e que podem ser empregados em benefício do comércio, da indústria e das artes, que muito desejo favorecer como grandes mananciais de riqueza: Hei por bem que nesta Corte se estabeleça um Museu Real, para onde passem, quanto antes, os instrumentos, máquinas e gabinetes que já existem dispersos por outros lugares, ficando tudo a cargo das pessoas que eu para o futuro honrar. E sendo-me presente que a morada de casas que no Campo de Santana ocupa o seu proprietário, João Rodrigues Pereira de Almeida reúne as proporções e

*cômodos convenientes ao dito estabelecimento, e que o mencionado proprietário voluntariamente se posta a vendê-la, por me fazer serviço ...*⁴²

O Museu Real do Rio de Janeiro foi criado por decreto de D. João VI, em 6 de julho de 1818, para dar impulso e propagar os conhecimentos e os estudos das ciências em benefício do Comércio, da Indústria e das Artes, através da guarda e da exposição de objetos notáveis às ciências, e garantir o progresso do reino.⁴³ O costume da colônia, desde os primeiros tempos da colonização, de remeter à Metrópole exemplares e espécimes da natureza – inclusive os índios e os seus “produtos” – não mais fazia sentido com a transferência da corte para os trópicos, quando algumas preciosas coleções fizeram o caminho inverso para integrar o núcleo do futuro Museu.

Primeira instituição do gênero no Brasil – e por quase um século, a única – o Museu dedicou-se à apropriação, coleta, estudo e exposição de objetos das mais variadas origens e significados. Uma das suas funções era “identificar os produtos naturais únicos dessa parte do mundo, para o proveito das Ciências e das Artes e deles prover os museus do mundo.”⁴⁴

Somente em 1821 o Museu abre as portas à visitação pública, permitindo a visita “às quintas-feiras de cada semana desde as dez horas da manhã até a uma da tarde não sendo dia santo, a todas as pessoas assim, estrangeiras ou nacionais, que se fizerem dignas disso pelos seus conhecimentos e qualidades.” Na deliberação do Príncipe regente, as restrições eram muitas. Além do disposto em relação ao público, a Guarda Real era designada para guardar a ordem no período de visita.⁴⁵

O acervo inicialmente era formado por “instrumentos, máquinas e gabinetes”, implementos agrícolas e objetos de mineração pertencentes à Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIN), e pela “Coleção Mineralógica Werner”, única coleção científica organizada com que contava o Museu no momento de sua criação.⁴⁶ Havia também a coleção formada por máquinas e amostras de madeira do Abaeté, com sua descrição

⁴² Decreto de criação do Museu Nacional, de 6 de junho de 1818 (doc do MN 2, pasta 1) Apud: Lopes 1997: 42.

⁴³ A primeira iniciativa para a formação de um acervo de história natural e ciências ocorreu ainda no tempo da colônia. Em 1779, foi criada a Casa de História Natural – destinada à preservação de plantas, minerais e adornos indígenas – mais tarde denominada “Casa dos Pássaros” devido à grande quantidade de animais empalhados, que a tornou conhecida como “gabinete zoológico”. Em 1810, a Casa foi desativada e seu acervo foi encaminhado à Academia Real Militar para ser usado como material de ensino aos alunos da Academia.

⁴⁴ Lopes (1997:45).

⁴⁵ Apud Castro Faria 1998: 57.

⁴⁶ A coleção, composta por 3.326 exemplares classificados por A. G. Werner, é um dos objetos-ícones do acervo do Museu, presente desde sua fundação. Fora adquirida para integrar o Museu de História Natural de

florestal. O conjunto de itens do acervo era bastante heterogêneo e somente mais tarde o Museu se deteve de modo sistemático no colecionamento e no estudo da História Natural.⁴⁷ Quatro salas de exposições tinham armários repletos de produtos, com cerca de 300 aves, alguns insetos, animais empalhados e produtos naturais, além de uns poucos artefatos indígenas recolhidos por viajantes ou funcionários da administração real, que foram doados, comprados ou transferidos de outras repartições. Objetos variados de arte em madeira, mármore, prata, marfim e coral foram doados por D. João VI, como também uma coleção de quadros do Tesouro Real trazidos de Portugal na transferência da corte.⁴⁸

1.2. - Um modelo a seguir

Os museus criados na América Latina no início do século XIX devem ser vistos como manifestações de um fenômeno histórico mais geral: a promoção do desenvolvimento das ciências nos países submetidos ao imperialismo europeu. O Museu Real seguiu o modelo europeu e as concepções de História Natural de Buffon e Saint Hilaire, que se traduziam, entre outros procedimentos, em uma espécie de manual denominado "Instrução" para os viajantes e empregados nas colônias a respeito da maneira de colher, conservar e remeter os objetos de História Natural. Para Lopes (1997:44), este documento expressa "o ideal em funcionamento" dos primeiros 25 anos de existência do Museu Real. A Instrução expõe em minúcias as concepções então vigentes tanto das Ciências Naturais quanto dos museus: "(...) divulga as concepções de Vandelli, Buffon, Geoffroy Saint-Hilaire para, vinculadas a elas, propor a organização ideal do 'Museu Geral Brasileiro'. Este se apoiaria numa rede de gabinetes de História Natural local, em intercâmbios com outras nações, em trabalhos de naturalistas especificamente empregados para este fim e em um laboratório químico."

Com a implantação do Império, o Museu passa a ser designado Museu Imperial e Nacional. Desse período, fazem parte cinco múmias de uma valiosa coleção de antiguidades egípcias arrematadas em leilão por D. Pedro I. Nesses primeiros anos, o Visconde de São Leopoldo doou ao Museu um conjunto de 6.044 medalhas e moedas. Os viajantes estrangeiros contribuíram largamente para o enriquecimento das coleções, entregando uma parte de sua coleta ao Museu em troca de apoio às incursões pelo interior do país.

Lisboa. Trazida para o Brasil e integrada à Real Academia Militar, servia para o ensino de Mineralogia. (Lopes 1997: 28).

⁴⁷ cf. Lopes 1997 :14.

⁴⁸ Cf. Lacerda, 1905, artistas como Rafael, Tintoretto, Canaletto e Franck, compunham a coleção Real.

Naturalistas como Langsdorff, Natterer e Von Sellow ofereceram ao Museu valiosas coleções zoológicas, embora essas doações nem de longe se aproximem daquelas levadas pelos naturalistas estrangeiros aos seus países de origem.⁴⁹ A coleta era um empreendimento que encontrava diversos entraves, inclusive falta de apoio de autoridades locais para o envio dos produtos. Cada Presidente das Províncias do Brasil deveria organizar duas coleções iguais dos produtos relativos aos seus domínios, uma delas para ser enviada para o Rio de Janeiro e a outra para compor um Gabinete de História Natural na respectiva Província. Em algumas ocasiões, a demora provocou a perda de grande parte do material. Custódio Serrão informava o governo em 1829 que as remessas de produtos eram encaminhadas sem os respectivos catálogos, porque estes se haviam perdido nas repartições públicas por onde passavam. Em outras ocasiões, as remessas simplesmente se perdiam na alfândega. A falta de descrição fazia com que os produtos coletados tivessem pouca utilidade.

Na segunda metade do século XIX, houve uma proliferação de museus no Brasil. Nesse período, foram criados o Gabinete de História Natural da Bahia, o Gabinete de História Natural do Maranhão, em 1844, e o do IHGB, em 1854, impulsionados pelo MN. Em 1866, em Belém, foi formado o gabinete da Sociedade Filomática do Pará, que deu origem ao Museu Paraense Emilio Goeldi, em 1871. Em 1876, foi organizado o Museu Paranaense e, em 1894, foi fundado o Museu Paulista, por iniciativa do diretor da Comissão Geográfica e Geológica de São Paulo; o Instituto Geográfico e Histórico da Bahia criou o Museu do Instituto. (Lopes, 1997).

Até o final do século XIX, não havia instituições de cultura material voltadas para a temática nacional, e a categoria “nação” não era ainda privilegiada como critério de ordenação do acervo. Nesse contexto, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) foi a primeira instituição criada com o objetivo de formular uma representação da nacionalidade do ponto de vista do Estado Imperial e tinha por tarefa escrever a história do país traçando uma gênese da Nação brasileira, acentuando os vínculos com uma tradição de civilização e progresso: “A nação, cujo o retrato o instituto se propoe a traçar, deve, portanto, surgir como o desdobramento, nos trópicos, de uma civilização branca e européia”

⁴⁹ Lopes (1997:56) destaca o caso de Sellow que, entre 1823 e 1831, enviou para o Rio de Janeiro produtos de História Natural coletados nas províncias do sul, onde recebia uma gratificação anual pela remessa.

(Guimarães, 1988:8)⁵⁰. Como os demais museus enciclopédicos, o Museu Nacional era um espaço para o ensino e a pesquisa.

No que se refere às ciências naturais, os museus brasileiros não só foram particularmente atuantes como de fato institucionalizaram essas ciências e suas especializações, partindo da idéia de que as instituições científicas eram um dos componentes básicos da receita para a modernização. Lopes (1997) propõe pensar os museus como “ideais em funcionamento”, o que significa entendê-los como expressões institucionais das próprias Ciências Naturais. Os museus mantinham uma relação profunda com as ciências, forjadas nestes e por estes “edifícios”, que faziam a ponte entre o mundo visível e o invisível, e estava cimentada pelo credo científico. “Pela primeira vez, os zoólogos em seus museus de História Natural, sem se deslocarem mais do que poucos metros e abrindo apenas algumas gavetas, puderam viajar através de todos os continentes. Muitos aspectos comuns que não podiam ser vistos em espécies perigosas e distantes no espaço passaram a aparecer facilmente entre o conteúdo de uma vitrina e o da próxima.”⁵¹

As primeiras coleções do Museu Real constam do mais antigo e completo catálogo do Museu: a *Relação Dos Objetos Que Se Conservam No Museu Dessa Corte*. Nessa relação, os objetos foram agrupados em produtos zoológicos, produtos botânicos, produtos das belas-artes e objetos relativos às artes, usos e costumes de diversos povos – antecedendo a futura divisão do museu. Os produtos classificados como belas-artes incluíam moedas e medalhas antigas, moldes de personalidades gregas e romanas, emblemas e uma escultura em coral doada por D. João VI, além de quadros, instrumentos de física e máquinas. Os objetos relativos às artes, usos e costumes de diversos povos abrangiam antiguidades egípcias, européias, mexicanas, asiáticas, da África “inculta”, da Nova Zelândia e das ilhas Aleutas e Sandwich, além de mais de 200 artefatos de indígenas brasileiros. As doações de D. João VI, o arremate da coleção egípcia em leilão por D. Pedro I e os objetos etnográficos provenientes de diversas partes do mundo apresentados ao imperador, que depois os doava

⁵⁰ Guimarães (1988:7) analisa a criação do IHGB, em 1838, como fruto do projeto de consolidação do Estado Nacional. Um projeto de inspiração iluminista, em que a elite letrada, esclarecida, assumia o projeto de pensar a nacionalidade brasileira. O autor chama a atenção para os vínculos do instituto com o Estado monárquico, vínculos estes intermediados pela Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIN), instituição também marcada pelo espírito iluminista.

⁵¹ As iniciativas museológicas ligadas à industrialização também contribuíram para a renovação da atuação do museu. Lopes cita o exemplo do Conservatoire des Arts et Métiers, criado em 1794, destinado a receber em depósito instrumentos e máquinas inventados e aperfeiçoados na França. O Conservatoire foi um lugar de ensino que, seguindo as propostas do enciclopedismo iluminista, disseminou os projetos revolucionários.

o Museu, além de diversos produtos naturais, configuram um museu pretendente a universal e metropolitano, construído de acordo com os moldes europeus daquele período.

Assim, no primeiro inventário das peças apresentado pelo Diretor ao Ministro do Império, em 1838, já se encontravam registradas quase todas as “coleções” exóticas – Egípcia, Africana, Oceânica, da América Boreal – embora não fossem consideradas bem organizadas nem conservadas. Quanto às coleções indígenas, o relatório relacionava “vestimentas, carapuças, cetros de penas matizadas de diferentes cores, enfeites de formas variadas e mais de duzentos artefatos diferentes, peculiares a muitas das tribos dos aborígenes do Brasil.”⁵²

No ano de 1842, o Regulamento estrutura o Museu em quatro Seções:⁵³ 1º. Anatomia Comparada e Zoologia; 2º. Botânica, Agricultura e Artes Mecânicas; 3º. Mineralogia, Geologia e Ciências Físicas; e 4º. Numismática, Artes Liberais, Arqueologia, Usos e Costumes das Nações Antigas e Modernas. O diretor desse período, Custódio Alves Serrão, era também diretor da 3ª Seção e, em caráter provisório, havia assumido a direção da 4ª Seção.⁵⁴

Os vínculos entre a Academia de Belas Artes e o Museu Nacional foram reforçados com a nomeação de Manoel de Araújo Porto Alegre para diretor da “Quarta Seção do Museu”, que durante esse período acumulou as direções da Seção e da Academia. Porto Alegre havia sido aluno de Debret na Corte, acompanhando-o à Europa em 1831. Poeta da primeira geração de românticos brasileiros, dirigiu a Academia de Belas-Artes entre 1854 e 1857 e a Seção de Numismática do MN de 1842 a 1859. (Castro Faria *op. cit.*). Lopes (*op. cit.*) menciona planos para uma efetiva “parceria”, com criação de uma Academia de Desenho vinculada diretamente ao MN, congruente com as concepções então vigentes sobre ciências e artes. No início do século XIX, as fronteiras entre as ciências e as artes não se recortavam com a nitidez que têm hoje. A valorização das Artes relacionadas aos Ofícios e a aproximação entre as Belas Artes e as Artes Úteis tornavam tênue a distinção entre ciência e arte.

O Império do Brasil e sua imagem foram sendo construídos através da representação material em exposições nacionais e universais, impulsionadas pelo Museu e o seu acervo. A

⁵² *Apud.* Castro Faria (1998:60).

⁵³ Regulamento nº 123 de 3 de fevereiro.

preocupação da elite brasileira, durante o Império, em promover a imagem do Brasil no exterior buscava minimizar a questão racial e exacerbar as riquezas naturais, os frutos da terra, a economia agrária e as potencialidades territoriais. As grandes mostras universais de meados do século XIX foram oportunidades para o governo empreender uma campanha de reconhecimento frente às grandes nações que se configuravam naquele momento e o Brasil se fez presente em todas, exibindo produtos, ressaltando a exuberância natural e, também, expressando o desejo de ser reconhecido como nação no marco político internacional.

O Museu Nacional participou ativamente dessas exposições nacionais e universais. Foi o primeiro a organizar, à moda das exposições européias, uma Exposição de Indústrias, em setembro de 1861, com produtos naturais e relativos à indústria, aos usos e costumes da Província do Ceará. Essa iniciativa inspirou a primeira Exposição Nacional, preliminar à Exposição Universal de Londres, em 1862, primeira da qual o Brasil participou oficialmente.

A primeira Exposição Nacional teve lugar no Rio de Janeiro, em 1861, no Edifício da Escola Politécnica.⁵⁴ Foi precedida de várias exposições provinciais, designadas "agrícolas" ou de "produtos naturais e industriais". Foram expostos cerca de 10.000 objetos de todas as Províncias do país e, deste total, 1.495 foram selecionados para a exposição universal.

Na segunda Exposição Nacional, em 1866, dos cerca de 20.000 produtos apresentados, 3.558 foram enviados à Exposição Universal de Paris, no ano seguinte. O museu novamente participou também da terceira Exposição Nacional, preliminar à Exposição de Viena em 1873, para onde enviou coleções e naturalistas com a missão de estudarem e compararem as classificações científicas adotadas nos principais museus europeus para Zoologia, Botânica, Mineralogia e Geologia e escolherem as que melhor se adequassem ao museu. A quarta Exposição Nacional, em 1875, superou as anteriores, produzindo um minucioso catálogo em que especialistas apresentaram um sistema de divisão em grupos e classes.

Castro Faria observa que as exposições tinham em comum o foco na totalidade, fosse ela universal, continental ou nacional. Em relação às peças que foram agregadas para

⁵⁴ Cf. Lopes, era atribuição do Diretor de Seção o trabalho de curadoria científica das coleções, além de ministrar cursos em suas respectivas áreas de pesquisa e divulgar os resultados dessas pesquisas. Cada diretor podia solicitar adjuntos, praticantes e supranumerários.

⁵⁵ Cf. Lopes 1997: 127. A exposição durou de 2 de dezembro de 1861 a 15 de janeiro de 1862. Segundo Castro Faria (1993: 56-57), compareceram 439 expositores e 50.703 visitantes. Os produtos expostos eram ordenados

compor os espetáculos do Estado, o autor considera que os itens colecionados por ocasião das grandes exposições possuem pouco valor científico, pois muitas das peças encaminhadas ao Museu estavam desprovidas de informações. Todavia, esses objetos têm a eles agregados o valor do tempo – testemunhos de práticas institucionais associadas às diretrizes do poder central são também fontes históricas.

Margareth Lopes destaca o papel que elas exerceram na busca de um lugar para o país no mundo civilizado, tarefa a cargo dos diretores de museus. O Museu Nacional, que se incumbiu da tarefa com afinco, reafirmava dessa maneira seu papel na conformação da nacionalidade.

Se intercâmbios internacionais e exposições universais integraram as preocupações dos diretores, isto pressupôs ainda que 'com os pés na América' eles não se descuidassem de suas tarefas, como construtores do Império, de integrar ou trazer ao Rio de Janeiro – o mundo civilizado do país – as pessoas interessadas em Ciências Naturais que trabalhavam nas províncias distantes e mesmo as próprias províncias distantes, por meio de suas coleções.⁵⁶

1.2.1 - Um novo arranjo: o período de Ladislau Netto

O período em que Ladislau Netto assumiu a direção geral do Museu Nacional (1874-1893) foi apontado como o “início do período mais fecundo, de maior atividade e de mais intenso brilho na história do Museu” (Lacerda 1905). O período foi marcado pela implementação de várias reformas administrativas, que buscaram alinhar a estrutura do Museu Nacional à dos grandes museus europeus. Também foi feita uma importante reforma no prédio, com a ampliação dos espaços para o acervo. Ladislau Netto contava com grande prestígio junto ao Governo Imperial, tendo conseguido incluir no Regulamento de 1876 os cursos públicos e gratuitos. Participavam dos cursos estadistas, médicos, advogados, jornalistas. Os projetos implementados pelo diretor colocaram o Museu numa posição de destaque no contexto da vida cultural da metrópole.

Em 1876, Ladislau Netto criou a publicação trimestral "Archivos do Museu Nacional", que divulgava trabalhos de pesquisa em história natural. Ele também iniciou uma prática comum entre instituições museológicas: as permutas bibliográficas. A publicação de artigos de especialistas nacionais e estrangeiros nos *Archivos*, na qualidade de "membros

de acordo com as seguintes classes: indústrias de mineração, metalurgia e artes metalúrgicas; agricultura e produtos espontâneos; produtos animais; indústria fabril em geral.

correspondentes" do Museu, ajudou a instituição a adquirir prestígio perante os museus internacionais.⁵⁷ Ladislau Netto foi também o responsável pela ampliação das coleções do Museu, principalmente as etnográficas. O diretor instituiu como finalidade das divisões "*proceder collecta, estudo e classificação científica do material respectivo, organizando colleções, catálogos e guias*".

Na gestão de Ladislau Netto teve início a prática de registrar as coleções em um "Livro de Aquisições" instituído para evitar o desaparecimento de objetos. O Livro foi aberto em 28/1/1876 e dividido em quatro seções, de acordo com as quatro seções do Museu. Além disso, ele acrescentou ao Regulamento de 1888 um destaque sobre a proteção do patrimônio da instituição, com a proibição de que qualquer objeto fosse retirado do museu, "salvo para exposições científicas ou industriais, mediante autorização do Ministro", o da Agricultura, no caso. O tratamento das informações existentes nos catálogos se fez a partir da sistematização das mesmas em tabelas.

Em 1890, uma outra reorganização destacou "Anthropologia, Ethnologia e Archeologia" como uma seção específica e que até então fizera parte da zoologia geral e aplicada, a anatomia comparada e a paleontologia animal. Essa reordenação significou o início efetivo do estudo do homem primitivo no país. A redefinição da nomenclatura, assim como o novo arranjo das seções, reflete uma mudança nas concepções científicas que estavam sendo orquestradas no ambiente da instituição. Na quarta Seção, "Numismática, artes liberais, arqueologia, usos e costumes das nações antigas e modernas", foram situadas as coleções etnográficas. A reforma atinge profundamente a dinâmica institucional, imprimindo uma progressiva tendência à especialização. Aos diretores das Seções cabia, além da curadoria científica das coleções, ministrar cursos em suas respectivas áreas e divulgar os resultados de suas pesquisas.⁵⁸ Para Ladislau Netto, o Museu se destinava a

coleccionar todas as riquezas do país, fauna, flora, constituição geognóstica e histórica primitiva de seus aborígenes e, sobretudo, instruir o povo inoculando no espírito da mocidade estudiosa o gosto pelas pesquisas científicas, alentando ou guiando a indústria nacional e tornando-se finalmente o árbitro de todas as questões relativas aos tesouros contidos em nosso vasto território.⁵⁹

⁵⁶ Lopes, 1997:128.

⁵⁷ Lopes, 1997:126.

⁵⁸ Castro Faria, 1998:61.

⁵⁹ Ladislau Netto, 1871. *Apud* Lopes, 1995:31.

No período em que o Museu esteve sob a direção de Ladislau Netto, os naturalistas viajantes foram oficialmente incorporados como funcionários, o que levou à ampliação das coleções, que começaram a ser estudadas e classificadas. As excursões passaram a ser uma prática incentivada e nelas se incluía o diretor. Em 1884, o Museu foi convidado a participar da Exposição Industrial de Nova Orleans, para onde levou principalmente suas coleções de madeiras e fibras vegetais. Entre 1888 e 1889, Ladislau Netto esteve em Paris para a Exposição Universal e foi a Berlim representar o Brasil e o Museu no VII Congresso da Associação Internacional de Americanistas, onde apresentou uma comunicação sobre os resultados das escavações arqueológicas de Pacoval, no Marajó, e exibiu as cerâmicas encontradas na região.⁶⁰

O Museu, como seus congêneres, estava envolvido em um mercado de permuta de artefatos etnográficos e científicos, coletados, de um modo geral, em áreas pouco acessíveis.⁶¹ Entretanto, foi na tradição histórico-cultural germânica que a atividade museográfica se expandiu. Essa presença se deu tanto com a vinda de viajantes e pesquisadores alemães, quanto através da produção antropológica norte-americana, fortemente ancorada no difusionismo e no determinismo geográfico herdados da tradição germânica. Guimarães (1988:17), menciona o projeto de Von Martius, premiado em 1847 pelo IHGB, em que definia o que em termos historiográficos garantiria uma identidade à Nação em processo de construção e que se baseava na capacidade de elaborar uma reflexão a partir da mescla das três raças, valorizando os estudos relativos ao indígena e sublinhando a atribuição dos bandeirantes e dos demais desbravadores que desempenharam papel civilizador.

No final do século XIX, registra-se um aumento significativo do acervo devido ao incentivo do diretor, que propõe uma ampla coleta destinada à Exposição Antropológica de 1882. Castro Faria (1993:67) refere-se à exposição como “um acontecimento de enorme repercussão e decisiva importância inscrito nos anais da etnografia brasileira”. Para este autor, Ladislau Netto foi um marco na etnografia brasileira da segunda metade do século XIX.

⁶⁰ *Ibidem*: 178

⁶¹ Em uma carta dirigida ao caro amigo Dr. Ladislau Netto, Ferreira Penna, informa das dificuldades de reunir material para o Museu, também pela falta de recursos para trilhar por conta própria na busca de indícios que lhe indicavam. Informa principalmente a respeito de “crânios”, dos que conseguiu e de suas apreciações. “O meu illustre amigo far-me-há a justiça de acreditar que si não supro bem e satisfatoriamente as suas ordens, não é por falta de zelo e negligências.” Belém, 24 de junho de 1877. doc 75, pasta 16. AHMN. (Cópia do documento encontrado no Setor de Etnologia)

A Exposição Anthropologica Brasileira será inaugurada em alguns saloes do Museu Nacional e será dividida em 3 secções; a 1ª de Anthropologia propriamente dita; a 2ª de Archeologia; e a 3ª de Ethnologia. Os objectos expostos poderão ficar pertencendo ao Museu Nacional, ou ser devolvidos aos seus proprietários conforme a declaração delles. No primeiro caso, o Director Geral do Museu mandará archivar nas collecoes do Museu os objectos offerecidos com o nome do doador, participando tudo ao Governo Imperial para que seja o presente agradecido e tomado na consideração merecida. Um jury nomeado pelo governo sob proposta do Director Geral do Museu encarregar-se-há da classificação dos objectos espostos conferindo-lhes os premios que merecerem de accordo com o que sobre este assumpto for resolvido.⁶²

De acordo com o “*Guia da Exposição Antropológica Brasileira Realizada pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro a 29 de julho de 1882*”⁶⁴, as coleções foram organizadas em oito salas, denominadas: *Vaz de Caminha* – com 40 diferentes tipos de objetos etnográficos numerados; *Rodrigues Ferreira* – com 113 objetos etnográficos; *Lery* – com 39 peças arqueológicas; *Hartt* – com 207 materiais arqueológicos; *Lund* – com 115 grupos de materiais relacionados à antropologia; *Martius* – com 29 objetos de etnografia e arqueologia; *Gabriel Soares* – com 170 peças de etnografia e arqueologia; e *Anchieta* – com 67 objetos etnográficos.⁶⁴ Cada uma das Seções estava subdividida em grupos. Na terceira seção, de Etnologia, o primeiro grupo destinava-se aos *objetos de guerra*; o segundo, a *objetos de caça ou pesca*; o terceiro, a *objetos de penas e ornamentos*; o quarto, a *objetos para festividades*; o quinto, a *objetos religiosos e fúnebres*; o sexto, a *objetos de uso domestico* e o sétimo, ao *vocabulário*.⁶⁵

A Exposição durou três meses e teve uma enorme visitação. Foi considerada a primeira exposição do gênero no mundo.

⁶² Doc. Manuscrito n. 372 pasta 120, 10 de novembro de 1881. Este texto introdutório é seguido de uma relação dos objetos de cada Seção.

⁶⁴ *A esta seguirão as o Guia das Coleções de Anthropologia, de Roquette Pinto (1915), o Guia das Coleções de Archeologia Clássica, de A. Childs (1919), o Guia de Mineralogia, Geologia e Paleontologia, de A. Heintz Paes Leme (1924), todos pesquisadores do Museu Nacional. (Castro Faria 1993: 67).*

⁶⁴ *Apud Lopes 1997:177. Os nomes selecionados compõem uma pequena galeria dos patronos da etnografia, da arqueologia e da antropologia (Castro Faria 1993:67).*

⁶⁵ Doc.cit. n. 372. (A cópia do documento foi consultada no Setor de Etnologia).

Este é o certame mais nacional que as ciências e as letras, congratuladas, poderiam imaginar e realizar no fito de soerguer o Império do Brasil ao nível da intelectualidade universal (...). Coube ao Museu Nacional a imensa glória de havê-lo empreendido e de efetuá-lo, como esplendente e pujante fecho de seu ultimo decênio de ininterruptos, ainda que às vezes amargurados labores.⁶⁶

Castro Faria destaca que “as belas coleções de ornatos e vestimentas de penas, que o museu possuía, ficaram num arranjo mais artístico”. Em relação aos demais objetos, “formavam, pela regular disposição, quadros dignos de ver-se e comparar-se”.⁶⁷ O Museu exibiu coleções etnográficas bem organizadas numa época em que mal se constituía o Museu Trocadéro. Castro Faria ressalta ainda o material coletado por Gonçalves Dias quando era membro da Comissão Científica, entre 1859 e 1861, que foi posteriormente dividido entre o Museu Nacional e o Instituto Histórico.⁶⁸

Margareth Lopes observa que, apesar de o empenho de Ladislau Netto não ter ficado refletido de maneira uniforme em todas as Seções do Museu, a geologia e a antropologia adquiriram grande impulso. O desenvolvimento da antropologia ocorreu devido ao interesse particular do diretor por ela e à sua compreensão abrangente do papel que o Museu poderia desempenhar no estudo da “raça” brasileira (ainda não pesquisada), o que foi fundamental para consolidar esse campo de estudos no país.⁶⁹ Ladislau Netto gozava de grande prestígio social, com amplo respaldo às suas iniciativas, o que resultou na transferência da instituição para o Ministério mais próspero do Império, junto à Academia Imperial de Medicina e à Academia de Belas Artes, ao Arquivo Público, à Biblioteca Nacional, à Escola Politécnica e ao Observatório Nacional. Castro Faria (1993:72) relata o empenho de Rui Barbosa, o primeiro a propor a mudança do Museu para o Ministério do Império, o qual abrigava os demais órgãos voltados para a instrução. Rui Barbosa encaminhou ainda à Assembléia Geral Legislativa, em 1882, um projeto de reforma do ensino, que previa que o Museu sediasse um curso de Bacharelado em ciências físicas e naturais, o que tornaria as coleções uma fonte de pesquisa para o ensino superior e o secundário.

⁶⁶ *Apud* Castro Faria, 1993:67. Discurso de Ladislau Netto em 29 de julho de 1882, por ocasião da inauguração da exposição antropológica brasileira. Castro Faria ressalta a intenção de levar a público o debate dos grandes problemas da antropologia no momento e de difundir conhecimentos através da exposição e das publicações que giraram em torno da mesma, como o Guia das Coleções, de Roquete-Pinto, publicado em 1915, onde Roquette-Pinto, ao invés de fazer um simples rol de objetos, apresenta os fundamentos da antropologia expresso nas coleções.

⁶⁷ Castro Faria, 1998:67.

⁶⁸ *Cf.* Castro Faria, 1998:20.

⁶⁹ Lopes, 1997:179.

1.2.2 - O Museu foi para o Palácio

Com o advento da República, o Museu Nacional, assim denominado desde o Regulamento de 1842, mudou-se para o Paço de São Cristóvão, antiga residência da família Imperial. A mudança de prédio acompanhou mudanças institucionais, em que o MN se firma como uma casa de ensino e pesquisa e não apenas um “depósito” de peças.

A transferência das coleções do Campo de Santana para São Cristóvão foi realizada por iniciativa de Ladislau Netto, que venceu seus opositores e permaneceu à frente da direção do Museu, tendo aprovado um novo Regulamento em 1890⁷⁰ e a mudança sendo autorizada em junho de 1892. Para efetivar a transferência das coleções, Ladislau Netto conseguiu que os trilhos da Cia. De Bondes de São Cristóvão se estendessem até as portas do museu, mas não houve tempo para uma organização cuidadosa. A mudança durou dois meses e muita coisa se perdeu no caminho. As coleções chegavam ao Paço de São Cristóvão e eram depositadas sem nenhuma ordem nos salões térreos do prédio. O Conselho e os funcionários do Museu acusaram Ladislau Netto de precipitação e falta de organização na mudança. O trabalho na reorganização ocupou todo o ano de 1892.

Castro Faria considera que embora tenha havido literalmente perdas de itens do acervo, danificados ou extraviados, houve também ganhos significativos. O autor destaca o novo arranjo arquitetônico como um dos ganhos para o Museu, pois o antigo prédio não possuía as condições espaciais para abrigar as novas coleções que ingressavam, assim como também os laboratórios para as pesquisas.

Com o fim do Império, foi extinto o Ministério da Agricultura e o Museu Nacional foi integrado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores. As exposições passaram a ser abertas ao público três vezes por semana: às quintas, sábados e domingos. O cargo de naturalista-viajante foi abolido e as excursões consideradas necessárias ficaram a cargo de assistentes. As instalações das exposições e dos laboratórios foram modernizadas (para o diretor, o grande déficit do Museu era a falta de laboratórios bem aparelhados). Os armários foram todos substituídos e as peças arrumadas em vitrines importadas, como nos melhores museus europeus.

1.3 - Tamanho também é documento: medindo, catalogando e arquivando gente

Um museu em que numerosas coleções estão distribuídas por seções, de conformidade com as regras adotadas pela ciência, em que existem espécimes classificados metodicamente, em que existem oficinas de taxidermia e de montagem; em que há um horto botânico e um rico herbario, como não existe outro no Brasil; que possui uma biblioteca em que se encontram raridades e as publicações mais recentes sobre todos os ramos de ciências naturais; que tem laboratórios bem montados, providos de aparelhos e instrumentos mais modernos; que publica uma revista com trabalhos originais e de investigação – é ou não um museu organizado sobre bases científicas?”⁷¹

Assim foi descrito o Museu Nacional por seu diretor João Batista de Lacerda, em um contexto de disputa entre instituições museológicas, no caso o Museu Nacional e o Museu Paulista, que legitimavam suas posições pelo capital científico que articulavam em suas e por suas coleções. Lacerda apresentava o modelo de Museu que considerava ser o exclusivo detentor do instrumental físico e humano para levar adiante a ciência no país. O Museu Nacional não era o único instituto a empreender pesquisa no campo das ciências naturais e da antropologia, apesar de se posicionar politicamente com destacado prestígio.

Castro Faria distingue três períodos na história da pesquisa etnológica no Brasil⁷². No primeiro deles, de 1876 a 1885, predominam os estudos craniométricos, sob a influência da escola francesa, sendo o Museu, nessa época, o único centro de pesquisas e os seus *Arquivos* publicação especializada sem precedentes. Como registra Castro Faria, as pesquisas de antropologia no Museu ecoavam as atividades de pesquisadores de outros países, centradas na antropologia física originada na França. As características desse primeiro período eram “o estudo do homem primitivo como principal centro de interesse, a craniometria como processo.”⁷³ Dessa forma, apesar do interesse pela etnografia, no final do século XIX, os estudos craniológicos continuaram a ser o carro-chefe das pesquisas.

⁷⁰ O Regulamento instituiu normas rígidas quanto à acumulação de cargos e um controle diário do ponto, o que causou uma grande insatisfação entre os funcionários e a saída de muitos naturalistas, principalmente os estrangeiros.

⁷¹ Resposta de João Batista de Lacerda a uma declaração do diretor do Museu Paulista, que não reconhecia o Museu Nacional como uma instituição onde se praticava a ciência. Para Souza Lima, a disputa entre os dois museus pode ser vista como “fruto da concorrência entre pares intelectuais, que naquele momento não se distinguiam de concorrentes políticos.” (1989:73).

⁷² Castro Faria, 1998:140.

⁷³ Castro Faria 1998:19. O autor de *o Homem da Lagoa Santa*, por conta da falta de material de estudo, vai dar lugar ao estudo de *o Homem dos sambaquis*.

No segundo período, dominam os estudos de antropologia morfológica, caracterizados pelo trabalho de campo onde o índio é o objeto quase exclusivo das pesquisas. Em 1895, João Batista de Lacerda assumiu a direção do Museu, onde permaneceu até 1915. Sua extensa obra científica soma 74 artigos, nas áreas de antropologia, fisiologia, patologia, moléstias tropicais, profilaxia e veterinária, além de trabalhos relativos à própria instituição. Lacerda manteve relações de amizade com pesquisadores de Argentina, Uruguai e Chile. Inicialmente contratado como subdiretor da primeira Seção do Museu, ele desenvolveu pesquisas no Laboratório de Fisiologia Experimental e dedicou-se ao estudo das "raças", tema caro no momento. A questão racial não chamou a atenção dos intelectuais brasileiros até o final do século XIX.

O terceiro período, o da "moderna antropologia física", inicia-se em 1926. Surgem os estudos de biotipologia e de anatomia étnica, criam-se novos centros de pesquisa assim como se diversificam os interesses.

A ciência em si mesma, isto é, a sua conceituação, os seus processos de estudo, os seus campos de pesquisa, a sua aplicação aos problemas brasileiros, acha-se ali documentada de uma forma capaz de despertar o interesse do grande público. (Castro Faria 1998:71)

A crise institucional do Império contribuía para o surgimento de um pensamento "nacional" sobre a raça. Em primeiro lugar, inúmeros setores sociais, como o dos militares, parte da elite agrário-exportadora e uma incipiente classe média urbana denunciavam a falência do modelo político e econômico que até então tinha contribuído para manter a única monarquia do continente. Em segundo lugar, a base econômica do país – a escravidão – tornara-se um problema cuja solução era inadiável, mas tanto a coroa quanto os latifundiários tentaram sustentar a escravidão até o fim do tráfico negreiro, em 1850. A alta do preço da mão-de-obra escrava, as constantes fugas e o crescente apoio popular que o abolicionismo vinha ganhando na sociedade sinalizavam, inequivocamente, que a instituição estava com os dias contados. Para os abolicionistas, a imigração e o incentivo ao trabalho livre e assalariado eram a melhor solução para que o país superasse o atraso econômico e social.⁷⁴

⁷⁴ Skidmore (1989) aponta em abolicionistas como Joaquim Nabuco o início, muito modesto, de uma reflexão sobre a questão racial no Brasil. Em seu panfleto "A Escravidão", Joaquim Nabuco sustenta que esta era uma

A chegada de trabalhadores livres, vindos principalmente da Europa, revitalizaria a sociedade brasileira com braços e sangue novos, além de diferentes valores em relação ao trabalho.⁷⁵ Sangue novo significava, literalmente, a possibilidade de que a imigração pudesse apagar, gradualmente, a nódoa da escravidão e de uma população majoritariamente negra ou mestiça. Lentamente, com um paciente esforço que envolveria todo o Estado, o país “embranqueceria”, diminuindo progressivamente a presença do negro na cultura e na sociedade brasileiras, em um projeto de modernização pensado em termos biológicos.

No início da República, a elite intelectual brasileira participou ativamente de um projeto de grande envergadura: guindar um país agrário, com costumes e instituições atrasados, formado em grande parte por uma população negra, à condição de “sociedade civilizada.”⁷⁶ Nesse período, alguns autores notabilizaram-se pela seriedade de suas investigações, ainda que baseadas em pressupostos equivocados.⁷⁷ Raimundo Nina Rodrigues, catedrático da Faculdade de Medicina na Bahia, foi o pioneiro das pesquisas sobre o negro brasileiro e inspirou uma corrente de seguidores na antropologia do país. Rodrigues era partidário do poligenismo, tese muito apreciada pela antropologia norte-americana do século XIX, segundo a qual as raças humanas constituíam espécies diferentes. O maior representante desta corrente era o naturalista suíço naturalizado americano Louis Agassiz, para quem o isolamento geográfico produzia a especiação, ou seja a diferenciação de populações humanas por pressão adaptativa ao meio ambiente.

Silvio Romero foi o primeiro a tentar sistematizar uma reflexão sobre o papel da raça no desenvolvimento social brasileiro. Romero era, no sentido alemão do termo, um ensaísta da cultura, um ideólogo, para quem a chave da compreensão de nossa história estava na relação de duas variáveis: o meio natural e a composição racial da população. Partindo destas variáveis, a análise chegou a conclusões nada animadoras. O clima e a miscigenação haviam criado um tipo de povo que, no seu entender, era inferior ao europeu e, por isso, não

instituição que envenenava toda a sociedade brasileira. Para ele, não era apenas o desenvolvimento econômico que ficava comprometido, mas todas as instituições sociais eram literalmente corrompidas pela manutenção do trabalho escravo.

⁷⁵ Para Skidmore (1989), a plêiade de intelectuais desse período, malgrado as diferenças teóricas e a diversidade de influências, apoiou esse projeto. Aos olhos dos abolicionistas, a imigração faria a transição do trabalho escravo para o livre.

⁷⁶ Thomas Skidmore (1976:105) relaciona duas maneiras de medir o sentimento de identidade nacional no início do século. A primeira estava associada à estabilidade política; a segunda, ao desenvolvimento de uma literatura autenticamente nacional, na medida em que a cultura significava literatura para grande parte dos intelectuais brasileiros. A música, a dança, a pintura, a escultura, a arte folclórica não tinham peso específico.

⁷⁷ Nina Rodrigues, mestre em psiquiatria, preocupava-se com as manifestações de “loucura das multidões”, tendo publicado na Revista Brasileira o artigo “A loucura epidêmica de Canudos”.

poderia alcançar o nível de desenvolvimento daquele continente. Seus escritos oscilavam entre um profundo pessimismo a respeito do destino da sociedade brasileira e um reservado otimismo. Ocasionalmente, Romero afirmava que as forças da seleção natural estavam ainda operando na sociedade brasileira e que um incentivo ao branqueamento por meio da imigração poderia, a longo prazo, fazer com que o Brasil pudesse chegar ao mesmo patamar da Europa. A doutrina da desigualdade entre as raças servia aos ideais dos colonizadores, segundo a qual uns tipos estavam destinados à servidão e outros, ao domínio.

Foi portanto no bojo das questões raciais, do Império e de uma proposta cientificista para a nação que aporta nos trópicos o novo modelo de identificação e inserção dos valores reconhecidamente arcaicos que se pretendem legitimar e resguardar na memória coletiva das nações. Silvio Romero é apontado como pioneiro dos estudos de folclore no Brasil ao reivindicar uma visão mais científica e racional da vida popular.⁷⁸

Alguns autores do período remaram contra essa corrente, como Manoel Bonfim e Tobias Barreto. Bonfim⁷⁹ rejeitava a associação entre clima e raça como determinante para a compreensão de nossa história. Desprezava as análises deterministas que criavam um estereótipo para o Brasil e a América Latina, supostamente habitados por um povo indolente e racialmente degenerado. Bonfim percebeu que a maioria dos intelectuais brasileiros havia distorcido a teoria da evolução para confirmar suas teses racistas. Para ele, o problema não estava na questão racial, mas na superação de entraves seculares como o analfabetismo, a fome e a miséria. Como afirma Skidmore (1989), Bonfim rejeitava o determinismo racial em favor de um nacionalismo que influenciaria profundamente o pensamento social brasileiro a partir da década de 1930. Apesar de ter contribuído para os estudos sobre o branqueamento, Roquette-Pinto divergia dos propósitos racistas autores destas formulações, lembrando: “Todavia, não o esqueçamos, por amor ao preconceito disfarçado ou manifesto, que o problema nacional não é transformar os mestiços do Brasil em gente branca. O nosso problema é a educação dos que ali se acham, claros ou escuros (...)” (1927:62).

⁷⁸ Renato Ortiz pergunta se os estudos de folclore não seriam uma forma de afirmação, em contraponto à produção cultural dominante da qual são excluídos os intelectuais situados distantes dos grandes centros hegemônicos e onde o estudo da cultura popular seria uma espécie de consciência regional que se contrapõe ao Estado centralizador. Segundo o autor, foi intenção de Silvio Romero, quando publicou seus “*contos populares*”, insurgir-se contra a cultura da corte (1992:68).

⁷⁹ Professor de História Natural, o livro de Bonfim foi, para Roquette-Pinto (1938:91), uma resposta àqueles que julgam os povos do continente americano como inferiores, condenados ao barbarismo: “surgiu no momento próprio, quando o país inteiro começa a pensar na raça e procura verificar se são verdadeiras as doutrinas dos derrotistas que caluniam os seus patrícios *atrasados*”.

Para Skidmore (1989), Roquette-Pinto era “a única exceção de valor a esse padrão de mediocridade científica.” Ao propor a educação como eixo da questão social brasileira, estava enfocando a teoria dos estudos culturais, em oposição aos estudos raciais ainda predominantes.

O debate em torno das questões raciais era intenso e alguns críticos percebiam o país à beira do perigo devido ao caos político e financeiro instalado desde o início da República, com sucessivas crises que afetavam o mercado exportador e o fracasso dos governos na ocupação efetiva de todo o território. A questão racial era, portanto, uma questão nacional, um problema a ser resolvido política e cientificamente.⁸⁰

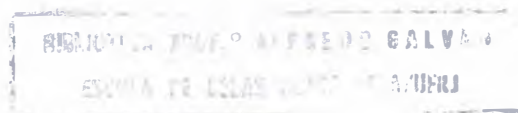
Mas, o Museu Nacional ainda é o único instituto de pesquisa onde se cultiva, pratica e ensina antropologia. A sua influência se faz sentir em todo o país. (...) Com a publicação dos primeiros resultados das pesquisas realizadas por Edgar Roquette-Pinto sobre os brasileiros, inicia-se o terceiro período que se caracteriza pelo crescente interesse pelo nosso povo. (Castro Faria 1998:22).

As pesquisas em andamento na Seção de Antropologia do Museu Nacional acompanhavam as discussões sobre a questão racial de acordo com os paradigmas científicos da época: descrições antropométricas de alguns grupos e de “usos e costumes” em geral, preocupações com a degenerescência da “raça indígena” quando em contato com outras culturas ou “miscigenada” eram os temas que orientavam as pesquisas. No 1º Congresso Universal das Raças, realizado em Londres em 1911, Batista de Lacerda apresentou o trabalho *Sur les métis au Brésil*, em que buscava demonstrar cientificamente o branqueamento da população mestiça. Roquette-Pinto, naturalista do Museu Nacional, acompanhou-o como delegado do governo e apresentou o *Primeiro Diagrama da constituição antropológica da população do Brasil*, organizado segundo as estatísticas oficiais de 1872 a 1890, que forneceram os dados para a tese de Lacerda.

Edgar Roquette-Pinto ingressou no Museu Nacional em 1905, como Naturalista Assistente; no Laboratório da Seção de Antropologia⁸¹, e deu continuidade aos trabalhos de Batista de Lacerda, concentrando-se no levantamento de medidas para definir os tipos antropológicos brasileiros. Em 1921, já somavam 1.200 as fichas antropométricas de

⁸⁰ As formas, reconhecidas por seus atributos de beleza, expressavam a ideologia dessa classe, que destituía de valor qualquer manifestação de origem nativa. O branqueamento é também uma questão de ordem estética. Os imigrantes europeus, deste modo, apresentam-se como possibilidade de importação de um padrão.

⁸¹ Cf Livro de Assentamento do Museu Nacional. Em 1910, foi nomeado para exercer o cargo de substituto da 4ª Seção.



indivíduos do sexo masculino. O resultado final da pesquisa representou a contribuição do Museu para as comemorações do Centenário da Independência, ocasião em que colaborou com uma grande exposição, completou as galerias de mostruários e enriqueceu-as com novos exemplares e modelos, com o fim de evidenciar as riquezas geológicas, botânicas e etnográficas do país. Entre o exposto estava o Mapa Florestal, uma apresentação gráfica da fitogeografia brasileira, e o trabalho da Seção de Etnografia e Etnologia dedicado a apresentar os *typos ethnographicos regionaes*.⁸²

Os *tipos antropológicos* da população brasileira foram caracterizados em quatro grupos: *leucodermos* (brancos), *faiodermos* (brancos + negros), *xantodermos* (brancos + índios) e *melanodermos* (negros). A classificação apresenta a percentagem dos elementos estatura, índice cefálico e índice nasal. O trabalho completo foi publicado, em 1928, nos Arquivos do Museu e apresentado no ano seguinte no 1º Congresso Brasileiro de Eugenia. A pesquisa representou o primeiro esforço de classificação da população que Roquette-Pinto denominou 'brasiliiana'.⁸³ "Pela primeira vez os brasileiros, brancos e mestiços, constituem objeto de pesquisas."

1.4 - Pela pátria, pela terra, pela gente

Como vimos, no início do século XX, as questões nacionais com repercussão antropológica estavam relacionadas principalmente aos "problemas" raciais e à conquista do território, o qual permanecia desconhecido e pouco explorado em sua extensão e potencialidades econômicas.

Em 1909, o Museu foi subordinado ao recém-criado Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio (MAIC), junto com Bombeiros, Correios, Estrada de Ferro, Terras e Colonização. Em 1910, foi criado o *Serviço de Proteção aos Índios e Localização dos Trabalhadores Nacionais* (SPILTN). Eram atribuições do MAIC a imigração e a colonização, o ensino agrícola e veterinário, a legislação rural e agrícola e os registros de terra, enfim, o controle sobre o território e sobre os que nele se assentavam. Segundo Souza

⁸² Relatório de 1920, enviado por Bruno Lobo ao Sr. Dr. Ildelfonso Simões Lopes, Ministro da Agricultura, Indústria e Comércio, informa que Domingos Sergio de Carvalho, chefe da Seção, deu prosseguimento aos estudos para complementação do mapa etnográfico do Brasil e Roquette-Pinto deu continuidade aos trabalhos de mensuração antropológica da população do Brasil, com a ajuda de dois professores, entre eles Raimundo Lopes, contratados para auxiliá-lo na tarefa.

⁸³ A Seção também recebia demandas referentes às pesquisas antropométricas, como a solicitação da Escola de Sargentos de Infantaria que pretendia, com base nas pesquisas, "orientar o melhor desenvolvimento dos trabalhos de educação física".

Lima (1989), a transferência do Museu para o Ministério visava transformá-lo em um centro de pesquisa aplicada e parte de uma rede que vincula o museu aos interesses do Estado. O autor chama atenção para o objetivo do SPILTIN, o que significava acima de tudo uma luta pelo monopólio da assistência (o *poder tutelar*), pois “o ser indígena era concebido apenas como ser reflexo das ações sofridas.”⁸⁴

Ao lado das funções de investigação científica, prestação de serviços e consultoria ao ministério, o Museu tinha por obrigação promover a divulgação do estudo da História Natural. Raimundo Lopes chama a atenção para a influência da sociologia positivista, com sua concepção da Humanidade, no desenvolvimento científico da geografia. É bastante conhecida o prestígio do pensamento positivista na formação republicana brasileira. O positivismo elegeu a Ciência como o motor do desenvolvimento social e econômico. Sem tecnologia, engenheiros, estradas de ferro e escolas não se constrói uma nação. Em meados do século XIX, quando a revolução industrial parecia uma onda que arrastara todas as nações desenvolvidas, alterando radicalmente o ritmo da história, uma filosofia como essa era o verdadeiro evangelho do progresso.

O Museu achava-se, desta forma, destinado não apenas a produzir um saber diretamente aplicado à ação política em termos, sobretudo, técnicos, mas a respaldar a ação do Estado de forma bastante ampla, ao produzir discursos científicos – no sentido da época – que validassem as práticas oficialmente implementadas. Em contrapartida, a instituição poderia auferir os lucros econômicos, políticos e simbólicos necessários à busca de uma autonomia relativa, i.e., ao estudo de questões que, já então, fossem concernentes às problemáticas especificamente científicas.⁸⁵

Esta vinculação pretendida entre o Museu e os interesses do Estado foi materializada com a participação de naturalistas das suas diferentes seções na Comissão Rondon. Como veremos, a “parceria” trouxe grandes frutos para o museu e as suas coleções.

Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958) cursou a Escola Superior de Guerra, onde se converteu ao republicanismo e ao credo positivista ortodoxo.⁸⁶ Sua primeira missão como engenheiro militar foi junto à Comissão de Linhas Telegráficas e Estratégicas do Mato Grosso ao Amazonas, a chamada Comissão Rondon, que pretendia, em nome do progresso,

⁸⁴ Sobre a criação do SPILTIN, ver Lima, 1987 e 1995.

⁸⁵ Souza Lima, 1989:43.

⁸⁶ O pensamento positivista teve grande influência no Brasil desde meados do século XIX e foi adotado por vários funcionários da administração federal, entre eles Roquette-Pinto e Alberto Torres.

unir todo o país por meio do telégrafo. Nesta função, esteve subordinado ao engenheiro civil Miguel Calmon, Ministro de Viação e Obras Públicas. Cabia aos engenheiros, com sua “autoridade técnica”, a chefia das expedições de demarcação de fronteiras e o conseqüente mapeamento do território, além de se auto-atribuírem a missão de mensageiros do progresso. Durante 38 anos a Comissão empreendeu viagens pelo interior do território nacional com a missão de “instalar linhas telegráficas e traçar a abertura de estradas”, realizar o levantamento topográfico e o das coordenadas geográficas, além de estudos geológicos, zoológicos e botânicos no Brasil central e, finalmente, a “catequese” dos índios e a sua “pacificação”. A construção da Estrada de Ferro de Mato Grosso consolidou o projeto de penetração do Estado em direção ao Oeste e às terras que se pretendiam ocupar e controlar para empreender o povoamento do solo com migrações de trabalhadores.

A ampliação da rede territorial avançou em direção às regiões longínquas do território desconhecido, levando estações telegráficas a pequenas cidades antes inexistentes no registro cartográfico. Era a ciência *desbravando os sertões*, impondo-se à natureza e domesticando a paisagem com seus fios suspensos, e *civilizando* os nativos, homens em estado de natureza, que receberiam as “bênçãos” da civilização. O Estado ampliava o controle sobre o território nacional.

O SPILTN tinha então como atribuição *civilizar* o índio e *educar o trabalhador nacional* e, assim, através de *postos, povoações e centros agrícolas* dispersos pelo território em unidades – *um cerco de paz*⁸⁷ – exercer o controle sobre o conjunto dos trabalhadores, inclusive os imigrantes e os chamados *sertanejos*, como destaca Souza Lima:

O ‘destino final’ da população indígena seria, pois, o mercado de trabalho rural, sob a rubrica de *trabalhador nacional*. Esta expressão encobria uma vasta gama de produtores diretos destituídos da propriedade da terra e vagamente identificados aos libertos da escravidão e seus descendentes ou dos surgidos de casamentos com nativos. Compunham o que a historiografia mais recente chamou de *pobres livres*, e a produção sociológica e etnológica denominou de *sertanejos, caipiras, roceiros ou caboclos*, contingentes percebidos como propensos a migrarem dos campos às cidades – dado muitas vezes tomado como um ‘traço cultural’ de herança indígena, os *errantes* por natureza e estado – contribuindo para a situação extremamente tensa das maiores cidades da época.⁸⁸

⁸⁷ Souza Lima, 1995.

⁸⁸ Idem . 1995:126.

Em 22 de julho de 1912, a convite da Comissão Rondon, Roquette-Pinto seguiu, como representante do Museu, na excursão à Serra Norte, Mato Grosso e Rondônia, para estudar as tribos indígenas da região, onde permaneceu por cinco meses.⁸⁹

Em 1915, Roquette-Pinto proferiu uma série de conferências no Museu Nacional, intituladas 'Série Rondon'. O desdobramento desses trabalhos resultou em *Rondônia*, obra que lhe conferiu grande prestígio e representou um modelo de monografia antropológica, despertando interesse tanto no campo da etnologia quanto no da geografia. Nela há o registro de sua participação na Comissão Rondon:

Parti do Rio de Janeiro a 22 de julho. Quando recebi, no Museu Nacional, o primeiro material procedente dos índios da Serra do Norte, fiquei surpreso. Tudo aquilo, atestando cultura elementar, apresentava numerosos detalhes originais. Trabalhei alguns meses, em 1910, junto a Cândido Rondon; a poesia daquelas terras remotas infiltrou-se-me no pensamento. Ouvir o mestre era escutar a voz chamadora do sertão; sentir o rumorejo das florestas distantes. Em 1911, quando ele foi, mãos uma vez, para o reino encantado de cousas novas e recortado de ásperas veredas, eu segui para a Europa. Em 1912 realizei, portanto, um sonho de estudioso; não me propus executar nenhuma exploração.⁹⁰

Para Castro Faria (1998:155), o trabalho foi precursor no tratamento etnográfico dos estudos indígenas brasileiros.

Rondônia assinala de modo brilhante uma mudança radical de atitudes, do administrador, do homem de estudo, do pesquisador e do erudito brasileiro, em relação ao índio, e para a etnologia brasileira o seu significado foi indiscutivelmente maior que o de qualquer outra obra de autor estrangeiro, só tardiamente e em âmbito bem mais restrito vulgarizada entre nós”

A aliança entre o Museu Nacional e a Comissão Rondon fortaleceu a formação de um capital científico.⁹¹ O material doado pela Comissão permitiu ao Museu fazer permutas com outras agências e posicionar-se no circuito internacional, o que agregou valor à instituição. Souza Lima (1989:57-58) enumera uma série de “oferecimentos” do Museu a

⁸⁹ Antes disto, em 1906, Roquette-Pinto havia percorrido o litoral do Rio Grande do Sul estudando os sambaquis da região. Os resultados dessas pesquisas só foram divulgados seis anos depois, no Relatório da excursão ao litoral e à região dos lagos do Rio Grande do Sul, um relato de viagem sem referência explícita aos sambaquis, pois estes encontravam-se já em grande parte destruídos. Cf. Castro Faria 1998:150.

⁹⁰ Roquette-Pinto, 1935:60.

⁹¹ Em 1909, Roquette-Pinto propôs à Congregação do Museu Nacional que fosse dada à Comissão Rondon o título de membro correspondente da instituição por 'serviços prestados à pátria, à ciência e à humanidade'. Souza Lima assinala o empenho de Roquette-Pinto em homenagear a contribuição de Rondon e da Comissão, formalizando sua destacada atuação para a ciência e para o Museu. *Apud* Souza Lima, 1989:50.

outras instituições, inclusive de artefatos da Excursão Roquette-Pinto, destinados ao Museu de La Plata.

O diretor do Museu, Bruno Lobo, em relatório de 1922, ressaltou “a situação de evidente prosperidade em que se encontra este Instituto”⁹² e chama a atenção para o prestígio social alcançado pelo Museu e a expressiva acumulação de materiais enviados por particulares e instituições que contribuíram para aumentar o patrimônio. Lobo destacou os donativos ofertados pela Comissão Rondon, com “valor superior ao material que foi collectado pelo nosso Instituto por mais de 50 anos”. Roquette-Pinto dedicou-se a estudar essas coleções.

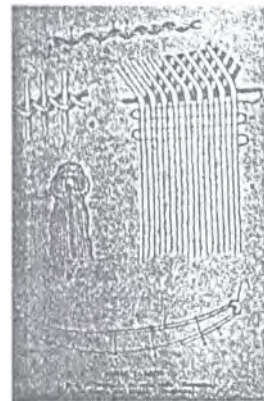
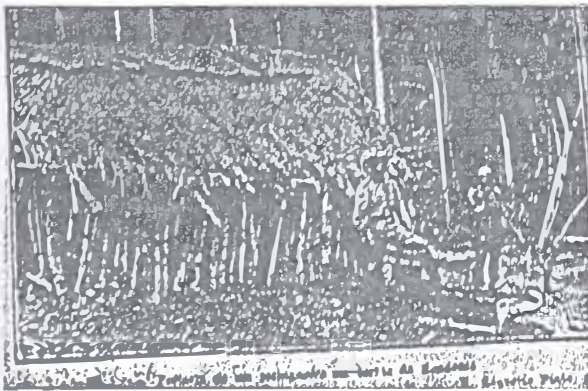


Figura 4-fotos e ilustrações referentes a viagem a *Rondônia*.

A Comissão Rondon foi responsável por grande parte dos exemplares que deram entrada no Museu nas primeiras duas décadas do século XX, quando as coleções indígenas foram privilegiadas, formando-se uma das mais expressivas coleções do gênero no país.

1.4.1 - Terra que frutos deu... o Museu e os estudos de *antropogeografia*

A terra, de facto, não é aquelle lugar vizinho do Paraizo de que falou Américo Vespúcio. Mas é 'generosa e boa' como queria Rio Branco. E a gente? A gente vai resolvendo os seus casos práticos, vencendo, galhardamente a conquista das suas riquezas territoriaes, com uma valentia e com uma tenacidade únicas nos fastos universaes. Repito sempre os mesmos exemplos: o movimento bandeirante, a occupação da Amazônia e a conquista da Rondônia. Repito porque desejaria que todos os brasileiros pudessem recordar esses episódios quando, em hora de desanimo, perguntassem: que tem feito a minha gente de realmente grandioso, para que volte a ter confiança nella? (Roquette-Pinto 1933:123)

“Terra de tão forte ascendente sobre os homens, deve ter influído de um modo próprio sobre o povo que a habita; qual foi essa influênciã?” Assim Roquette-Pinto (1927) justificava a antropogeografia que, no Museu Nacional, era bastante sólida. Para ele, a antropogeografia – estudo descritivo das populações da Terra com forte influênciã do positivismo – explicava a adaptação do homem à natureza e estabelecia a correlação entre os fatos históricos de um povo e as características geográficas da região, podendo contribuir para a formulação de políticas nacionais que levassem em conta a geografia e a população nos vastos territórios.

Traça nas cartas a densidade da população, os estabelecimentos humanos, e os caminhos. E, onde a humanidade for representada por diversas raças, povos ou grupos de natureza e de história diversas, ela pesquisará a extensão dessas dissemelhanças e a *documentará nos mapas*”

Para Roquette-Pinto, ainda que diferente da geografia humana, a antropogeografia era orientada pela etnografia, de modo que ambas eram segmentos de um mesmo saber, dois pontos de vista: “o primeiro, ligado ao conhecimento do **meio cósmico**; o segundo, preso ao exame do **meio social**.”⁹³ A etnografia era considerada uma forma de conhecimento e preservação da cultura (sobretudo material) de “povos em extinção” os quais, no caso do Brasil, eram os índios.

⁹² No período em que Bruno Lobo foi diretor do MN (1915-1922), a verba destinada ao museu foi aumentada, o que permitiu ampliar os meios de coleta do material com excursões e viagens.

⁹³ Roquette-Pinto, 1927:53 (grifos do autor).



Figura 5: mapa de Raimundo Lopes, Rondônia 1917

Raymundo Lopes, naturalista do Museu e discípulo de Roquette-Pinto, partilhava dessas crenças nacionalistas. Lopes dedicou-se a estudar a região Norte e o estado do Maranhão, onde nascera.⁹⁴ Foi responsável pela implementação dos estudos regionais, compondo coleções para o museu que ilustravam os estudos. Havia na época um grande pessimismo, alimentado por aqueles que percebiam na composição étnica e racial do país a causa do atraso, impedimento para o avanço da *civilização* e do *progresso*.⁹⁵

Alberto Torres foi um intelectual de destacada posição, que enxergava o nacionalismo como fonte inspiradora e rejeitava as teorias racistas da elite intelectual de inícios do século XX. Torres combatia a obstinação da elite brasileira em ver uma solução no branqueamento racial, quando todas as evidências científicas contestavam os postulados deterministas.⁹⁶ Para ele, o desenvolvimento só viria quando as elites reconhecessem nossa vocação como nação agrícola e partilhassem da crença liberal em uma divisão internacional do trabalho. Torres afirmava que o Brasil, como algumas nações da América, deveria ser obra de “sabedoria política”, isto é, constituir-se como um projeto e não ser deixado à deriva

⁹⁴ No Museu Nacional, como destaca Castro Faria, os trabalhos desenvolvidos na Seção de Etnografia e Antropologia foram dedicados aos estudos geográficos e arqueológicos. Lopes preparou, para reprodução e para “ilustrar as coleções expostas”, dois grandes desenhos coloridos – panoramas das estearias do Cajary e do Encantado.

⁹⁵ “As raças não estão igualmente distribuídas no Maranhão, nem na mesma proporção que nas outras unidades federativas. O branco, com as colônias estrangeiras e a mestiçagem-mosaico, prepondera em S. Luiz. A porcentagem negra é forte, nas zonas litorânea e média, sendo o do Maranhão, abaixo dos da Bahia e do Rio de Janeiro, um dos estados de maior elemento africano. No sertão maranhense, como em todos os sertões do país, prepondera a gens cabocla (bairanos), que não deixa de formar parte considerável da população em todas as outras zonas.” (Lopes, 1916:86-87).

nos rios da ignorância. A educação, portanto, deveria ser uma alavanca para o desenvolvimento do país e o projeto de nação.

O caso dos sertanejos, que as seccas impellem a procurar as terras do sul, envolve um paradoxo que mostra, mais uma vez, como andava certo o pensador: o Brasil, como algumas nações da América, tem de ser obra da sabedoria política; não é uma nação que floresça por si (...) O grande problema do Brasil é a organização dos seus valores. (Roquette-Pinto, 1927:93)

Roquette-Pinto expõe suas preocupações com os nossos patrícios do Nordeste, os *sertanejos*, e os problemas da emigração desta população para as regiões agrícolas do Sul. Suas proposições baseavam-se nos textos de Alberto Torres⁹⁷, “sociólogo realmente sábio e profundo”.

Segundo Skidmore (1989), Torres talvez tenha sido o intelectual que mais contribuiu para o crescimento de uma tese ainda hoje muito cara à nossa intelectualidade: a de que a raiz de nossos problemas reside na exploração que as potências imperialistas exercem sobre o país.

1.5 - Os sertões e o sertanejo

Na virada do século XX, os intelectuais brasileiros produziram uma ciência literária cuja maior expressão, na apreciação de Roquette-Pinto, era Euclides da Cunha. *Os Sertões* revela a complexa interação do homem com o meio geográfico e, à maneira de Alexander Von Humboldt, naturalista alemão, citado por Cunha, e da primeira geração de românticos, problematiza temas como a terra, a natureza, as origens, o cerne, a verdade dos homens e das coisas⁹⁸. Abreu (1998:137) examina o percurso do viajante descobrindo o sertão e cuja

⁹⁶ Até mesmo a urbanização era vista de maneira negativa para Alberto Torres, uma vez que nas cidades, segundo ele, havia maior propensão à degradação dos costumes e ao artificialismo dos hábitos.

⁹⁷ Alberto Torres foi líder abolicionista, eleito para a Constituinte Fluminense em 1890 e para a Câmara Federal em 1893. Aos 30 anos foi Ministro da Justiça, afastando-se para assumir a Presidência do Estado do Rio de Janeiro entre 1897 e 1900. O último cargo público que exerceu foi de Ministro do Supremo Tribunal. Em 1914, publicou duas obras que se tornaram referência: *A Organização Nacional* e *O Problema Nacional Brasileiro*.

⁹⁸ O interesse pela produção popular remonta à Europa do século XVIII, acalentado pelo movimento pré-romântico e em oposição ao racionalismo iluminista. Na França, esse interesse foi marcado pelo nacionalismo, onde foi fundada em 1804 a "Académie Celtique", substituída em 1815 pela "Société Royale des Antiquaires". Em 1888, os estudos de folclore chegam à América, onde Franz Boas, antropólogo alemão, funda a American Folklore Society. Os ecos desses estudos chegam ao Brasil na segunda metade do XIX. Silvio Romero é um pioneiro do assunto no Brasil, por reivindicar uma visão mais científica e racional da vida popular. Peter Burke assinala o movimento de volta às "origens" das antigas tradições populares, procurando resgatar o que estava se perdendo com as mudanças culturais empreendidas pela industrialização e o avanço dos ideais de progresso.

atenção à geografia, à geologia e à botânica era paralela à atenção às populações locais. Os sertanejos e as plantas são descritos como espécimens por um viajante ansioso para tudo classificar. Para Abreu, o deslumbramento diante do sertão era fruto do conhecimento da teoria evolucionista.

O relato de Euclides da Cunha imprimiu no imaginário nacional uma idéia de sertão que posteriormente seria articulada a muitos outros discursos: um imenso território pouco explorado, o sertão obscuro e desconhecido, com comunicação precária, sem mapas que descrevessem o curso dos rios, a geologia, o relevo, a flora, a botânica, enfim, as características topológicas e geográficas e, principalmente, aquelas referentes à população que ali habitava.

A partir da obra maior de Cunha, o Brasil social passou a ser identificado com os *sertanejos*. O sertão e o sertanejo tornaram-se “*a cara do verdadeiro Brasil*” e tema ao qual Roquette-Pinto se dedica. Cunha serviu de inspiração, mas Roquette-Pinto (1927:93) julgava importante tornar a questão sertaneja assunto da ciência, incorporando-a aos estudos do Museu:

Só depois que os sertanejos tiverem merecido estudos e confrontos baseados em critérios menos literarios, será possível systematiza-los.

Os “sertanejos” não tem sido mesmo para os melhores analysts, sinão assumptos episodicos regionaes, embora bem cuidados, tal qual aconteceu na meiga novella de Taunay e no formidável livro de Euclides. A observação comparativa, estatística, desataviada, dos seus caracteres somáticos, ninguém a tentou ainda; ella seria interessante porque viria mostrar o ponto a que attingiu a formação das “raças brasileiras” que vemos esboçadas no sertão.

Para Silvio Romero, o tema do povo emergiu com Euclides da Cunha, ao mesmo tempo que ganhava corpo a idéia de que no centro, no interior do país, encontrava-se o Brasil real. Para ele, Euclides havia conseguido definir os tipos humanos, do mesmo modo que o havia feito com a natureza selvagem. (Abreu 1998: 249).

Uma divisão entre dois mundos se fazia sentir no período pré-industrial. Progresso advindo da ciência e da tecnologia, onde a educação passava a ser uma questão universal, assim como a consciência de classe e o nacionalismo eram fundamentos de um novo mundo que abria mão de uma dimensão de domínio cultural. Na Alemanha e depois em outras regiões da Europa, começou um movimento de tentativa de resgate das antigas tradições que estavam em vias de desaparecer e que se concentravam no mundo rural. Herder e os irmãos Grimm atribuíam valores positivos ao “natural” e “selvagem”. Buscaram registrar e recuperar as relíquias do que havia sobrado – as maneiras e costumes da gente simples, inocente, natural do campo. Silvio Romero escreveu um dos seus mais importantes trabalhos sobre folclore, inspirando-se nas antigas histórias que ouvira quando criança. Sertanejo não era o que provinha de um lugar específico, mas todo habitante do interior, que assim era identificado com os valores de autenticidade, simplicidade e pureza, qualidades próprias dessa gente.

Há morphologistas; há physiologistas, ou como alguns preferem dizer, com pouca propriedade, biologistas; há taxonomistas, decididos a arrumar os seres em grupos, de modo a pôr um pouco de ordem na desordem da criação; há ecólogos, que vêem a Natureza como é, cheia de entrelaços, e entrefolhos, que a sciencia mal pôde separar. Assim era Euclides da Cunha. Para elle a natureza do Brasil era global; só via em conjunto. Como um professor de Museu moderno recompõe num grande mostruário a miniatura de uma região, ajuntando na desordem natural os elementos de estudo que o methodo antigo separava, Euclides descreveu sempre o que viu, por essas nossas terras, sentindo o conjunto dos seres. (...) O caracter integral da sua obra, pequena e profunda, é esse: Euclides é um ethnologo. Os 'Sertões' são um tratado de ethnographia sertaneja.⁹⁹

Como o trecho acima permite entrever, Roquette-Pinto via Euclides da Cunha como um modelo, um visionário que soube entender a realidade do país, do povo e dos sertões. Os sertanejos, por estarem próximos da natureza e, portanto, da fonte que lhes garantia autenticidade, eram, por excelência o tipo rústico, nacional. Para Euclides, os habitantes dos sertões estavam em posição inferior na escala evolutiva, pois eram, além de tudo, mestiços. Abreu (1998) ressalta que Euclides não utiliza o termo povo e sim “tabaréu” ou “homem do sertão” e, mais tarde, “rudes patricios do sertão”. Bastante próximo da natureza, o “homem do sertão” seria ele próprio a natureza, “um espécime”, um “tipo”. Aos poucos ele vai conformando um pensamento frente ao que encontra e começa a ver os rudes patricios como o cerne da nacionalidade.

Uma das dimensões da questão social da ocupação do território é a incorporação dos habitantes do lugar ocupado ao projeto nacional, através da educação e do reconhecimento pela elite de seu valor econômico e cultural. Roquette-Pinto, embalado pelas formulações de Alberto Torres, enfatiza o olhar sobre o povo brasileiro, considerando suas habilidades e sua extrema capacidade de adaptar-se a ambientes geográficos muitas vezes inóspitos, citando como exemplo a ocupação de Rondônia. Sugere considerar os nativos habitantes dessas terras, o Sertanejo, como o trabalhador por excelência a ser valorizado para empreender o progresso das regiões ainda por desenvolver e ocupar, principalmente ao levar em conta que os imigrantes estrangeiros eram “*trazidos a peso de ouro*”, ouro este que poderia ser aplicado para preparar a migração interna, se inevitável ou necessária, propondo, inclusive, a aplicação de verbas na educação, do ponto de vista agrícola, uma educação voltada

⁹⁹ Euclides da Cunha Naturalista. Em: *Seixos Rolados*, 1927:278-279.

principalmente para os jovens, na medida em que pouco considerava o que se podia fazer para alterar o sistema que já estabelecido estava; devia-se, portanto, projetar a transformação futura. (Roquette-Pinto, 1933:21).

Em 1917, um grupo de intelectuais que incluiu Roquette-Pinto, Edgar Sussekind de Mendonça, Basílio de Magalhães, Pacheco Leão, Juliano Moreira, Coelho Ladislau Netto, Escragnolle Dória e Ignácio do Amaral fundou o Grêmio Euclidiano, com a idéia de difundir o pensamento de Euclides da Cunha através de conferências sobre sua obra. O primeiro passo consistiu, como relata Abreu, na “glorificação da memória de Euclides da Cunha”. Um dos itens do Plano de Campanha era a elaboração de uma biografia e a difusão da obra em estudos críticos divididos por áreas. Roquette-Pinto ficou encarregado da vertente naturalista. A criação da Sala Euclides da Cunha, no Museu Nacional, foi um empreendimento do movimento euclidiano. A sala ficava ao lado da sala Humboldt, reforçando a identidade entre os dois naturalistas. Os euclidianos pretendiam transformá-la em um pequeno museu dedicado à memória do autor e integrou a Seção de Etnografia Sertaneja, representando, para os euclidianos, a consagração científica do escritor. Segundo Venâncio Filho, um dos objetivos da sala era perpetuar as lembranças dos sertões brasileiros. Roquette-Pinto, além de organizar a sala no Museu, proferiu palestras, redigiu artigos e contribuiu para aumentar o prestígio de Euclides, destacando o caráter etnográfico da sua obra. Para Abreu (1998), Euclides da Cunha foi transformado em mártir e herói nacional, pois passou a representar um projeto de nação que enfatizava a idéia de território, de virada para o interior, projeto este que deveria ser iniciado com estudos científicos da terra.

No Museu Nacional inauguramos uma collecção para onde deverão entrar todas as peças que documentam a vida do nosso povo: utensílios, instrumentos próprios, materiais applicado, etc. Chamei a essa collecção: Ethnographia Sertaneja, porque o sertanejo é, como o estamos vendo, o mais typico dos nossos elementos ethnicos. (Sala Euclides da Cunha) Roquette-Pinto, 1927:69).

Fizeram parte também da Exposição do Centenário peças pertencentes ao grêmio Euclides da Cunha, que depois foram doadas ao Museu para compor o acervo da Coleção Sertaneja. A etnografia sertaneja enfoca a relação entre o homem e a natureza e, na visão de Roquette-Pinto, a associação entre o sertanejo e a formação da nacionalidade estaria fundada na extrema adaptação do homem às condições ecológicas. Desse modo, o sertanejo seria o

fiel depositário da alma brasileira, um elemento mediador capaz de resolver e apaziguar os embates raciais que permeavam a pensamento social brasileiro no início do século.

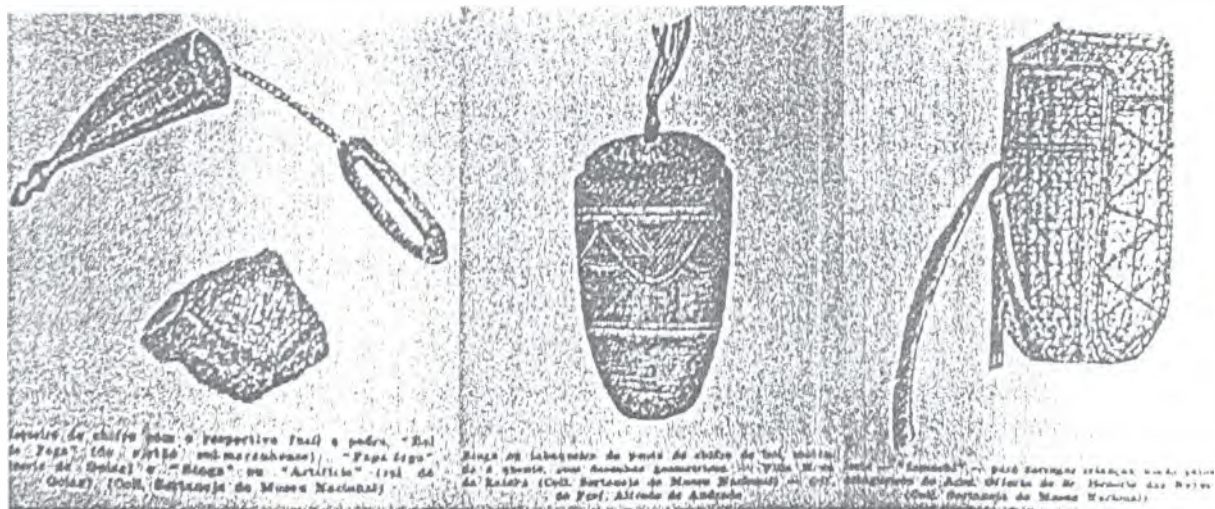


Figura 6- ilustrações de peças da Coleção Sertaneja. Seixos Rolados, 1927.

Para Roquette-Pinto (1927), era inútil procurar a homogeneidade da raça. Em lugar disso, dever-se-ia tentar resolver a questão da incorporação dos que não se percebiam brasileiros nem parte do conjunto nacional. Esta “confusão” existia entre os índios “que fornecem quasi sempre, o nome do grupo secundário e negam, muitas vezes, a designação nacional commum” e também entre os civilizados das classes populares porque, ao invés de brasileiros, se reconhecem baianos, gaúchos ou paulistas (*op. cit.*: 139-140). À parte as diferenças do seu corpo e do seu viver, todos seriam os mesmos e, portanto, acreditava que a psyche apresentava um traço que os unia, um caráter nacional, fossem “gaúchos” ou “jagunços”.

Sejam, porem, quaes forem os resultados desse estudo, **a priori** pode-se afirmar que o “problema sertanejo” é muito mais ethnico do que anthropologico, visto que este ultimo aspecto é secundário na grande obra da nacionalização do país. Por isso a preocupação de recolher as suas manifestações psychicas merece todo apoio; devemos ter toda sympathia pelos esforços dos amigos do nosso folk-lore, entre os quaes se destacam João Ribeiro, Sylvio Romero e Studart.” (Roquette-Pinto, 1927:94).

Na visão de Roquette-Pinto, o sertanejo era essencialmente um tipo humano cujo traço característico era a adaptação ao meio. A incorporação dos sertões era também uma questão de incorporação humana, na qual o sertanejo constituía o outro, o que precisava ser descrito e interpretado:

há pelo sertão afora, espalhado, um povo diverso desse que vemos nas grandes cidades do litoral do paiz; gente rija e atirada, capaz de toda ousadia e de todo sofrimento; homens que vão desbravando modestamente o solo da pátria para que outros o aproveitem. (*op. cit.*:147).

Nesse contexto, o sertão tinha seus significados atrelados à ideologia de participação e de construção da nacionalidade:

Daqui a poucos annos o caboclo, o sertanejo, o jagunço, estarão diluidos na massa branca que se vem deslocando da Europa, para o bem do nosso progresso; é preciso, pois documentar desde já a existência desse typo transitório, profundamente nacional." (*op.cit.*:162)

Roquette-Pinto, ao inaugurar a Coleção Sertaneja, incorporou ao Museu um novo campo, o dos estudos dos tipos brasileiros. Os tipos de Roquette-Pinto constituem-se em oposição aos índios – que o autor por vezes chama de “estrangeiros”, pelo fato de não se identificarem como brasileiros, mas em relação ao grupo a que pertencem – e aos negros, estrangeiros por origem. Os tipos nacionais, fruto da terra, do cruzamento, da influência da geografia são os filhos da nação brasileira. Seus estudos de antropologia física indicavam a diretriz: identificar os traços físicos do homem brasileiro em suas variantes regionais. Roquette-Pinto classificou os tipos por região geográfica, levando em conta aspectos físicos, influências e adaptações ao meio.

Com base nos princípios de classificação da antropogeografia, ele elabora uma nova divisão territorial para o país, criando Zonas. A *Zona do Caboclo*, formada por Mato Grosso, Amazonas, Pará e o Norte de Goiás (Amazônia e o Grande Sertão), era a região onde teria sido gerado o tipo mais autêntico, o tipo étnico mais representativo: é a zona do sertanejo. A *Zona de Influência Africana* reunia os estados do Nordeste até próximo à Foz do São Francisco – Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia, Minas, Sul de Goiás, Espírito Santo, Rio de Janeiro e Norte de São Paulo. A *Zona de Influência Européia* era formada pela faixa litorânea e os estados do Sul. (1927: 66).

A tentativa era a de associar uma região geográfica com características distintas a um tipo humano específico, ilustrando a capacidade humana de adaptar-se às diversidades da

natureza, ao mesmo tempo que ao identificar um tipo característico para cada região, esta passava a ser então a ser vista a partir de sua ocupação, uma área dominada pelo trabalho e pela civilização.

Os sertões de Roquette-Pinto são, portanto, os sertões do Norte e do Centro-Oeste, os sertões de Rondon, dominados pelo indígena e pelo mameluco. Todavia, Roquette-Pinto chama a atenção para o erro de se acreditar que no grande sertão central e na baixada amazônica o *sertanejo* seja só o caboclo, pois também ali se encontravam *cafusos* e *caborés*. Roquette-Pinto, como será visto adiante, percebia as variações tipológicas e as localizava:

O **tapuio** – é o typo corrente da Amazônia, filho de índio, ou índio amansado, vive pescando pirarucu, peixe boi, ou tartaruga. O tempo vai dando cabo delle; civilização, syphilis e aguardente auxiliam o tempo.(...) ● **paroára** – seringueiro, nasce no Nordeste e vai morrer na Amazônia. É typo ethnico que principiou a se tornar definido em 1877, quando a grande secca escorraçou do Ceará seus filhos abstemicos e ousados. É o garimpeiro do extremo Norte; não vai até lá para permanecer; si não volta, é que a dívida o prende ao seringal, escravizando-o. Assim as condições antropogeographicas da região: população escassa, deficiência de meios de comunicação, sugestibilidade do povo fazem reviver o trabalho servil. Em Mato Grosso o seringueiro encontra um meio mais favorável. (...) No centro dessa zona achamos o grande sertão, a chapada onde se gerou o typo ethnico mais representativo do Brasil. Fisicamente o **cuiabano** e o **cearense** não são mui parecidos. No caboclo do sertão de Guaiabá a estatura elevada pela interferência do sangue borôro. O jagunço do Nordeste é de estatura menor. Assim a forma geral do craneo, os tons da pele, o cabelo, as proporções do corpo variam. (Roquette-Pinto, 1927:65).¹⁰⁰

Porém, para o autor, se existem diferentes *tipos antropológicos* no grande sertão, com características físicas distintas, ao contrário, existe somente um *tipo etnográfico* e *a sua alma é uma só*. Sua preocupação está em reconhecer, para resguardar aquilo que considera a riqueza nacional, a diversidade étnica e social de sua gente.

Há poucos meses recebi de um amigo residente em um dos Estados do nordeste carta em que havia esta nota: 'o automóvel esta acabando com o sertanejo'. É a verdade. *O progresso não acaba somente com o typo ethnico, desfazendo caracteres sociaes; desarticula também o typo anthropologico.* (Roquette-Pinto, 1933:67).

Como afirmou em *Seixos Rolados*, “É preciso estudar o Brasil, com os seus encantos e as suas tristezas, para amá-lo conscientemente: estudar a terra, as plantas, os animaes, a gente do Brasil.” A “roça” e a “cidade grande” são oposições do final do século XIX – tipos

¹⁰⁰ Grifos do autor.

como sertanejo, caipira, tabaréu e jagunço, em contraste com tipos urbanos, como o malandro, o burguês. A literatura atribuía à roça, ao sertão e à área rural a pureza, a fonte da autenticidade, a honestidade.¹⁰¹

Alberto Torres defendeu firmemente uma maior concentração de poder no Executivo e foi, inegavelmente, um dos inspiradores das reformas políticas e institucionais da década de 1930.¹⁰² Em *Populações Meridionais do Brasil*, Oliveira Viana recupera a velha discussão da suposta hierarquia entre as raças, e conclui que o branqueamento do Brasil seria inevitável, mas como resultado da própria miscigenação, ou seja, a miscigenação teria um papel positivo e não negativo na formação social brasileira.¹⁰³

No próximo capítulo, examinaremos como as questões foram encampadas pelo Governo de 1930 e, principalmente, como serviram para justificação do Estado autoritário implantado em 1937. Nosso interesse localiza-se no papel do Museu no contexto cultural do país, de que modo as questões levantadas por Alberto Torres e sistematizadas na prática do Museu por Roquette-Pinto foram desenvolvidas no período pós-1930, quando o Museu passou a pertencer à alçada do Ministério da Educação e Saúde.

¹⁰¹ Abreu, ao analisar a construção literária da virada do século para situar a obra de Euclides da Cunha, menciona as críticas ao gênero literário “conto sertanejo”, criado pela vertente regionalista, e que Antonio Candido trata como gênero artificial e pretensioso”, em que a pretexto de amor a terra criava um sentimento subalterno e de fácil condescendência em relação ao próprio país, além de ter sido um meio de encarar com olhos europeus a realidade local. O “conto sertanejo tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito idéias-feitas tanto do ponto de vista social, quanto, sobretudo estético”. Apud. Abreu, p.172.

¹⁰² Francisco Oliveira Viana destacou-se entre os discípulos de Alberto Torres pelo volume da obra e pela influência de seu pensamento nas Ciências Sociais brasileiras. Membro titular do Instituto Internacional de Antropologia, sócio da Sociedade dos Americanistas de Paris, da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia e da Academia Portuguesa de História e sócio efetivo do IHGB, Castro Faria dedicou atenção especial a Oliveira Viana, pois considerava sua obra emblemática da nacionalidade, ao mesmo tempo que percebia sua obra como criação coletiva, fruto de um determinado contexto histórico. A obra de Oliveira Viana é para Castro Faria uma possibilidade de pensar como no Brasil se estabelecem as relações entre cultura e poder, através das questões fundamentais sobre a história cultural brasileira que esta trata. (Castro Faria, 2002).

¹⁰³ As primeiras décadas do século XX assistiram a uma rápida guinada do pensamento social brasileiro. O determinismo racial e geográfico foi dando lugar a um nacionalismo que via nas questões sociais, como saúde, educação e erradicação da miséria, as verdadeiras causas do atraso brasileiro. A eclosão da I Guerra Mundial acelerou tal processo. Vários intelectuais, como Graça Aranha e Monteiro Lobato, insistiam na necessidade de aprimorar a educação como um fator de fundamental importância para o aumento do bem-estar do povo brasileiro. Monteiro Lobato, por exemplo, participou ativamente de uma cruzada evangelizadora que teve como principal personagem a figura do Jeca Tatu, o sertanejo degradado por séculos de ignorância e pobreza. Esse novo nacionalismo condenava o modelo educacional mantido pelas elites e que valorizava a retórica e o distanciamento do trabalho, fazendo produzir, a cada ano, multidões de advogados, médicos e funcionários públicos. (Skidmore, 1989). A avaliação positiva da miscigenação seria também uma das pedras de toque de outro intelectual que, a partir da década de 1930, ganharia cada vez mais evidência, Gilberto Freyre, que rejeita o determinismo racial e enfatiza a importância das trocas culturais que produziram no Brasil o encontro de raças, reconhecendo esta diversidade como manifestação do caráter nacional.



CAPÍTULO 2

O Museu nos novos tempos, de um novo Estado - Ser moderno é ser nacional

Neste capítulo, vou tratar das questões que envolvem o Museu Nacional no contexto das propostas nacionalistas formuladas pelo novo Estado nacional que se instala em 1937. Com a implantação do Estado Novo, o Museu Nacional foi transferido para a alçada do Ministério da Educação e Saúde (MES) e voltou a assumir um lugar de destaque na política cultural do país, com a tarefa de contribuir para o projeto de formação educativa do povo brasileiro, e, desse modo, participar do grande projeto de construção da nação brasileira. Estava também a cargo do Museu dar visibilidade ao povo e às suas representações regionais, contribuindo para a unidade cultural e territorial do Estado.

Na década anterior, o movimento modernista havia colocado o cosmopolitismo e o nacionalismo no centro do debate sobre a questão política e a criação artística, demonstrando não ser possível dissociar a cultura da política. A construção de uma idéia da cultura brasileira era um problema político, já que enfocava a formação de uma identidade nacional baseada na unidade cultural. Com isso, traçaram-se os grandes planos que serviriam de base

para esboçar as diretrizes da política de proteção dos bens que viriam a ser identificados como nacionais.¹⁰⁴

A passagem do Museu à alçada do MES foi fundamental para estabelecer essas diretrizes. Pensar o Museu como um órgão do Ministério é pensá-lo como parte integrante do projeto do ministério de Gustavo Capanema, cuja gestão foi marcada pela colaboração com arquitetos, artistas e intelectuais de renome, além da reforma do ensino secundário, da estruturação da Universidade do Brasil, da implantação do ensino industrial, dos programas nacionais de saúde pública e da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). A tarefa de definir o conceito do que é patrimoniável, o passado a ser preservado, abrangeu uma rede de instituições envolvidas no projeto de representar o Estado. O Museu era o lugar por excelência para construir uma idéia de nação através da cultura material de um povo. Primeiro, por ser uma instituição nacional, inserida nas questões nacionais; segundo, por ser o lugar das ciências do homem, dos estudos raciais e etno-raciais e, em terceiro lugar, por ser um espaço com longa tradição no colecionamento de objetos de cultura material.

Neste capítulo, interessa-me examinar a rede de relações políticas, sociais e institucionais que possibilitaram a efetiva formação do que ficou conhecido como a Coleção Regional. A Coleção reflete o mapa territorial da nação em construção através da expressão material do povo. O antigo papel de “desbravador”, adotado pelo Museu durante sua vinculação ao Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio (MAIC), é substituído pelo papel de “conservador” dos bens materiais colecionados, tendo como finalidade difundir as imagens da nação e de seu povo.

O debate sobre as diferenças regionais foi intenso no decorrer das duas primeiras décadas do século XX. Por um lado, a diversidade era vista como uma impossibilidade e as diferenças como sinônimo de atraso e um obstáculo para o empreendimento cultural da modernidade; por outro lado, para os intelectuais ligados ao movimento modernista, as diferenças eram consideradas parte da riqueza da cultura brasileira e da identidade nacional. A temática racial e o determinismo geográfico estavam embutidos na avaliação de como os diferentes aspectos da natureza marcavam as especificidades regionais e esboçavam o perfil dos grupos que contribuía para definir a identidade nacional, representados pelos diferentes *tipos* identificados pelo Censo Nacional de 1941. Considerações como estas embasaram a

¹⁰⁴ Cf. Simon Schwartzman, 2000.

formação da Coleção Regional, que contribuiu para a composição da idéia de nação no imaginário dos brasileiros com objetos e imagens que expressavam a totalidade e a unidade do caráter nacional, e despertavam sentimentos de identificação com um conjunto nacional tido como uno.

Com o Estado Novo, a geografia alcançou uma posição de destaque no campo intelectual, vista como uma forma privilegiada de conhecimento que atendia aos anseios do Estado de controle físico e imaterial do território. A riqueza geográfica natural naquele momento era também humana. Uma concepção diferente da realidade espacial era apresentada em novos mapas. Anderson (1989), como observado na introdução, ressalta a importância dos censos e dos mapas como instrumentos de classificação e estratégia de controle e difusão do domínio colonial. Os mapas ao estilo europeu serviram de base para uma classificação totalizadora. Uma outra concepção de realidade espacial foi apresentada pelos novos mapas, que situavam em um contexto geográfico amplo e estável o que antes era mutável. Ao delimitar-se uma região, delimitam-se as suas fronteiras. Estas contêm laços políticos que, embora possam não corresponder às relações sociais estabelecidas em seu interior, mantêm vinculados os indivíduos.

Pretendo expor neste capítulo algumas das estratégias criadas para compor a rede social na qual o Museu ocupava uma posição privilegiada, em parte conseguida em função do empenho político e administrativo de sua diretora à época, que soube garantir ao Museu o controle sobre o patrimônio etnográfico. A Coleção é, portanto, um projeto nacional no âmbito institucional.

2.1 O jogo da representação ou a história não era só “natural”

Diferentes grupos disputavam posições em torno da nacionalidade, marcando a década de 1920 com dois movimentos esteticamente antagônicos. Por um lado, uma vertente tradicionalista, representada por aqueles que buscavam uma continuidade histórica com as formas de representação do passado, como o movimento de arquitetura neocolonial ligado à Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA), despontando em 1922, que valorizava a arquitetura colonial e a herança artística luso-brasileira. As elites afirmavam sua identificação com os padrões europeus, importando tudo o que podiam, inclusive hábitos e costumes, e buscando encenar os rituais sociais que identificassem suas representações com um passado mais imaginado do que realmente vivido. Para se legitimarem, criavam para si

mesmos tradições refinadas, numa tentativa de se distinguirem da massa disforme e miscigenada. Assim como as propostas políticas e econômicas, os padrões estéticos e as regras de higiene e bom gosto europeus também eram adotados nas residências e nos salões das elites e passavam a contribuir para difundir determinadas idéias e a legitimação dos grupos envolvidos em sua produção.¹⁰⁵

Por outro lado, emergia com força a temática da modernidade, em que as representações levavam a uma ruptura com os modelos acadêmicos implantados. O tema da nacionalidade associava-se à ebulição moderna, às formas artísticas e às da arquitetura e às formas físicas do povo. Novos padrões estéticos são anexados aos hábitos e à conduta do homem urbano moderno, que quer se distinguir do mundo rural e arcaico dos fazendeiros.

Na segunda década do século XX, a moderna nação brasileira precisava de uma "casa de memória", pois a nação pressupunha uma história, um passado a imprimir-lhe um caráter de permanência.¹⁰⁶ Com o apoio de uma elite conservadora que buscava seus vínculos em um passado imperial, o Museu Histórico Nacional (MHN) foi criado em 1922, com o fim de "guardar e expor as relíquias de nosso passado, cultuando a lembrança de nossos grandes feitos e de nossos grandes homens."¹⁰⁷ Em 1918, Bruno Lobo, na comemoração dos 100 anos do Museu Nacional, havia ressaltado a importância da criação de um Museu Histórico Nacional, acrescentando que o Museu Nacional dispunha de importantes coleções a doar ao futuro museu histórico. O Museu Nacional doou aproximadamente 500 itens ao MHN. Com a cessão desses objetos, o Museu Nacional passou a dedicar-se exclusivamente às ciências naturais e antropológicas, deixando de ser um repositório dos bens simbólicos da nação. Vinculada a uma tradição, a nação era concebida como uma construção edificada sobre um passado cuja continuidade era garantida pela República.¹⁰⁸ Na gestão de Barroso, o MHN tornou-se um lugar de devoção ao passado imperial e às famílias da oligarquia, buscando

¹⁰⁵ No Regulamento do Museu reformulado em 1911, constava uma disposição transitória sobre o destino dos objetos históricos. Enquanto não houvesse um Museu de História, o Museu Nacional teria uma Seção, dirigida por um professor, encarregada de colecionar e conservar os objetos.

¹⁰⁶ A formação do acervo e a consolidação da instituição configuraram-se durante o período de Gustavo Barroso que, mesmo antes de tomar posse do cargo de diretor, já havia elaborado listas com os objetos que desejava incluir no museu. (Abreu, 1998: 171).

¹⁰⁷ Gustavo Barroso foi um dos responsáveis pela criação do Museu Histórico Nacional. Escritor, foi membro da Academia Brasileira de Letras e do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro. Foi ligado ao movimento integralista e um de seus principais líderes.

¹⁰⁸ Abreu (1996:170) considera que a criação do MHN, em 1922, foi um divisor de águas entre o modelo de museu enciclopédico, que pretendia dar mostras de todo o conhecimento humano, e o modelo de museu vinculado à temática da brasilidade, especialmente da história e da arte nacionais.

compor uma identidade associada à idéia de antiguidade e tradição mediante vínculos de “nobreza”.¹⁰⁹

No ano do Centenário da Independência, um grupo de intelectuais e artistas paulistas e cariocas, apoiados por figuras públicas que detinham grande projeção política e financeira, realiza um acontecimento cultural que marca de forma definitiva os caminhos das artes e da produção cultural e estética no país: a Semana de Arte Moderna de 1922, realizada no Teatro Municipal de São Paulo. O movimento modernista caracterizou-se pela ruptura com as representações artísticas calcadas nas matrizes aristocráticas e conservadoras da sociedade brasileira. O passado passa a pertencer a um tempo distante. Ao mesmo tempo em que se buscava estabelecer uma ruptura com um passado em que predominavam os padrões aristocráticos e acadêmicos, o Modernismo trouxe em si uma dicotomia, pois era preciso ser moderno em relação a alguma coisa, a um outro tempo. A ruptura é também uma demarcação de novas temporalidades, uma tentativa de interromper uma continuidade e criar um hiato entre o passado e um presente onde começa o novo.

Manifestado especialmente pela arte, mas manchando também com violência os costumes sociais e políticos, o movimento modernista foi o prenunciador, o preparador e por muitas partes o criador de um estado de espírito nacional. A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática européia de novos ideais políticos, (...) bem como o desenvolvimento da consciência americana e brasileira, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reavaliação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional. (Andrade, 1990:15).

Assim, Mario de Andrade anunciava as bases do Movimento que marcaria de forma indelével não só a cultura artística do país como também a própria formulação da política cultural das décadas seguintes.¹¹⁰ O Modernismo brasileiro inicialmente se propunha a modernizar a produção cultural nacional, a fim de diminuir a defasagem com relação aos centros produtores de cultura e “participar do concerto internacional”. Para Mario de Andrade, o movimento caracterizava-se pela fusão de três princípios fundamentais: o direito

¹⁰⁹ Segundo Abreu, a política de aquisição de acervo de Barroso, quando se baseou na associação da noção de tradição como critério de antiguidade.

¹¹⁰ Mario de Andrade (1990:20) reconhecia no movimento um caráter eminentemente aristocrático, mas justificava a participação dessa aristocracia paulista devido a seus vínculos com a tradição, com a origem da nação, “não da aristocracia improvisada do Império, mas da outra, mais antiga, justificada no trabalho secular da terra e oriunda de qualquer salteador europeu, que o critério monárquico do Deus-Rei já amancebara com a genealogia”. Andrade sustentava os propósitos de uma nova ordem estética, de uma arte atual que expressasse um novo espírito contra a mentalidade retrógrada que se inspirava nos modelos do tempo do Império.

permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional. A conjugação destes três princípios formava uma consciência coletiva em que uma nova estrutura estilística era alimentada também pelas formas artísticas reveladas pelos etnógrafos. Para Jardim de Moraes (1990:80 e 67), os estudos folclóricos e etnográficos permitiram a Mario de Andrade imaginar a realidade nacional em sua distinção e revelaram o elemento que lhe possibilitou o ingresso no “concerto internacional”. Jardim de Moraes enuncia dois aspectos que norteiam a elaboração do *Retrato-do-Brasil* de Mario de Andrade: a primeira, a definição de nacionalidade como uma entidade que se afirma distinta das demais, apresentando singularidades que permitem o acesso ao todo universal; a segunda, referente à natureza unitária desta entidade que se apresenta como totalidade.

2.2 - A nova ordem política, os novos tempos, os novos vínculos

A década de 1920 foi marcada por movimentos de renovação intelectual que chamaram a atenção para a formulação da *questão social*. Assistiu-se a uma mudança relativa da abordagem das questões raciais por parte dos intelectuais brasileiros. Os estudos sobre raça começavam a ser enunciados a partir de novos paradigmas. Cada vez mais ia ganhando espaço o modelo explicativo de que a cultura era mais importante para entender a evolução social brasileira do que o clima e a raça. Em face do determinismo geográfico surgia a idéia de cultura, formulando-se a concepção de um pensamento social brasileiro.

(...) o Brasil, para ser civilizado artisticamente, entrar no concerto das nações que hoje em dia dirigem a civilização da Terra, tem que concorrer para esse concerto com a sua parte pessoal, com o que o singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a Civilização. (...) Da mesma forma nós teremos nosso lugar na civilização artística humana no dia em que concorrermos com o contingente brasileiro, derivado das nossas necessidades, da nossa formação por meio da nossa mistura racial transformada e recriada pela terra e pelo clima, pro concerto dos homens terrestres.¹¹¹

Para ingressar na modernidade era preciso, primeiramente, configurar representações da nação. Inicialmente marcado pela ruptura, o movimento modernista foi também delineado pela ênfase na construção de uma identidade cultural para o país, em que o passado não era

eliminado, mas resgatado, visando contribuir para a sustentação da construção de uma autêntica cultura nacional – moderna em seus ideais – e de uma nova forma de conceber o passado, sentando então as bases na tradição para produzir o presente.¹¹² O modernismo no Brasil caracterizou-se, portanto, por uma associação um tanto peculiar, em que ser moderno significava romper com um determinado passado e, ao mesmo tempo, recuperar, esquecer e reconhecer, descartar e tombar. Recriava-se, assim, de maneira inventiva, um passado e uma tradição que justificavam e legitimavam a nação. A inserção no concerto das nações seria viabilizada pela identificação de uma arte brasileira que se enquadrasse na classificação tradicional da história da arte no mundo ocidental.¹¹³

O nacionalismo cultivado entre os intelectuais na década de 1920 transformou-se em política de Estado a partir de 1930. As estratégias de ação do Estado incluíam o ideário nacionalista e suas articulações entre modernização e tradição. Os modernos conquistaram a hegemonia no campo artístico no decorrer dos anos 1930, traduzida na implantação de uma política oficial de preservação, e o investimento na carga simbólica das representações materiais, quando a identificação do nacional, através de sua materialidade, acirrou disputas entre grupos que lutavam pela consagração de suas idéias. (Oliveira, 1982). A partir de 1937, com a implantação do Estado Novo, a idéia de brasilidade difundida pelo modernismo foi incorporada pelo Estado, que elaborou um projeto cultural de alcance nacional.

O Estado Novo, pela ruptura que provoca e pelo sentido ‘construtivo’ que possui, elabora um verdadeiro redescobrimento do Brasil (Gomes (1982: 112). O Estado Novo pretendeu, redefinindo as representações nacionais, apresentar-se como o momento de fundação de um Novo Estado e de uma nova história que seria construída pela nação. Gomes examina a estruturação de um novo modelo de Estado a partir da criação de um passado que tem a sua origem no tempo.¹¹⁴

¹¹¹ *Apud Moraes, 1992. Carta de Mario de Andrade a Joaquim Inojosa. In: Inojosa, Joaquim. O Movimento modernista em Pernambuco, Rio de Janeiro, Tupi, 1968.*

¹¹² Travassos, 2000:22.

¹¹³ Cavalcanti (1987:180) chama a atenção para o etnocentrismo das propostas de Gropius e Corbusier, que defendem a indústria sobre o artesanato para alcançar um estilo universal e a eliminação do ornato, pois a simplificação facilitava a reprodução. Ambos defendiam um estilo que ultrapassasse as fronteiras nacionais e de classe, um estilo coletivo, abstrato e universal, proposto por uma “comunidade intelectual européia que compartilhava certas idéias específicas sobre novas ordens artísticas e procurava difundi-las para os demais países”.

¹¹⁴ Gomes busca estabelecer com a Revolução de 1930 o elo que permite pensar o golpe que implantou o Estado autoritário como o marco inicial de um projeto político que tinha por objetivo a construção da nação brasileira. As mudanças instituídas no país eram parte de um processo de reconstrução nacional, em que a aliança entre o governo e o povo seria restabelecida e serviria como base de sustentação da nova ordem,

No projeto político, os interesses públicos deveriam se sobrepor aos interesses particulares e regionais. A principal mudança empreendida pelo governo autoritário com relação ao estado liberal e à política oligárquica, formulada com clareza a partir de 1937, diz respeito ao uso político da cultura. A falta de participação política foi compensada por intensa atividade cultural. A cultura assumiu a função de elo entre a política e o povo. Apesar da censura e do controle sobre a imprensa, o teatro, as bibliotecas e o sistema de rádio, as atividades culturais promovidas em todo o país tinham por objetivo integrar e unificar a nação ao Estado. A questão social passa a ser encarada como uma questão de convivência e cooperação entre as classes, de humanização do trabalho e promoção do bem-estar comum. O povo, alicerce da nação, até então não havia merecido qualquer destaque. Como declarou Vargas em seu discurso ao tomar o poder em 1930: "*O movimento revolucionário, iniciado a 3 de outubro, no Sul, Centro e Norte do país, e triunfante a 24, nesta capital, foi a afirmação mais positiva que até hoje tivemos da nossa existência como nacionalidade. (...) Todas as categorias sociais, de alto a baixo, sem diferença de idade ou de sexo, comungaram em um idêntico pensamento fraterno e dominador: a construção de uma Pátria nova. (...) Começamos por desmontar a máquina do filhotismo parasitário, com toda sua descendência espúria. Para o exercício das funções públicas, não deve mais prevalecer o critério puramente político. Confiemo-las aos homens capazes (...). Assumo, provisoriamente, o governo da República, como delegado da Revolução, em nome do Exército, da Marinha e do Povo Brasileiro (...).*" (grifo meu)

A modernidade era entendida como um movimento de emancipação e ruptura que substituiria laços sociais fragilizados pela aceleração do ritmo das cidades por novos laços simbólicos. O modernismo brasileiro é marcado por dois períodos distintos. A ruptura, a princípio proposta enfaticamente, passa a admitir a construção de um projeto nacional. Os modernistas incorporaram temas nacionais com o objetivo de constituir um mapeamento das manifestações populares, incorporando-as a um acervo comum, de modo a compor uma idéia de cultura nacional tendo por base as suas *raízes*. Ao congregar diferentes temporalidades, o pensamento modernista propunha descobrir uma unidade para além das diferenças regionais, de modo a ser possível, a partir da revelação dessa identidade subjacente, extrair do singular

justificada pela desordem provocada pela Primeira República. Assim, para Gomes, os laços que unem 1930 e 1937 são nítidos, e a continuidade do processo elimina o caráter de ruptura do golpe de 37. Trata-se de duas etapas de um mesmo processo revolucionário, no qual os acontecimentos de 1930 rompem com o estado de "natureza" em que se encontrava a sociedade e introduzem o país na ordem política.

os elementos capazes de formarem o conjunto que passaria a fazer parte do quadro internacional.

2.2.1. Educar para integrar e construir a nação

Gomes (1982) ressalta que o projeto de construção da nacionalidade brasileira – que identificava o novo Estado a ser configurado com o pleno domínio sobre o território e a formação do povo através da educação – dependia da recuperação da história do país, da cultura e das tradições populares. O projeto político, basicamente um projeto de integração e unificação, buscava o monopólio da cultura como uma estratégia para o fortalecimento do poder político.

A retomada da tarefa de construção da nacionalidade brasileira – nitidamente associada à ocupação real de nosso território, à educação/formação de nosso povo, através da instituição de um governo verdadeiramente identificado com a nação – seria executada em duas frentes. Em primeiro lugar, a partir de um trabalho de recuperação da história do Brasil e, em segundo lugar, a partir da identificação e da valorização da ‘memória coletiva’ de nosso povo, constituída por nossa cultura, nossas tradições. História e cultura, ambas precisavam e deviam ser rememoradas, pois só desta forma o país poderia sair do pesado sono, ou da negra noite do esquecimento de suas origens e vocação. (Gomes, 1982:144-145).

O Novo Estado precisava de um novo homem, tornado cidadão mediante a garantia de seus direitos pelas instituições estatais. As instituições culturais, com autonomia relativa, passaram a seguir um projeto de governo voltado para o povo. O governo pretendia estar presente nas esferas pública e privada, alcançando os lares e o cotidiano do trabalhador. (Gomes 1982:125), e conciliava o homem com a terra e a nação através da criação de novas instituições. A questão social assumia uma dimensão simbólica, ponto central do projeto político-ideológico do Estado. Integrar a política à cultura era uma forma de alçar a dimensão cultural à condição de essência da expressão do povo: “um modo nacional de ser e viver”. (Gomes *op. cit.*:119). A proposta tinha um caráter construtivo de recuperar e construir uma narrativa histórica em que os símbolos nacionais pudessem ser reconhecidos por toda uma comunidade que passava a ser percebida como nacional. Essa comunidade agora era formada por todos que reunidos no amplo território que se pretendia integrar também pela via da educação, numa pedagogia cívica que ensinasse não só as regras gramaticais da língua mas todo o significado desta comunidade lingüística. Uma só língua, um só sentimento, alimentados por mecanismos reproduzem, em diferentes grafias, a ideia

de nação. Restaurar a sociedade brasileira era um processo de redescobrimto, revelando e fazendo brotar a semente largada na terra, fazê-la crescer aprofundando suas raízes.

O Estado Novo dava curso à idéia de construir uma visão positiva do povo brasileiro e uma memória que exaltasse o passado e justificasse o presente – uma idéia de redescoberta, em que as raízes portuguesas e o Império seriam revalorizados. Tiradentes foi alçado à categoria de herói republicano.¹¹⁵ Passou-se a dar importância aos costumes e às tradições populares regionais (Carvalho 1998:262). Oliveira Viana (1942:220) alçara Caxias ao patamar dos heróis, elegendo-o como modelo do caráter nacional, além de associá-lo a uma tipologia física privilegiada, bem distante da imagem do sertanejo.

Em cada lar em que palpito um coração de brasileiro – no palácio do rico, como no casebre do pobre; no pouso do tropeiro, na choça do sertanejo como na tarimba de cada soldado por toda a vastidão do nosso território em summa – a effigie deste insigne soldado e cidadão deve estar suspensa, emoldurada à maneira de uma imagem sagrada, para que esteja sempre presente em nossos olhos. (Viana 1942:220).

A integração nacional era uma proposta acima de tudo educacional, materializada na criação, em 1930, do Ministério da Educação e Saúde (MES), cuja responsabilidade era desenhar um projeto de reforma educacional baseado na idéia de unidade nacional.

Schwartzman (2000:93) assinala que o projeto educacional do governo pretendia “homogeneizar a população, dando a cada nova geração o instrumento, o idioma, os rudimentos da geografia e da história pátria, os elementos da arte popular e do folclore, as bases da formação cívica e moral, a feição dos sentimentos e ideais coletivos, em que afinal o senso de unidade e de comunhão nacional repousa”. A formação do Estado nacional dependia da homogeneização da cultura, dos costumes, da língua e da ideologia.

Francisco Campos, primeiro ministro da educação do governo provisório, promoveu uma Reforma de Ensino em 1931 e criou o Conselho Nacional de Educação, que deu abrangência nacional aos padrões educacionais até então tratados no âmbito regional. A instrução pública representava um desafio que a República Velha não conseguira vencer. Campos assumiu a tarefa de centralizar o ensino dando-lhe uma orientação de âmbito

¹¹⁵ José Murilo de Carvalho (2000) trata da manipulação do imaginário do pensamento positivista e sua influência na implantação da República, em que a criação de um mito de origem, de um herói, de uma bandeira tinham como propósito difundir os ideais republicanos através de um imaginário social expresso por símbolos, alegorias, rituais e mitos – elementos esses poderosos na projeção de interesses e aspirações coletivas. O ideal republicano era praticado na adoração e na incorporação de símbolos.

nacional. O ensino secundário foi dividido em dois ciclos, o primeiro com formação geral e o segundo com a preparação para o curso superior. O Estado institucionaliza, por exemplo, o que já estava na pauta de discussão do movimento Escola Nova, de 1928, cuja proposta educacional era comprometida com ideais sociais renovadores de igualdade entre os povos, entre raças e de equilíbrio entre classes. Sua principal bandeira era uma escola pública gratuita que fornecesse as mesmas oportunidades aos brasileiros. A escola passou a ser vista como um instrumento político importante na transmissão dos valores fundamentais para a formação do povo.

O novo governo implementou reformas no quadro administrativo, com uma proposta de centralização em todos os domínios públicos e a nomeação de um quadro técnico para desenvolver e dirigir os projetos estatais. Gustavo Capanema assumiu o MES em 1934. Em seus 11 anos no cargo, soube agregar em torno de si uma linhagem de nomes ilustres nos campos da educação, da cultura e das artes. Intelectuais de destacada expressão nacional participaram da formulação das políticas cultural e educacional: Anísio Teixeira, Lourenço Filho, Edgar Roquette-Pinto, Mario de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Rodrigo Mello Franco de Andrade e Alceu Amoroso Lima, além de Villa Lobos, Jorge de Lima e Manuel Bandeira. O MES de Gustavo Capanema foi o ministério dos modernistas, dos pioneiros da Escola Nova, dos músicos e dos poetas. Chuva (1998:110) chama a atenção para a multiplicidade de visões de mundo abrigadas no MES, apesar das diferenças e antagonismos de classe, regionais e políticos desses intelectuais e políticos.¹¹⁶

Incluída na pauta de discussões desde o início do século, com o Estado Novo, a nacionalização do ensino adquire outro papel com a implementação do projeto político de construção e consolidação do Estado nacional. Schwartzman (2000:92) ressalta que a relevância política da educação provinha da “crença, por quase todos compartilhada, em seu poder de moldar a sociedade a partir da formação das mentes e da abertura de novos espaços de mobilidade social e participação”. Oliveira Viana – discípulo de Alberto Torres e autor, entre outros, de *Populações meridionais* e responsável pelo Censo de 1920 – defendia o desenvolvimento mediante a inculcação de sentimentos de coletividade e de hábitos de solidariedade social que levassem à formação de uma consciência nacional, “um

¹¹⁶ A criação da Universidade de São Paulo (USP) foi também em 1934 e em 1947 foi criado o MASP (Museu de Arte de São Paulo). Estas são iniciativas que se inserem nesse processo civilizador de cunho humanista. (Barbosa, 1994).

devotamento ao grupo-nação; de um sentimento de orgulho nacional, de grandeza nacional, de superioridade nacional.” (Schwartzman *op. cit.*).

Como tentativa de controle, esperava-se que a nacionalização da educação tivesse uma grande eficácia, pois era através dela e da unificação dos currículos que os novos valores nacionais seriam disseminados. Ela era fundamental também para deter a ameaça representada por grupos de imigrantes e levá-los a desenvolver sentimentos patrióticos com relação ao país que os acolhera. O território era idealizado como uma totalidade orgânica, na medida em que o conteúdo escolar seria o mesmo nos recantos mais remotos do país. A escola nacionalizada é o lugar por excelência para cultivar os ideais e o mito do chefe de Estado.

Schwartzman (2000:157) destaca três aspectos importantes nesse esforço pela nacionalização da educação. O primeiro diz respeito ao conteúdo programático e a outros instrumentos formativos. O caráter nacional do conteúdo programático não ficou claramente definido e não incorporava a busca das raízes mais profundas da cultura brasileira, como propunha a vertente modernista associada a Mario de Andrade. Houve uma preferência pelos aspectos do modernismo relacionados com o ufanismo verde e amarelo, a história mitificada dos heróis e das instituições nacionais e o culto à autoridade. Esta noção de brasilidade, transmitida nas publicações oficiais e nos cursos de educação moral e cívica, com ênfase no catolicismo do brasileiro e em detrimento de outras formas menos legítimas de religiosidade, predominou na prática política e na implantação dos programas culturais com ênfase na educação do povo.

O segundo aspecto dizia respeito à padronização, à homogeneização e à centralização expressas nos currículos mínimos obrigatórios, na construção de escolas-modelo e na uniformização dos livros didáticos. O terceiro aspecto era o controle, por meio de uma política de nacionalização que organizasse os estrangeiros imigrados, sobre os diferentes grupos étnicos existentes no território brasileiro. Tratava-se de assunto de segurança nacional, já que esses grupos formavam “nações” distintas devido aos vínculos simbólicos que mantinham com suas pátrias de origem.

Gomes (1982:110) propõe pensar a dimensão ideológica do Estado como um recurso de poder, um esforço de articulação do que existe e, principalmente, do que se deseja criar. A partir dessa ótica podemos considerar a constituição de uma política social sob a tutela do Estado, com o controle das normas e dos padrões dos “ideais públicos”, e a neutralização das

divergências sociais, políticas e culturais. O Estado Nacional, através do regime autoritário, era o guardião do povo e, portanto, de suas representações. Para Gomes, a trajetória do Estado Novo possuía uma dupla direção, envolvendo passado e futuro. O MES, por exemplo, ocupava-se da formação do novo homem e da nacionalidade a partir de uma ação pedagógica e propagandística que se refletia na música, no cinema e no rádio. A decretação do Estado Novo engendrou uma série de disputas pelo controle da produção cultural dentro do Estado, em termos de recursos, de pessoal e de poder sobre a gestão dos bens simbólicos. A produção cultural estatizada era empreendida a partir de três órgãos da administração: o MES; o MJNI e o DIP. (Chuva, 1998:106).

2.2.3 O Museu Nacional e a educação da nação em construção: a história natural para os *pequeninos*

O Museu Nacional, devido ao seu caráter nacional, participou dos novos tempos que se inauguravam. Os trabalhos desenvolvidos no Museu, apontados no primeiro capítulo, ganharam novos contornos, e o teor educativo da instituição foi enfatizado, principalmente com a sua vinculação ao MES, em 1931 – segundo a visão de Roquette-Pinto, muito anterior às diretrizes getulistas:

Um grande povo à espera de educação... não exagero nem invento. Repito apenas o que se vê nas classes populares da capital ... é preciso pois meus amigos, ensinar ao nosso povo.¹¹⁷

Escola que ensina a todos, escola que não ensina tudo. Os professores do Museu não falam para algumas dezenas de ouvintes agasalhados numa sala: falam para toda gente, para os que sabem e para os que ignoram... acima disso, um museu, em país de formação étnica não definida, onde as massas populares têm as admiráveis faculdades nativas em grande parte anuladas pela bruta ignorância em que se debatem, deve ser, antes de tudo, casa de ensino, casa de educação.¹¹⁸

Desde os anos 1920, o Museu Nacional já possuía um projeto educativo e de construção de uma ciência nacional, pautado no conhecimento dos elementos naturais e

¹¹⁷ Roquette-Pinto, 1927:58. Conferência realizada em 1912 para Colméia, sociedade de propaganda nacionalista, formada por estudantes de escolas superiores do Rio de Janeiro. Segundo Castro Faria (1995:30), nessa conferência o autor apresentou um mapa das influências presentes na formação da sociedade brasileira e inaugurou o que o C. Faria denomina de nacionalismo literário.

humanos que compõem o território. Para Roquette-Pinto, diretor do Museu entre 1926 e 1931, a educação era a via para empreender mudanças e transformar o país em uma nação entre as demais do mundo civilizado. Já em 1912, depois de tomar parte na *Comissão Rondon*, esforçara-se por divulgar, através de conferências no Museu e em instituições de ensino, os resultados de seus trabalhos sobre os tipos raciais. Com a publicação do *Guia da Exposição*, em 1915, ele deixou explícitos seus propósitos de que o Museu participasse da formação cultural da população brasileira, principalmente das crianças.

O projeto de transformar o Museu numa casa de ensino, tornando real a crença no destino educativo do Museu e transformando-o em lugar de debate das questões nacionais e do ensino da história natural, levou Roquette-Pinto a promover reformas no Regulamento interno para adequar a instituição aos novos paradigmas científicos e alargar o campo de atividades para além da instalação de uma sala de conferências que atendesse ao objetivo de divulgar o saber entre leigos, especialistas e, principalmente, entre os professores. Perseguindo este ideal, em 1930 Roquette-Pinto criou a Seção de Assistência ao Ensino de História Natural, dando novo e definitivo impulso ao projeto educativo.¹¹⁹

A criança, como o selvagem, é um feticlista – empresta uma alma as coisas. ... A história natural das maravilhas deve ceder lugar a história natural das banalidades. São exactamente as taes coisas banaes que mais importa saber, as mesmas que muitos pensam conhecer, e que, de facto ignoram. (...) Lições de coisas não servem. A noção elementar da lei natural deve e pode ser logo apresentada. Nada custa mostrar que, em a natureza, encontramos seres e assistimos a phenomenos ou acontecimentos. (Roquette-Pinto, 1927:35).

A Seção também se dedicou à preparação de “quadros murais” para o ensino da História Natural nas escolas, que eram constantemente solicitados por instituições de ensino de diversos recantos do país. A Seção elaborou uma lista de 12 itens, os “*Conselhos enviados pelo Museu a nossa classe estudiosa*”, com o objetivo de orientar os professores primários e secundários no ensino da História Natural, que Roquette-Pinto considerava acima de tudo expressão de patriotismo, pois conhecer a natureza era uma forma de cultivar os sentimentos comprometidos com a pátria.

¹¹⁸ *Apud* Mendonça, discurso de Roquette-Pinto na comemoração do centenário do MN. Arquivos do Museu, vol.32, Rio de Janeiro, 1918:24.

¹¹⁹ Em 1932, o Museu foi visitado por 30 colégios e um total de 2.282 alunos assistiram a filmes e a projeções de diapositivos especialmente preparados para a ocasião.

Iniciando os pequeninos no conhecimento da História Natural, cumpre-se também uma missão nacional que é preciso por em destaque: formam-se bons patriotas, sinão futuros cientistas. (...) para as crianças, a Pátria é o laranjal sombrio e o regato em que os gyrynos se entre-cruzam em bandos de manchas negras – é a terra mesma com as suas touceiras de mato e os seus passarinhos, as praias, as suas areias e o mar. (*Seixos Rolados*, 1927:42-43).

Os “Conselhos” ressaltavam que a educação deveria ir além da instrução, pois era preciso ensinar os alunos a olhar a natureza, reconhecendo-a como objeto da ciência e, portanto, parte do processo educativo. Roquette-Pinto pensava a educação com critérios amplos que envolviam a família como instituição componente da nação: “educar-se é adquirir hábitos de significação social”.

Em 1931, um novo Regulamento modificou as Seções do Museu.¹²⁰ Cada uma das cinco seções anteriores foi subdividida em dois setores técnicos: a 1ª Seção, com as divisões de Mineralogia, Geologia, Estratigrafia e Paleontologia; a 2ª Seção, com Botânica e as Divisões 3ª e 4ª; a 3ª seção, com a 5ª e a 6ª Divisões de Zoologia, sendo a primeira de invertebrados e a segunda de vertebrados. À 4ª Seção correspondiam a 7ª Divisão de Antropologia, que abrangia a Antropologia Física, e a 8ª Divisão de Etnografia, a cargo de Heloisa Alberto Torres, responsável também pela direção da Seção. A 5ª Seção, com a 9ª Divisão formavam o Serviço de Assistência ao Ensino, sob a direção de Roquette-Pinto, que se afastou da direção do Museu, tendo colocado seu cargo à disposição do novo governo.”

2.2.4 Educar é propagar imagens, sons e movimentos: ser moderno

O Ministério da Educação e Saúde investiu também na produção cinematográfica, como parte da estratégia de difusão de suas diretrizes culturais para além do ensino escolar. O MES controlava a única rádio federal, subordinada ao Sistema Educativo de Rádio (SER), com uma programação educativa e cultural de cunho nacionalista e com condições técnicas bastante precárias. Em 1932, o MES passa a controlar o registro, a regulamentação e a censura prévia dos filmes, anteriormente a cargo da Superintendência de Censura Cinematográfica. Intensas disputas pelo controle dos meios de comunicação de massa no interior do aparato burocrático levaram o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), subordinado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, a monitorar a censura a

¹²⁰ Decreto n. 19.801, de 27 de março de 1931, e Relatório de 1931, AHMN.

partir de 1934. O DPDC passou a ser o órgão oficial de propaganda e censura, deslocando esta função do MES, como pretendiam os intelectuais da educação. O MES ficou então responsável pela produção de programas, concentrando-se na integração do rádio e do cinema educativos. Essas disputas, cada vez mais intensas, giravam em torno do domínio sobre a produção cultural, fundamental para o controle ideológico.

Em 1936, em caráter de comissão e a título de ensaio, o MES criou o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Roquette-Pinto, tendo se afastado da direção do Museu Nacional, assumiu a direção do INCE, aproveitando e experiência acumulada com o centro de produção de filmes educativos que havia criado no Museu Nacional e na Rádio Sociedade, fundada em 1923 com o objetivo de irradiar programas voltados para a formação cultural do povo brasileiro.

Em uma palestra no programa “Hora do Brasil”, em 18 de maio de 1937, por ocasião das comemorações do mês do cinema, Roquette-Pinto discorre sobre a atribuição social da educação:

Não é raro encontrar, mesmo no conceito de pessoas esclarecidas, certa confusão entre o cinema educativo e o cinema instrutivo. É certo que os dois andam sempre juntos e muitas vezes é difícil ou impossível dizer onde acaba um e começa o outro, distinção que, aliás não tem de fato grande importância na maioria das vezes. No entanto, é curioso notar que o chamado cinema educativo, em geral, não passa de simples cinema de instrução. Porque o verdadeiro educativo – é o outro, o grande cinema de espetáculo, o cinema da vida integral. Educação é principalmente ginástica do sentimento, aquisição de hábitos e costumes de moralidade, de higiene, de sociabilidade, de trabalho e até mesmo de vadiagem ... Tem de resultar do atrito diário da personalidade com a família e com o povo. A instrução dirige-se sozinha; mas não se pode educar senão em sociedade.

No Brasil, o emprego do cinema no ensino e na pesquisa científica pode ser datado de 1910, quando foi criada a filмотeca do Museu Nacional, mais tarde enriquecida pela contribuição dos registros da Comissão Rondon. Em 1929, Fernando Azevedo, então diretor do Departamento de Educação do Distrito Federal, determinou o emprego do cinema em todas as escolas primárias. Em 1933, foi criada a Biblioteca Central de Educação, que contava com uma divisão de cinema educativo.

Roquette-Pinto produziu com Umberto Mauro uma série de filmes com temáticas diversas. Embora ele reconhecesse o cinema de ficção como grande agitador das almas, procurava produzir um cinema educativo, que trouxesse assuntos de interesse científico para fora dos laboratórios do Museu. Antes da efetiva parceria com Mauro no INCE, Roquette-

Pinto já havia encomendado ao cineasta algumas películas para o trabalho de divulgação do Museu e para o acervo de sua filmoteca. Os temas caros a ele, já tratados e enaltecidos literariamente, foram transpostos para a tela, como, por exemplo, o Homem da Lagoa Santa e as descobertas de Lund¹²¹, além do registro de folguedos populares, de cidades e de profissões tradicionais, como a da fiandeira e a do vaqueiro, entre outras, ou a reconstituição de fatos e personagens históricos. Devido à baixa qualidade técnica, por falta de recursos, da produção cinematográfica do INCE, esta não era adequada às salas comerciais de projeção, ficando confinada às pequenas salas de escolas e institutos. Edgard Roquette-Pinto foi um dos principais defensores do emprego da radiodifusão como ferramenta para a educação e a formação cultural, com vistas à almejada integração nacional e em oposição ao uso exclusivo do rádio para a propaganda política.

Segundo Roquette-Pinto, o Governo entregou a execução da parte educativa ao Museu por reconhecer que este instituto já possuía um serviço de filmes educativos organizado em moldes modernos. Castro Faria (2000:307) afirma que a pedagogia era um dos aspectos mais destacados do nacionalismo intelectual, literário e ativista, cuja máxima expressão era a figura de Roquette-Pinto.

A propaganda política é uma estratégia para o exercício do poder em qualquer regime, mas em um de tendência totalitária ela adquire uma força muito maior, porque o Estado, devido ao monopólio dos meios de comunicação, manipula e censura as informações. Para embasar sua investida, o governo que se instalara no poder em 1930 buscou afirmar seus ideais revolucionários conquistando o povo, o que lhe garantiria legitimidade. Os eventos e festas públicos eram encenados como espetáculos, selando a união entre o Estado e o povo na tentativa de criar um sentimento de pertencimento a um só organismo, a nação brasileira. Os rituais do poder foram incorporados e ganharam, no Estado Novo, uma outra dimensão. Cada evento público era uma oportunidade para render homenagens a um ideal de Estado e de nação, e as datas cívicas envolviam jogos esportivos, apresentação de corais, desfiles de estudantes em filas disciplinadas, hinos e homenagens à bandeira nacional e a outros símbolos cívicos.

¹²¹ Pedro Guilherme Lund, naturalista dinamarquês, que depois de doutorar-se em filosofia em Kiel, retornou ao Brasil para empreender uma viagem de estudos pelo interior em companhia do botânico Luis Riedel, que havia acompanhado a expedição Langsdorff. Lund fixa residência na fazenda de seu compatriota, em Curvelo. Mello-Leitão (1941:169) registra o acontecimento, mas ressalta o que é uma lamentável perda: "Guilherme Lund ama o Brasil mas é dinamarquês. (...) e é para lá que dirige os frutos de todas as suas pesquisas, de lapa

A partir de 1937, principalmente, o projeto de centralização do poder do Estado gerou uma proliferação de agências públicas. No MES, vários órgãos, institutos e conselhos passaram a definir e a controlar padrões estéticos, éticos e de comportamento. Alguns órgãos eram adversários o que, na administração pública, representa disputa pelo controle sobre verbas e por uma certa autonomia na delimitação de atribuições e encargos. Através da criação de institutos na jurisdição do MES, o Estado Novo ampliou sua capacidade de intervenção na esfera cultural.

A proteção de um patrimônio nacional passou a ser uma preocupação do Estado, que cria órgãos para gerenciar o que viria a ser considerado como tal.¹²² O Serviço Patrimônio Histórico Artístico Nacional, o Conselho Nacional de Proteção aos Índios, que vem juntar-se ao já existente Conselho de Expedições Artísticas e Científicas, e os Conselhos Nacionais de Geografia e o de Assunções Florestais são alguns dos órgãos criados para levar adiante o projeto de configuração da nação que, ao estender sua rede administrativa, vem fortalecer o Estado (Souza Lima, 2002). Esta temática era fundamental para construir uma idéia de nação moldada a partir das noções de território, povo, coisas edificadas e fabricadas que, em seu conjunto, representassem materialmente esses valores. O exagerado enaltecimento da noção de unidade nacional deu origem a medidas de controle exercidas por esses órgãos que, em alguns casos, além de se ocuparem da gestão técnica e da proteção e vigilância dos bens simbólicos, que passaram a estar sob a tutela do Estado centralizador, terminavam por exercer controle através da censura, como ocorreu com o cinema de ficção.¹²³

A função didática dos museus ganhou mais força ainda com o projeto de Mário de Andrade para o Serviço do Patrimônio, pois eles passam a ser vistos não só como espaços destinados a cultivar o passado, mas principalmente como parte de uma cultura que contribuiria para construir e formar as futuras gerações. Os museus teriam a função de inspirar atitudes cívicas mediante a preservação do patrimônio da nação.

em lapa, num largo círculo em torno de Lagoa Santa". Lund estudou os fósseis da região calcárea de Lagoa Santa, em Minas Gerais, durante cerca de 40 anos.

¹²² Roquette-Pinto, em seu discurso de recepção no IHGB, levantou a questão relativa à conservação de monumento como forma de assegurar a construção inteira conquistada em árduos percursos. Para o autor, conservar com carinho os monumentos, por mais simples que estes fossem, tais como os retratos que as famílias guardam de sua gente velha, era fundamental, pois destruí-los sob pretexto de progresso, impiedosamente, não seria trabalhar pelo nosso bem..

Era o que propunha Roquette-Pinto, como uma forma de assegurar a “*construção inteiriça*” conquistada através de árduos percursos, que se conservassem com carinho os monumentos, por mais simples que fossem, tais como os retratos que as famílias guardam de sua gente velha:

(...) destruí-los sob pretexto de progresso, impiedosamente, não é trabalhar pelo nosso bem; o progresso nunca foi incompatível com a veneração justa e digna que não é absolutamente feticchismo...os países mais avançados do mundo conservam a peso de ouro as benditas velharias, que são relíquias da nacionalidade. Aqui não temos que velar somente pelas nossas, propriamente ditas; existem também jazidas de restos indígenas que é preciso proteger. (...) Mas além de tudo isso, entre os documentos da nossa nacionalidade – haveis de me permitir a ousadia desta inclusão, – conto os artefactos e os utensílios característicos dos sertanejos do Brasil, material etnográfico que os nossos museus devem começar a recolher e a guardar.¹²⁴

2.3 O Museu nos novos tempos de um novo Estado

Com o golpe de Estado de 1937, Heloisa Alberto Torres, diretora interina do Museu, foi confirmada na direção por Getúlio Vargas.

Torres (1895-1977) construiu uma brilhante carreira no Museu Nacional. Ingressou em 1918 e em 1925 foi aprovada em concurso para o cargo de professora-substituta. Foi diretora da Seção de Antropologia e Etnologia entre 1926 e 1931. Destacada colaboradora de Roquette-Pinto, foi por ele preparada para assumir a direção do Museu, onde foi vice-diretora entre 1935 e 1937 e diretora entre 1938 e 1955. Em 1938, Torres foi eleita membro titular da Société des Africanistes, por indicação de Paul Rivet e P. Lester, secretário geral da sociedade.¹²⁵ Sua trajetória no Museu encontra-se registrada nos apontamentos do Livro de Assentamentos.¹²⁶ Sua carreira deve-se muito à sua filiação. Filha de Alberto Torres, cujo papel vimos no capítulo anterior, sua iniciação intelectual teve início no ambiente doméstico, frequentado por Roquette-Pinto, Oliveira Viana e outros.¹²⁷

¹²³ Antes de 1930, a censura era exercida de forma arbitrária pelos delegados de polícia, sem uma norma única. O governo Vargas, já em 1930, cria uma política de censura única exercida por um órgão central responsável por todo o território nacional.

¹²⁴ "O segredo das Uíaras". Discurso de recepção no IHGB, em *Seixos Rolados, 1927*: 100-101.

¹²⁵ AHMN. Doc 120, pasta 123. 9/3/1938.

¹²⁶ AHMN. Livro de Assentamentos 3, assentamento 5: 73-75.

¹²⁷ Mariza Correa, 2003.



Figura 7 – Heloisa na década de 1920, em uma escavação e no Museu com Roquette-Pinto, Rondon e outros.

Heloisa Alberto Torres privilegiou os aspectos materiais da cultura, afinada com o propósito das pesquisas em museus. Os objetos de cultura material, especificamente a cerâmica arqueológica marajoara, foram seu tema de estudos. Em 1930, depois de uma intensa pesquisa na coleção do Museu e em fontes bibliográficas, Heloisa viajou para o Norte do país como representante do Museu. Roquette-Pinto assim descreveu o trabalho de Torres:

(...) maravilhosa cerâmica de Marajo nunca mais foi desprezada. E, nos últimos dez anos, tem encontrado um espírito de escol, superiormente aparelhado para estudá-la, na professora Heloisa Alberto Torres, que o Museu Nacional enviou a Marajo, em 1930, e a quem hoje devemos a melhor monographia sobre a matéria, traçada com erudição, alto senso crítico, e onde surgem interpretações originaes e seguras, verdadeiras descobertas no domínio da ethnologia brasileira. (Roquette-Pinto, 1938: 122)¹²⁸

Seu trabalho “Cerâmica de Marajó” teve grande repercussão e a conferência que proferiu na Escola Nacional de Belas Artes foi, por muitos anos, referência obrigatória no campo da arte e da arqueologia (Castro Faria, 1998:203). Suas conclusões originais projetaram a autora como uma pesquisadora reconhecida nacional e internacionalmente.

Como Chefe da Seção de Antropologia e Etnologia, Torres manteve uma intensa interlocução com instituições museológicas nacionais e internacionais, o que contribuiu para legitimar o Museu como agência de produção científica e cultural relevante. Em sua extensa correspondência, há diversas cartas sobre o acervo e as propostas de permuta com a Bibliothèque Nationale de Paris e o Musée d'Éthnographie du Trocadéro, além de institutos

¹²⁸ Roquette-Pinto comenta o trabalho de Carlos Frederico Hartt, que estudou a ornamentação da louça de Marajó, então publicado nos Arquivos do Museu, apresentando ao mundo científico “a cerâmica dos admiráveis artistas da Ilha de Marajó”, estudando o “surpreendente material” que Agassiz, “apezar de visitar a ilha, não levou em consideração” em 1866.

brasileiros.¹²⁹ Em seu relatório sobre o trabalho desenvolvido no Museu durante o ano de 1931, Torres aponta a necessidade de interrupção das permutas, pois:

Quanto às permutas dá-se o seguinte: procede-se actualmente na Secção, à revisão completa das colleccoes, à luz de copiosa documentação colhida no Archivo da Secretaria do Museu, sobre a entrada de material. Essa revisão tem fornecido preciosos esclarecimentos sobre numerosissimas peças. Só depois de terminada é que poderemos fazer permutas com os outros Museus. (Torres, 1932)

Torres manteve contínua correspondência com o Instituto Histórico e Geographico de Sergipe, o Instituto Histórico e Geographico do Pará etc., e insta-os a enviarem suas publicações aos dois institutos franceses. Em um relatório de 1929, Torres destacou seu diálogo com alguns grandes vultos da Etnografia, entre eles Henri Focillon e o prof. dr. P. Rivet, do Museu do Trocadéro, na França, com o qual trocou informações sobre catalogação e organização das coleções, tendo sido informada por este de que o Museu de Paris vinha seguindo as normas de catalogação adotadas pelo Museu do Rio. Em 1938, Torres inscreveu o Museu Nacional como membro da Museums Association, com sede em Londres.¹³⁰

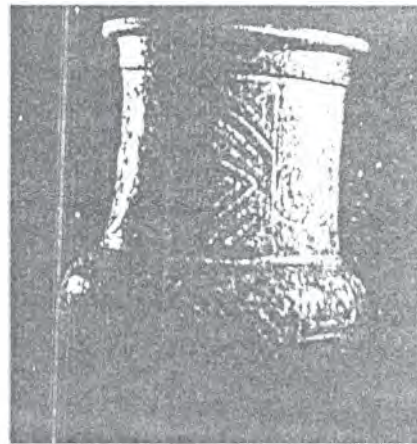
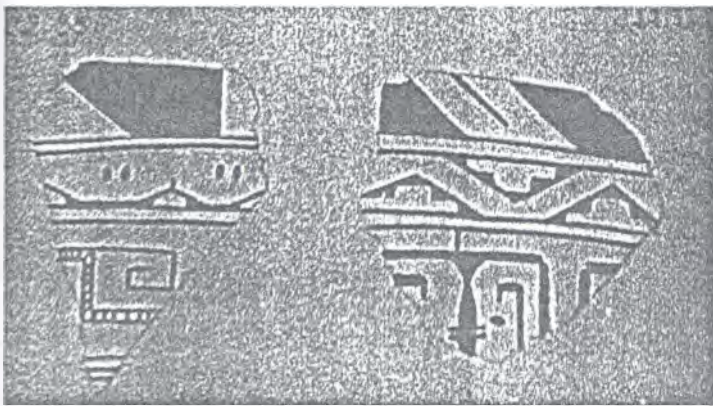


Figura 8 – estudo de Heloisa Alberto Torres, peças 22350 e 22351. AHMN.

Trabalhavam com Torres na 4ª Seção o Professor Froes da Fonseca, diretor da 1ª Divisão (Antropologia Física) e os preparadores (responsáveis pelo trabalho junto às

¹²⁹ Foram enviadas ao prof. Rivet "um caixotinho com modelo em gesso de peças de cerâmica de Marajó solicitadas por este, pertencentes à Sra. Justó Chermont". Pasta 104, AHMN, Doc 265 de 1929, ofício s/n.

coleções) Jorge Augusto Padberg-Drenkpol, Raimundo Lopes e o auxiliar Eduardo Rio Soares, além de Alberto Childe, preparador de Arqueologia Clássica.¹³¹

2.3.1 Traçando moldes e costurando tramas

Quando assumiu a direção do Museu, Torres pretendeu fazer de sua disciplina, a antropologia, um instrumento científico para a preservação da cultura brasileira, assim como enxergava o Museu como parte de uma política cultural abrangente, de expressão nacional, em concordância com os ideais do governo totalitário de Vargas. Reorganiza a Seção de Extensão Cultural do Museu, criada por Roquette-Pinto com o fim de tornar a ciência acessível ao público, principalmente “aos pequeninos”. Para ocupar a direção desta seção, Torres requisita Edgar Sussekind de Mendonça, funcionário do Ministério da Agricultura e fundador, com Roquette-Pinto, do Grêmio Euclidiano,¹³² que assumiu, portanto, o projeto de uma elite intelectual, autoritária e conservadora. Sua força, convicção e devoção à causa da preservação da cultura brasileira provinha da crença na possibilidade de construção de um projeto de Brasil.

Em 1937, o Museu passou à alçada da recém-criada Universidade do Brasil.¹³³ A Constituição de 1937 vetou a acumulação de cargos públicos remunerados na União, estados e municípios¹³⁴, criando verdadeira crise no Museu Nacional. Muitas divisões do Museu foram bastante prejudicadas, já que a *lei de desacumulação* causou o afastamento de grande parte dos antigos naturalistas, provocando um esvaziamento em seu quadro de pesquisadores, quando muitos optaram por manter o vínculo junto a instituições de ensino.¹³⁵

¹³⁰ AHMN. Doc. 48, pasta 124. julho 1938.

¹³¹ No Relatório de 1929, Torres registra os nomes de Edgar Roquette-Pinto, Alberto Childe, Raimundo Lopes, Max Schimdt, Gastão Cruls e Carlos Estevão de Oliveira como doadores de peças para as coleções do Museu. Registra ainda que a maioria dos objetos que deu entrada *por oferta* havia sido enviada pela Comissão Rondon. Segundo Torres, estes últimos preencheram lacunas nas coleções e permitiam elucidar algumas questões sobre a paleoetnografia da Amazônia.

¹³² A requisição de cessão do funcionário foi feita ao Ministro da Educação, quando julgou que “entendem as leis que tal transferência não se pode satisfazer com títulos e documentos sobre atividades especializadas”. Para a efetivação no cargo, realizou-se um concurso de provas, em que constava como exigência a apresentação de uma monografia sobre o tema de interesse do cargo.

¹³³ Fazer excursões no interior do país, colhendo material para estudo, enriquecendo sempre as coleções foi uma das determinações da legislação do Museu Nacional quando ingressou na Universidade do Brasil. Ofício n.634 de 18/12/37.

¹³⁴ Art.159, regulamentado pelo decreto-lei n.2-4/37 de 1938. Castro Faria, 1998.

¹³⁵ Em 1940, o Museu retorna à alçada do Ministério da Educação e Saúde para, em 1945, com o fim do Estado Novo, voltar a vincular-se à Universidade do Brasil.

A crise institucional no Museu, em consequência da falta de pessoal e de recursos, impedia arrojos administrativos. No entanto, ao invés de imobilizar o andamento dos trabalhos, esta situação impulsionou os intercâmbios institucionais e os projetos em parceria, que acabaram imprimindo um novo perfil à instituição e transformaram o Museu numa verdadeira casa de ciência.

Para evitar a interrupção dos trabalhos, Torres lançou mão das estratégias possíveis. Através de seu prestígio pessoal, agregado ao peso da instituição que agora assumia, ela obteve a colaboração de outras importantes instituições, tanto nacionais quanto estrangeiras, que garantiram a continuidade dos trabalhos e permitiram que os projetos da Diretora fossem implementados. A Franz Boas, por exemplo, Torres solicitou que recomendasse para o Museu antropólogos interessados em desenvolver trabalho de campo no Brasil. Pediu ao amigo que encaminhasse pesquisadores já formados para o trabalho de campo, para que aqui pudessem atuar como professores. Vieram da Universidade de Columbia William Lipkind e Buell Quain, seguidos de Charles Wagley e Ruth Landes, todos dispostos a trabalhar para o Museu. Wagley contribuiu diretamente para a formação de Eduardo Galvão, Rubens Meanda e Nelson Teixeira.

Torres escreveu ao Ministro comunicando a presença dos pesquisadores e ressaltando serem discípulos do “grande antropologista” Franz Boas. Nesta carta, ela explica, interessada em enriquecer o acervo do Museu, que “Nenhum dos dois [referindo-se a Lipkind e a Quain] tem interesse em realizar para si coleções de material etnográfico, mas estão ambos dispostos a fazê-las para o Museu Nacional. A oportunidade de enriquecer o nosso patrimônio me parece ótima bem como seria justo auxiliar de qualquer maneira a esses expedicionários.”¹³⁶ Torres mantinha o Ministro Capanema informado sobre o roteiro, os objetivos e as intenções dos pesquisadores. Sugeriu, ainda, que os dois pudessem ser apoiados em sua empreitada, assim como também aproveitados para a coleta de material etnográfico para o Museu. Além de pedir ao Ministro passagens para os pesquisadores e franquias telegráficas, em muitas ocasiões Torres solicitava verbas extraordinárias para a aquisição de material a ser permutado pelos pesquisadores em suas expedições.

Além de requisitá-los para trabalhar no Museu, conforme relata Mariza Correa (2003), Torres guiava os visitantes estrangeiros através da intrincada burocracia da administração

¹³⁶ Ofício n 195 de 25/04/38, dirigido ao Ministro Capanema.



federal que controlava a sua entrada no país. Ela foi responsável pela permissão de permanência e, principalmente, pela autorização para pesquisa e colecionamento de muitos pesquisadores estrangeiros, inclusive Claude Lévi-Strauss (Grupioni, 1998).¹³⁷ Entre os antropólogos brasileiros treinados pelos pesquisadores estrangeiros, estavam, além daqueles acima mencionados, Eduardo Rios Soares, Alfredo Azevedo, Ruy Pereira e Luis de Castro Faria (Castro Faria, 2000). Este último ingressara no Museu em 1936 como “praticante gratuito” e, por indicação de Torres, acompanhou Lévi-Strauss na sua expedição à Serra Norte como membro brasileiro e representante do Museu, numa expedição que teve apoio do Departamento de Cultura de São Paulo, na época dirigido por Mário de Andrade (Castro Faria, 1998). Mais tarde, Castro Faria contribuiu para a formação da Coleção Regional, pela qual se tornou responsável, como veremos no próximo capítulo.

Durante toda a sua gestão como diretora do Museu, Torres empreendeu esforços para a realização de “concursos especiais” e a contratação de pesquisadores treinados no instituto. Sobre o concurso, ela escreveu:

Considero muito mais vantajoso que, sempre que se encontrem entre os estudantes livres, que freqüentam os laboratórios do Museu – e todos os que sentem pendor por ciências naturais ou antropologia procuram esta casa – elementos que já tenham provado possuir qualidades que os recomendam como prováveis naturalistas, sejam eles, caso em que se torne absolutamente indispensável, submetidos a uma prova de conhecimentos de ciências naturais ou antropológicas que lhes despertaram o interesse.¹³⁸

Torres não deixou de contemplar as outras seções do Museu nas demandas por pessoal, e mantinha com um grupo de naturalistas do Museu uma relação de extrema colaboração, apoiando e acompanhado os trabalhos que revertiam para o prestígio científico da instituição que dirigia.¹³⁹ Tratou de forma incansável do caso de George Sprague Myers, “o maior especialista em peixes da América do Sul”, ictiologista de renome e professor da Universidade de Stanford, na Califórnia. Do mesmo modo, empenhou-se para que Joseph R.

¹³⁷ Anos depois, Torres responde a Lévi-Strauss acerca de uma homenagem: “O seu programa de cooperação de certo encontrará um franco e decidido apoio dos nossos centros de cultura, e por minha parte posso afirmar que estarei sempre disposta a colaborar em qualquer obra da qual possa resultar um benefício para o meu país e para a ciência em geral. Peço-lhe, entretanto, que aceite a minha colaboração sem exigir de mim a quebra de um princípio que venho rigorosamente observando: tenho rejeitado sistematicamente títulos graciosamente oferecidos por sociedades científicas e desejo ainda uma vez ser coerente com minha atitude. Queira apresentar ao Sr. Henri Focillon os meus sinceros agradecimentos.” AHMN, Cartas, 8 de abril de 1942.

¹³⁸ AHMN Of. 26/5/42, Cartas 5-6-1942 de 8\12\1942.

¹³⁹ *Idem*.

Bailey¹⁴⁰ prosseguisse com seus trabalhos na divisão de zoologia do Museu, onde dava treinamento técnico e organizava coleções.

A Diretora desempenhou uma trajetória pioneira no mundo público, contribuindo largamente para a cristalização de procedimentos de pesquisa. A antropologia praticada nos museus envolve práticas bastante distintas. A pesquisa de campo era o *lócus* do conhecimento antropológico, rito de passagem do pesquisador (Peirano, 1992:86). Como já apontado, a diretora defendia enfaticamente a especialização desenvolvida no Museu, o que fazia da formação um produto da experiência.

Na maioria dos casos, as vocações não se manifestam no sentido de interesse por ciências naturais em geral e ainda mais por antropologia mas sim por um determinado ramo, quando não por um certo grupo de plantas ou animais, ou por um aspecto especial em ciências antropológicas.(...) Fora disso só administrativamente grupam-se eles indistintamente sob a designação de naturalistas porquanto a finalidade precípua do Museu é de especialização.¹⁴¹

2.4 A invenção de um patrimônio para a nação: tomar para unir.

A proteção e a conservação do patrimônio nacional surgiu com a Revolução Francesa. A noção de patrimônio está associada ao surgimento dos Estados Nacionais modernos e ao processo de construção da nação. Na França, por exemplo, durante esse processo, após a derrubada do antigo regime, os museus operaram como ponte entre a antiga e a nova França.¹⁴² O Estado assumiu o papel de tutor do que passava a constituir-se como *patrimônio nacional*. Em 1792, por exemplo, o Ministro do Interior da França anunciou a abertura das coleções reais a todos:

Os objetos que devem servir à instrução, cujo grande número pertence aos estabelecimentos supremos, merecem toda a atenção dos verdadeiros amigos da pátria. Nós os encontraremos nas bibliotecas, nos museus, nos gabinetes, nas coleções sobre as quais a República tem direito, nos ateliers onde são reunidos os instrumentos mais adequados à nossa necessidade, nos palácios e nos templos,

¹⁴⁰ Nos documentos de Heloisa Alberto Torres constam algumas fotos, tiradas por Bailey em sua viagem a Pirapora.

¹⁴¹ AHMN. Carta de 26/5/1942 ao diretor de divisão do DASP, esclarecendo a importância de uma avaliação que privilegiasse a especialização, ao invés dos conhecimentos gerais, normalmente exigidos nos concursos: "Cumprir lembrar que o exercício das funções de naturalista de Museu importa numa especialização profunda, obtida através de um processo penoso e lento e que redundará obviamente num afastamento cada vez maior de conhecimentos gerais.

¹⁴² Poulot, 2003:52.

que decoram as principais obras de arte, em todos os lugares onde os monumentos narram o que foram os homens e os povos. (...) Jamais um tão grande espetáculo será oferecido às nações. Todos estes objetos preciosos que estiveram longe do povo, ou que foram mostrados apenas para os tocar pelo espanto ou respeito, toda essa riqueza lhe pertence. (Apud Valente 1995:27).

Como ressalta Dominique Poulot (2000:35), a cultura do patrimônio pela norma do direito romano está associada à herança paterna, que deveria ser transmitida num processo contínuo. Um “bem de herança”, transmitido de pais a filhos é o principal atributo a ser reivindicado. Assim, o Estado assume a paternidade da nação e constitui o que será identificado e transmitido ao povo como patrimônio, para que o preserve e retransmita às gerações futuras.

No Brasil, a idéia de criação de um órgão especificamente para tratar do patrimônio nacional surgiu entre agentes ligados à Sociedade Brasileira de Belas Artes (SBBA), ao Museu Histórico Nacional (MHN) ou ao Museu Nacional. Havia fortes vínculos entre o Museu Nacional e a Sociedade Brasileira de Belas Artes, cultivados desde o início do século. Em 1920, Bruno Lobo, diretor do Museu e membro da Sociedade, solicitou a Alberto Childe, responsável no Museu pelas coleções arqueológicas, um projeto para proteção do patrimônio arqueológico pré-histórico, campo em que o museu se destacava.¹⁴³ (Chuva, 1998:93) A Escola de Belas Artes era a principal agência no campo das artes, voltada principalmente para a arte européia. A SBBA era uma agência periférica neste campo, e estava identificada com o movimento neocolonial, reduto do “passadismo”. (Chuva, 1998:77). O “resgate” de uma memória associada às formas coloniais era parte de um projeto de busca de raízes tradicionais, que se manifestou através de disputas de diferentes ordens.

Na década de 1930, a preocupação com a proteção aos bens nacionais começou a ganhar novos contornos. Em 1933, o Ministério da Agricultura criou o Conselho de Fiscalização de Expedições Artísticas e Científicas no Brasil,¹⁴⁴ colocando no mesmo plano tanto as excursões de turistas que colecionavam *souvenirs* quanto as de caráter científico. Estas últimas receberam medidas de fiscalização mais estritas que, em palavras de Torres, *pareciam considerar o pesquisador como elemento suspeito, objeto constante de*

¹⁴³ AHMN, doc 80, pasta 124, agosto de 1938.

desconfiança. O Conselho determinava que nenhum espécime botânico, zoológico, mineralógico ou paleontológico poderia ser levado para fora do país, a menos que existissem similares em algum dos institutos científicos do Ministério da Agricultura ou no Museu Nacional; além disso, todo o material científico colhido pelas missões estrangeiras deveria ser dividido em partes iguais entre o governo brasileiro e os expedicionários.

Antes da criação do Conselho, haviam-se perdido diversos documentos e espécimes, como a preciosa documentação coligida por Lund nas Cavernas de Lagoa Santa e o valioso material osteológico indígena ofertado pelo Governo Imperial a estudiosos estrangeiros. Ainda assim, na opinião de Torres, o excessivo controle com relação ao material levado ao estrangeiro seria um prejuízo para os avanços científicos, na medida em que o país não contava com naturalistas nacionais em campo que produzissem e coletassem documentação necessária para alargar o conhecimento das várias esferas da História Natural, o que tornava a cooperação entre pesquisadores estrangeiros e os institutos nacionais de suma importância.

(...) Isso corresponderia, sem exageros ao seguinte: o naturalista estrangeiro de valor que viesse ao Brasil despenderia soma de vulto, arriscaria a vida, passaria toda espécie de privações em viagens imensamente penosas ao cabo das quais seria forçado a permanecer talvez anos no Rio de Janeiro procedendo a determinação do seu material, sempre sob fiscalização, a fim de poder, em consciência, entregar ao Governo do Brasil todas as peças únicas e mais a metade do restante da sua coleção. Esse inferno não me parece que ainda possa ser encontrado na face da terra. E que bibliografia poderíamos oferecer a esses cientistas! A prata da casa é tão escassa (...) Não há um protesto, uma queixa de excursionista licenciado contra a ação do Conselho, ao contrário aqui no Museu sempre tenho recebido palavras de louvor e de agradecimento. Por outro lado, não me consta tenha havido excursão visando estudos etnográficos, no território nacional, de que o Museu não tivesse direta ou indiretamente se beneficiado. Quando não foram recolhidos nesta casa espécimens etnográficos, sempre recebemos informações referentes aos trabalhos realizados: roteiros, fotografias, vocabulários, indicações de jazidas paleontográficas, notícias sobre pequenos restos de populações indígenas dispersos em localidades do interior e que se julgavam completamente extintas.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Decreto n. 22.698 de 11 de maio de 1933. O Conselho foi extinto no final dos anos 1960, quando houve uma estagnação nos estudos de cultura material e, conseqüentemente, no colecionamento etnográfico nos museus brasileiros, como analisa Grupioni em seu trabalho sobre o Conselho e a formação do campo indigenista.

¹⁴⁵ Caixa 15 env. 109. Inventário Heloisa Alberto Torres /AHMN. Texto preparado para a apresentação da exposição de três coleções formadas por intermédio da ação do Conselho.

A partir da análise de alguns dossiês sobre os pesquisadores em expedição no território nacional,¹⁴⁶ Donizete Grupioni conclui que uma das principais atribuições do Conselho era ser um agente burocrático na concessão de licenças para a realização de expedições científicas estrangeiras, tendo muitas vezes um papel puramente formal; mas além do licenciamento, possuía o poder de fiscalização, exigindo, inclusive, a apresentação de relatórios e exercendo um controle quanto às coleções. Como chama atenção o autor, a Alemanha e os Estados Unidos eram os países para os quais mais se exportou material com a autorização do Conselho. Os pesquisadores americanos frequentavam o Museu Nacional não só por suas coleções, mas principalmente pela troca dos dados de pesquisa e por sua contribuição na formação dos naturalistas do Museu. O material proveniente do Conselho, em consequência de dispositivos da lei que regula a fiscalização de expedições artísticas e científicas no Brasil, é destacado como sendo de grande valor científico e, portanto, de grande importância para o Museu.

A ação do Conselho estava limitada ao confisco de coleções e ao seu encaminhamento para instituições federais de pesquisa. Qualquer coleção deveria ser repartida, e quando não licenciada, a coleção era inteiramente apreendida. As ações do Conselho não se pautavam pela qualidade ou pela especialidade das coleções apreendidas, mas pela quantidade, a materialidade. Segundo Grupioni (*op. cit.*: 282), o que interessava não eram as coleções, mas a constituição de acervo e a ampliação do “tesouro nacional”, encaminhando-se o material para instituições de pesquisa, principalmente o Museu Nacional.¹⁴⁷

Em abril de 1934, o Museu Nacional sediou a “Primeira Conferência Brasileira de Proteção à Natureza”. Roquette-Pinto, diretor da Sociedade de Amigos da Árvore, não mediu esforços para o sucesso do empreendimento, inclusive com a publicação dos anais da conferência no Boletim do Museu Nacional.¹⁴⁸ Entre as propostas encaminhadas para

¹⁴⁶ Procura conhecer a forma de atuação do órgão e a rede de relações por ele movimentada através do estudo de dossiês, dos pesquisadores estrangeiros que empreenderam viagens de pesquisa e nestas reuniram coleções, como os americanos Wagley, Lipking e Quain, o inglês David Maybury-Lewis, o francês Claude Lévi-Strauss e o alemão Curt Nimuendaju.

¹⁴⁷ Com a extinção do Conselho, no final dos anos 1960, há uma redução na entrada de novas coleções etnográficas nos museus brasileiros e uma estagnação nos estudos de cultura material, momento em que a pesquisa antropológica se institucionaliza. (Cf. Grupioni 1998: 240).

¹⁴⁸ v. XI n.1, março de 1935. Torres e Raymundo Lopes presidiram duas das sete sessões do Congresso. Lopes (1934:52) apresentou um trabalho, mais tarde publicado no primeiro número da Revista do SPHAN: *A natureza e os monumentos naturais*.

votação ao final da conferência estava a proteção dos monumentos históricos, artísticos, etnográficos ou naturais.

(...) voto no sentido da criação de um serviço tecnico especial de 'Monumentos Nacionaes', no Ministério da Educação, com função educativa e os seguintes objectivos:

1 – estudo e catalogação de monumentos históricos artísticos ou legendários; 2 – estudo e catalogação de monumentos naturaes, sendo: a) do solo e do sub-solo; b) da flora; c) da fauna; d) ethnographicos; e) sítios e paisagens.¹⁴⁹

Nesse mesmo ano, foi criada pelo governo provisório a Inspetoria de Monumentos Nacionais (IMN), ligada ao MIIN, primeiro órgão oficial no Brasil destinado à defesa dos monumentos e incumbido, entre outras funções, do restauro e da inspeção dos monumentos nacionais e do comércio de objetos artísticos. O IMN manteve estas atribuições até 1937, quando foi criado o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN),¹⁵⁰ ligado ao MES. Desde que assumira a pasta, em 1934, Capanema havia desenhado um projeto de reforma ministerial em que seriam instituídos vários órgãos, dentre eles o SPHAN, cujo anteprojeto fora encomendado a Mario de Andrade, em 1936.

O Museu Nacional de Belas Artes foi criado pela mesma lei que deu origem ao SPHAN. Sua direção foi entregue a um artista acadêmico, Oswaldo Teixeira, que permaneceu no cargo por 24 anos. Ainda no mesmo ano, surge o Serviço Nacional de Teatro, para promover e patrocinar a montagem de peças de valor cultural, editar autores nacionais e traduzir clássicos estrangeiros.

A reforma do MES¹⁵¹ e a criação do SPHAN inauguraram o modernismo como projeto oficial do ministério. Chuva (1998) ressalta que os intelectuais se auto-representavam como guias, intelectuais sábios capazes de determinar o *melhor* rumo para a construção da nação. O movimento modernista defendia a participação do país no “concerto internacional das nações” civilizadas, partindo do que possuía de singular, do que lhe era próprio, estritamente nacional e, portanto, distinto de todo o resto. A iniciativa de chamar Mario de Andrade, um dos mais expressivos escritores modernistas, para redigir o programa do SPHAN partia da convicção de que a principal tarefa do MES era formar a mentalidade

¹⁴⁹ Votos, apellidos e protestos, item 4, p.106.

¹⁵⁰ Decreto-lei nº 25 de 30 de novembro de 1937. Com a criação do SPHAN, o Conselho de Fiscalização passou a atuar junto às expedições estrangeiras e particulares, evitando a evasão do patrimônio nacional e o SPHAN encarregou-se do tombamento e da preservação de monumentos.

¹⁵¹ Art. 46, par. 1º da Lei 378, de 13 de janeiro de 1937, que cria o SPHAN na estrutura do Ministério da Educação e Saúde.

futura do homem brasileiro e da concordância com as propostas do modernismo brasileiro de mapear as manifestações populares e incorporá-las em um acervo comum, de modo a compor uma cultura nacional e única. Além disso, Andrade presidia a Sociedade de Etnografia e Folclore, ligada ao Departamento de Cultura do Município de São Paulo, que arregimentava em torno de si intelectuais de várias procedências. Ele era considerado ponto de referência obrigatório para se pensar a relação entre intelectuais e nacionalismo no Brasil. Naquele momento então, a dimensão do nacional provinha dos intelectuais e do Estado, agentes do processo civilizador.

O MES reunia diferentes grupos, pois os intelectuais descendentes do modernismo possuíam amplas diferenças ideológicas. Uma das vertentes, cujo principal expoente era Andrade, debruçava-se sobre as tradições populares e as manifestações culturais alheias às elites letradas. Para Andrade, o Brasil deveria ser pensado para além de suas diferenças regionais, em uma ‘desgeografização’ em que a unidade seria a marca de sua identidade. Moraes (1990) entende a ‘desgeografização’ como o processo pelo qual se descobre uma unidade na identidade, para além das diferenças regionais (ou outras) que a nação comporta. Para Mario de Andrade, a nacionalidade é essencialmente uma questão de unidade, cujo substrato é cultural e não geográfico. A outra vertente voltava-se para um projeto universalizante e buscava identificar-se com uma estética gerada além-fronteiras, vinculada a uma matriz iluminista e racionalista baseada na crença na universalidade da arte e da cultura. Carlos Drummond de Andrade seria seu representante no âmbito do MES. Esta última corrente conquistou a hegemonia.

Estado Novo foi o momento consagrador, quando se reuniram as condições para que esses intelectuais apresentassem ao país seu projeto político para as áreas da educação e cultura, de modo a garantir a repercussão nacional que as idéias vieram a alcançar na gestão de Capanema no MES. Seu projeto universalista e burocrático dificilmente pode ser desvinculado deste grupo, que desde os anos 20 partilhava vivências comuns. Mello Franco foi o elo de integração entre mineiros e paulistas, que reunidos no seu gabinete no Rio, articularam o projeto de nação que associava modernidade e tradição; memória e história. (Chuva 1998:90)

A “redescoberta” do Brasil entre as décadas de 1920 e 1940 reconstituiu a mística desbravadora das bandeiras. Intelectuais paulistas partiram em viagens ao interior do país, nas famosas ‘caravanas de revelação’ que buscavam construir uma nova memória a partir da redescoberta do que estava esquecido, o tempo colonial que foi identificado como origem.

“A eleição das cidades históricas mineiras, aliada ao espírito bandeirante atualizado com tais viagens de descobertas, definiram, em grande medida, a história que passaria a ser contada e recontada, inscrita e reconhecida em monumentos como ‘patrimônio nacional’.

Castro Faria (2000:315) menciona a leitura e a atualização de *Organização nacional*, de Alberto Torres, por intelectuais que viram a possibilidade de colocar em prática os seus ideários de reforma e construção de uma forte e nova identidade nacional, transformando os projetos em ações.

A indicação de Rodrigo de Mello Franco de Andrade para a presidência do SPHAN permitiu aglutinar intelectuais de diversas tendências – e procedências – em torno do Serviço. Sua rede de relações pessoais incluía os paulistas Mario de Andrade e Sergio Buarque de Hollanda, os pernambucanos Manuel Bandeira e Gilberto Freyre, o carioca Lucio Costa, o gaúcho Augusto Meyer e o baiano Godofredo Filho, os dois últimos escritores ligados a Mario de Andrade e ao movimento modernista em suas regiões.¹⁵² Chuva (1998) aponta para a eficiência das agências de poder na constituição das ações de preservação, capazes de “legitimarem um determinado grupo no controle da agência estatizada criada para este fim – o SPIAN – e suas representações acerca do patrimônio histórico e artístico nacional.”¹⁵³

O apego ao prestígio político relaciona-se com a crença em uma responsabilidade (social) de que através do poder se possa então estender às camadas inferiores da população a idéia de pertencimento. Os grupos políticos que têm a responsabilidade de dirigir a ação social se encontram imbuídos da responsabilidade de reproduzirem as instâncias que criam o Estado e a rede que articula a sua sustentação. São, em última instância, reprodutores das práticas de controle.

Castro Faria (1995) relata o cotidiano no escritório do presidente do SPHAN:

Íamos todas as tardes para o escritório do Rodrigo (...) eu era ninguém face aos outros frequentadores, pois iam para lá José Lins do Rego;

¹⁵² Além dos intelectuais mencionados, o SPHAN congregava outros, através de seu Conselho Consultivo: Pedro Calmon, Jose Otavio Correia Lima, Afonso Arinos de Mello Franco, Rodolfo Gonçalves de Siqueira, Francisco Marques dos Santos, Urian de Barros Latif, Manuel Bandeira, Heloisa Alberto Torres, Oswaldo Teixeira, Roquette-Pinto, Gustavo Barroso, Alberto Childe, Alcindo Azevedo Sodré e Augusto Marques Junior.

¹⁵³ Angel Rama (1985:41) trabalha com a noção de *cidade letrada* para analisar relações entre intelectuais e poder. A função social do intelectual ligado ao poder era construir, pela via da cultura, a legitimidade desse poder em face da sociedade. Para Rama, dentro da cidade material e visível, havia uma cidade letrada que regia e conduzia a primeira. Domina a ordem dos signos, de modo a dar um caráter sagrado às significações, desvinculando-as de seu contexto. Seu poder advém do domínio do exercício das linguagens simbólicas de cultura (394).

Gastão Cruls; Drummond, um funcionário muito discreto; Afonso Arinos, de Minas e primo de Rodrigo; e vários outros intelectuais. (...) Nesse período publiquei um trabalho extenso sobre habitação popular no Brasil (Faria, 1951), tema em que tinha grande interesse, assim como o Mario de Andrade e o Luiz Saia, um engenheiro que integrava o Serviço do Patrimônio de São Paulo, junto com o Mario.

Em 1946, uma correspondência trocada entre Torres, diretora do Museu Nacional, e Antonio Joaquim de Almeida, diretor do Museu do Ouro, em Sabará, revela a rede interinstitucional que Rodrigo Mello de Andrade articulou através do SPHAN, que ia além dos tombamentos e envolvia o colecionamento. Na primeira carta, Torres solicita transporte para um caixote contendo material científico, “uma cabeça de barca trazida do rio São Francisco pelo Sr. Kruse e destinada ao Museu do Ouro”. O diretor do Museu do Ouro responde que se trata de uma “esplêndida cabeça de proa, característica da região do Rio São Francisco, sendo uma peça que há muito tempo ambicionava para enriquecer a seção de Arte Popular que estou organizando neste museu.” O diretor diz estar à espera de maiores esclarecimentos sobre a procedência e destino da referida peça. Torres responde de pronto, dando ciência de que o Museu agiu como mero intermediário na remessa da cabeça de proa de barco do São Francisco, “que é realmente enviada pelo doutor Rodrigo”. (Prot. 266/46) As intensas relações entre o Museu Nacional e o SPHAN surgem amiúde na documentação.

Grupioni (1998), ao analisar a ação do Conselho de Fiscalizações e Expedições Artísticas e Científicas e suas relações com o SPHAN, estranha a ausência de conflito entre as duas instituições, pois os campos de disputa envolviam intelectuais, para os quais a demarcação de espaços significava demarcação de território político. O autor explica esta ausência a partir da explicação de Castro Faria de que as atividades tinham fins diversos, isto é, enquanto o SPHAN tombava e preservava monumentos, o Conselho exercia o controle sobre as expedições e as pessoas que delas faziam parte.

2.4.1 – Trocando figurinhas para compor o álbum

A noção de patrimônio, como já mencionado, está associada a uma perspectiva histórica, em que a dimensão do tempo é traduzida em representações de caráter nacional que, por sua vez, acionam sentimentos que ligam uma determinada coletividade a um território. A fabricação de um patrimônio por um corpo de funcionários representantes de

uma comunidade imaginada faz parte da construção desta própria comunidade, em uma dimensão temporal, na qual se destaca o que deve se constituir como tempo passado, lembrança e herança que, preservados, sustentam uma idéia de nação. O surgimento dos Estados nacionais e o processo de formação das nações modernas levaram à invenção de um passado comum como estratégia de consagração de uma nova ordem política. Os objetos de cultura material, transformados em patrimônio, contribuía para alicerçar os processos formadores de uma identidade nacional.

Assim, Handler (1988), em seu estudo sobre o Québec, enfatiza que a cultura do coletivo nacional se expressa em uma materialidade que, por sua vez, comprova sua autenticidade e naturalidade. Uma nação, segundo ele, é composta por indivíduos coletivos que possuem atributos que identificam seu pertencimento a uma matriz comum, num processo natural e patrnal. Os filhos da nação possuem um caráter, uma personalidade, uma cultura, uma história que os filiam. As fronteiras entre os indivíduos são “naturalmente” anuladas pela comunhão nacional, ao passo que as fronteiras geográficas são delimitadas com linhas grossas nos mapas, definindo o *que pertence ao conjunto* e o *que não pertence*.

O projeto cultural do Estado brasileiro, nos anos 1930-1940, centrou-se na idéia de “brasilidade” difundida pelo modernismo, que teve várias propostas incorporadas pelo Estado Novo.

Uma das estratégias utilizadas pelo governo totalitário para difundir sentimentos nacionalistas foi inculcar imagens históricas associadas a um passado heróico e altivo. Exemplo disto é a impressão de *A Primeira Missa no Brasil*, de Vitor Meireles, nas capas dos cadernos escolares distribuídos pela Fundação Nacional do Estudante. Guimaraens (1998:22), que analisou a escolha deste quadro como ícone nacional durante o Império, destaca sua eleição, como representação da nação, pelos intelectuais do Estado Novo, quando passou a simbolizar “a própria invenção da nacionalidade almejada pelos modernistas”.

A designação do patrimônio histórico e artístico nacional ocorreu nos anos 1930 e 1940. Inventariadas e reconhecidas em sua “autenticidade”, as obras do patrimônio deveriam ser protegidas da completa desapareição. Para tal, a coleta e a apropriação pelo Estado possibilitariam constituir e preservar nos museus um acervo patrimoniado. A consagração da

idéia de uma nação patrimoniada foi incorporada como algo dado no processo de formação e “evolução”. O patrimônio parece ter sempre existido. Ao ser naturalizado no imaginário nacional, torna-se difícil pensar que em algum momento tenha sido inventado.

A constituição do SPHAN e suas ações de proteção foram importantes para a ampliação das redes territoriais na formação do Estado.¹⁵⁴ Para Chuva (1998:15), o tombamento produz uma territorialização particular da nação, “garante a permanência no tempo e no espaço de objetos monumentalizados” e efetiva a presença do governo federal em localidades distantes ao instituir representações regionais da administração pública, colocando em conexão, desse modo, pontos dispersos da rede.

No decreto-lei que organizava a proteção do patrimônio histórico e artístico instituindo o SPHAN, incluíam-se os bens de valor etnográfico e popular. O anteprojeto de Andrade marcava o lugar do folclore, dos objetos, de monumentos e paisagens, integrando o etnográfico ao paisagístico e conferindo um lugar à arte popular, distinguindo “tradição de tradição. Tem tradição móvel e tradições imóveis” (Mariani 1999:159). Andrade enumerou oito categorias para a obra de arte patrimonial: Arte arqueológica; Arte ameríndia; Arte popular; Arte histórica; Arte erudita nacional; Arte erudita estrangeira; Artes aplicadas nacionais e Artes aplicadas estrangeiras. (Andrade 2000). Assim, já no anteprojeto, Andrade reconhece a impossibilidade de enquadrar os objetos a partir de uma única categoria classificatória.

Em 10 de janeiro de 1937, meses antes do decreto-lei que criou o SPHAN e, antes mesmo da promulgação da lei de reestruturação do MES, Torres redige uma carta-documento (6p.) ao “*Senhor Director do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*”. O documento discorre acerca dos critérios a serem adotados para o tombamento das coleções do Governo e das particulares do material paleontográfico e do etnográfico provenientes de “*industrias de populações indígenas e regionais*”.¹⁵⁵ A autora apresenta um esboço com indicações geográficas apontadas no mapa das principais jazidas, como também

¹⁵⁴ Handler (1988), ao analisar a construção do patrimônio nacional quebequense, lista as categorias que delimitam a propriedade cultural: 1. monumentos comemorativos; 2. igrejas e capelas; 3. fortes do regime francês; 4. moinhos de vento; 5. cruzeiros de estrada; 6. placas e inscrições comemorativas; 7. monumentos religiosos; 8. casas e propriedades rurais antigas; 9. mobiliário antigo e, vagamente, 10. *les choses disparues* - coisas que desapareceram (C.M.H. 1926: XII-XIII). Segundo o autor, esta classificação ilustra o nacionalismo conservador e clerical que dominava o Québec na primeira metade do século XX, quando a substância da identidade e da cultura nacionais dependia da vinculação a uma origem francesa e ao catolicismo romano.

¹⁵⁵ Documento do Setor de Etnologia. 10 de janeiro de 1937.

uma listagem do material já incorporado a institutos federais, estaduais e museus e coleções particulares não acessíveis ao público em geral. A este primeiro esboço elaborado ainda durante a estruturação do órgão, seguiu-se o texto que foi publicado, em 1938, pelo SPHAN, *Contribuição para o estudo da proteção ao material arqueológico e etnográfico do Brasil*. Em concordância com o anteprojeto e com o decreto-lei, Mello Franco solicita a Torres, diretora do Museu Nacional, que coopere com o SPHAN e no projeto e na execução do tombamento e da preservação dos bens etnográficos e arqueológicos nacionais. Esta cooperação foi constante e envolveu diversas instâncias de atuação, de modo que a malha é tecida com uma trama bastante estreita.¹⁵⁶

Diversos relatórios registram as trocas efetuadas. Em um deles, desse período, consta um curso de ‘arqueologia indígena brasileira’ para os funcionários do SPHAN¹⁵⁷. No relatório referente ao ano de 1939, a diretora do Museu informa sobre a cooperação entre os dois órgãos para o “desevolvimento da memória relativa ao plano de cooperação com o SPHAN no Maranhão”.

Havendo necessidade desta repartição prosseguir nos trabalhos iniciados, sob a vossa orientação pessoal, com o objectivo de proceder ao tombamento dos bens de excepcional valor archeologico e ethnographico existente no país e bem assim de adoptar as medidas convenientes para a localização e protecção dos achadouros do material daquela natureza, venho consultar-vos sobre a possibilidade de, na forma do disposto no art. 25 do decreto-lei n. 25, de 30 de novembro de 1937, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional obter a cooperação do Museu Nacional para o fim da secção de anthropologia e ethnographia desse estabelecimento tomar a si a execução da referida tarefa. Na hypothese de resposta favorável a presente consulta, esta directoria delegara a mencionada secção do Museu nacional os poderes que lhe foram atribuídos pelo dito decreto-lei para o effeito desejado, correndo as despesas que se tiverem de realizar com os trabalhos em apreço por conta das dotações consignadas no

¹⁵⁶ O termo ‘malha estreita’ é empregado para descrever uma rede na qual existem muitas relações entre as unidades componentes, e o termo ‘malha frouxa’, para descrever uma rede na qual existem poucos relacionamentos deste tipo. O problema básico é a maneira pela qual um grupo, qualquer tipo de grupo, se relaciona com seu meio social – compreender como o funcionamento interno de um grupo é afetado não somente por sua relação com as pessoas e com as organizações de seu meio, mas também pelas relações entre essas pessoas e organizações. Barnes (1987) sugere que se procure pela matéria-prima da política sob a forma de aliança, desafio e compromisso, testes de força e distribuição de recompensas – que operam dentro da região, do distrito e da aldeia, assim como nos clãs, companhias, igrejas e outros grupos não-territoriais, inclusive nas famílias. O autor propõe adotar a perspectiva ampla do horizonte dos processos políticos, definidos como aqueles “processos através dos quais indivíduos e grupos tentam mobilizar apoio para seus vários objetivos e, nesse sentido, influenciar as atitudes e ações dos seus seguidores.” Barnes reconhece que esses processos políticos no nível local podem ser conduzidos dentro de uma estrutura institucional, que possui outros objetivos além daqueles diretamente relacionados com a produção da política.

¹⁵⁷ AHMN, outubro a dezembro de 1938, n. 654. 8/12/38. Relatório da Seção de Antropologia. Continuação da série de ensaios antropogeográficos e estudos de etnografia sul-americana. Curso de arqueologia indígena brasileira para os funcionários do SPHAN.

vigente orçamento ao Serviço do patrimônio Histórico e Artístico nacional. Quanto a elaboração do programma a ser realizado durante o anno corrente no tocante as questões de archeologia, ethnografia e arte popular, devera ser assentado mediante proposta que vos dignardes apresentar a esta directoria logo que vos parecer opportuno.¹⁵⁸

Através de Torres, o Museu Nacional ganhou, além de uma cadeira no Conselho Consultivo do SPHAN, a função de definir o patrimônio etnográfico e arqueológico nacional, em oposição ao projeto de Mario de Andrade, para quem o controle e a gestão desse patrimônio deveria estar a cargo de uma instituição específica, que encampasse o próprio acervo etnográfico e arqueológico do Museu, o qual ficaria limitado à História Natural. A ação de proteção do *patrimônio histórico e artístico nacional* baseou-se na tutela jurídica e no monopólio do Estado sobre a definição e o controle dos bens culturais identificados como *nacionais*. Segundo Chuva (1998), o Estado investiu na legitimação do SPHAN ao longo dos anos 1930 e 1940, e lançou mão do discurso e da prática de intelectuais e técnicos. Uma das principais atribuições do Conselho Consultivo era analisar e dar solução às indicações de tombamento de bens que enfrentassem algum tipo de impedimento. O Conselho era formado pelo diretor do SPHAN – que presidia o Conselho – pelos Diretores dos Museus Nacionais ligados a objetos históricos ou artísticos e por mais dez membros nomeados pela presidência da República, sem critérios pré-estabelecidos. Como assinala Chuva, todos os membros tinham alguma inserção nas redes do Estado.

Mario de Andrade mantinha intensa atuação política, além de contribuir com pesquisas e trabalho de campo para o reconhecimento e a valorização da cultura nacional, principalmente pela elite letrada. Este fato é de extrema relevância para o entendimento das redes sociais e políticas que se organizaram, o que resultou na formação da Coleção Regional, como veremos adiante.

2.4.2 Tecendo as relações em publicações

Em 1937 o SPHAN lançou uma revista de periodicidade anual, destinada a ser um instrumento de divulgação e ratificação dos parâmetros de identificação do patrimônio nacional. Mello Franco encomendava artigos a representantes, conselheiros e outros colaboradores do SPHAN. Em sua primeira fase, a revista foi publicada por 11 anos

¹⁵⁸ AHMN. Doc 98, pasta 123. 24 de fevereiro de 1938. of. 42. (providenciado ofício n. 93 de 2/3/38)

seguidos, entre 1937 e 1947. Analisando os primeiros exemplares, Chuva (1998:187) confirmou o perfil de um patrimônio que privilegiava os bens de “pedra e cal”, sobretudo os religiosos, com foco em Minas Gerais e Rio de Janeiro.¹⁵⁹ De fato, na *Revista do SPHAN*, predominavam artigos sobre arquitetura, arte e história, além de estudos de etnografia, museologia e história natural, estes em menor número. Mais da metade dos artigos de arquitetura, arte e história abordam temas religiosos (58% eram dedicados à região Sudeste; 23% ao Nordeste; 13% ao Sul e 6,6% à Amazônia). *Mocambos do Nordeste*, de Gilberto Freyre, foi o primeiro livro publicado pelo SPHAN, também em 1937. Mello Franco dava preferência a trabalhos que ressaltassem as atividades técnicas do órgão, baseadas no conhecimento da realidade sobre a qual o serviço de tombamento viria a intervir. Os autores dos textos eram funcionários, como os Representantes, ou colaboradores, como Torres e Freyre, por exemplo.¹⁶⁰

Na apresentação do primeiro número, Mello Franco expõe o programa e explica que a *Revista* tinha por objetivo contribuir de forma sistemática e continuada para o conhecimento dos valores da arte e da história do país e ressalta que não se trata de veículo de propaganda do SPHAN, cujas atividades, aliás, eram ainda modestas. Mello Franco aproveita para fazer uma autocrítica, ao comentar a ênfase, neste primeiro volume, nos monumentos arquitetônicos, “como se o SPHAN consistisse principalmente nestes” e cita o decreto-lei de 30/11, que instituiu o patrimônio como o “conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico.”

Neste primeiro número, Raymundo Lopes, em ‘A natureza e os monumentos culturais’ vê a criação do SPIAN e o Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas do Brasil (CFEACB) como expressões da convicção do poder público a respeito da proteção dos monumentos e das obras de arte. Lopes ressalta também a tradição do Museu Nacional de contribuir para as iniciativas que vinham renovando a vida cultural do país, o que é comprovado pela forte participação de seus representantes – Torres, Roquette-

¹⁵⁹ Chuva sublinha os vínculos do MES com o grupo ligado à Igreja Católica, liderado por Alceu Amoroso Lima.

¹⁶⁰ Até 1947, a revista tinha periodicidade anual. O número 12 só foi lançado em 1955, o número 13 em 1956; o 14, em 1959; o 15, em 1961; o 16 em 1968; o 17 em 1969 e o número 18 em 1978.

Pinto e Childe, além de Lopes – no número inaugural da *Revista do SPHAN*. Esta introdução pode ser lida como uma declaração de compromisso.¹⁶¹

Além da *Revista*, o SPHAN lançou a série monográfica *Publicações Avulsas*, em cujo primeiro número Gilberto Freyre, mentor do movimento regionalista do Nordeste, publicou ‘Mucambos do Nordeste, algumas notas sobre o typo de casa popular mais primitiva do nordeste do Brasil’, em que analisa a influência mútua das tradições populares ibérica e negra. Em outras edições das *Publicações Avulsas*, Torres tratou da cerâmica de Marajó e Afonso Arinos de Mello Franco do desenvolvimento da civilização material no Brasil. Para Castro Faria (2000:316), o artigo de Torres efetivou o engajamento do Museu Nacional “à obra grandiosa que Rodrigo de Mello Franco de Andrade começara a construir”.

Ao comentar o artigo, Castro Faria (2000) destaca que ele fora concebido e estruturado com um só objetivo – a *proteção*, palavra emblemática que, a partir de 1937, tem o seu significado incorporado à ideologia do Estado Novo, e que era até então fundamento do discurso civilizador de Rondon e do SPI (Souza Lima, 1995).

Como já visto, além da publicação, a cooperação interinstitucional Museu-SPHAN promoveu cursos de formação para os técnicos deste último, para que pudessem analisar, reconhecer e formar capital cultural na instituição, com vistas à identificação e ao tombamento de objetos de reconhecido valor nacional.

2.6 O Museu em letras e cimento: A reforma

A materialidade dos objetos e das representações sociais, convertendo idéias em coisas, é uma estratégia de manipulação simbólica que forja e difunde identidades. Este processo foi largamente utilizado na construção do ideário republicano. Na Primeira República, o todo englobava representações dos interesses de grupos geograficamente distintos. No Estado Novo, as partes para formar o todo se diluem de modo a constituírem a totalidade como um corpo orgânico, no qual cada um tem garantida suas representações por

¹⁶¹ Além de Roquette-Pinto, com o artigo ‘Estilização’, e Torres, com ‘Contribuições para o Estudo da Proteção ao material arqueológico e etnográfico no Brasil’, publicaram artigos no primeiro número: Lúcio Costa, Gilberto Freyre, Mario de Andrade, Paulo T. Barreto, Francisco Marques dos Santos, Afonso E. de Taunay, entre outros, todos colaboradores. Raimundo Lopes aparece no segundo número com um artigo sobre sua *Pesquisa etnológica sobre a pesca brasileira no Maranhão*, além de Francisco Venâncio Filho, euclidiano, discípulo de Edgard Roquette-Pinto, com ‘A barraquinha de Euclides da Cunha’.

uma identificação com o Estado nacional. O primeiro movimento da composição coloca na pauta cada nota com seu som singular, identificado pela força de sua sonoridade. O segundo movimento é de arranjo, onde a harmonia de cada nota, em relação com outra, forma novos acordes, numa sinfonia regida pela arte do maestro.

Torres, mesmo antes de assumir a direção do Museu Nacional, dedicava-se às exposições permanentes do Museu e à possibilidade de elaborar um novo arranjo. Em 1929, a parte da exposição permanente referente à Seção de Antropologia e Etnografia foi modificada para “*obter uma melhor seriação do material e mais fácil compreensão dos dados pelo grande publico*”. O arranjo das peças passou a ilustrar os trabalhos da Seção: 1. Antropologia física; 2. Idade do homem; 3. O homem na América (pedra); 4. Paleontografia, Cerâmica do Brasil; 5. Cerâmica moderna; 6. Cerâmica das Américas; 7, 8, 9 e 10. Coleções etnográficas (distribuição dos diferentes grupos indígenas); 11. Populações regionais do Brasil atual (Etnografia Sertaneja); 12. Etnografia estrangeira; 13. Arqueologia clássica.

Torres desejava ampliar o espaço expositivo geral do Museu de modo a melhorar a disposição dos objetos, já que as coleções haviam sido acrescidas de uma grande quantidade de itens.¹⁶² Aproveitando as comemorações do aniversário de abertura da Exposição Antropológica em 1932, ele tentou reorganizar a exposição permanente e elaborou um histórico da Seção de Antropologia e Etnografia em torno da biografia de Ladislau Netto, cuja Exposição Antropológica, na opinião de Torres, fora o evento responsável pela formação das coleções etnográficas no Museu, pois antes dela o Museu possuía:

(...) material antropológico e etnografico bastante pobre. Por iniciativa do então Director-Geral do Museu, foram reunidas e, na maioria conservadas, no Museu, as colleções particulares mais ricas do Império; a seu appello incansável foram intensificadas a colheita de material e a sua remessa ao Museu. A Exposição Anthropologica pode, pois, ser considerada como facto capital na vida da Secção.¹⁶³

A ampliação e a reorganização do espaço expositivo, além do fortalecimento das bases institucionais, buscados por Torres, terminaram por tornar aparente a necessidade de

¹⁶² Paulo Roquette-Pinto (1933: 24-25) considerava que a reforma impediu que o Museu ficasse isolado, deixando-se atrasar no surto da vida do país. *Apud* Ribas, 1990:110. “A cultura de um povo acha-se aliada à criação dos Museus – mas é necessário que ambos marchem intimamente unidos com o progredir contínuo dos desdobramentos do engenho humano”.

¹⁶³ AHMN, Relatório 1929.

uma reforma na estrutura física, realizada em parceria com o SPHAN¹⁶⁴, devido às restrições enfrentadas em função do anterior tombamento do prédio do Paço de São Cristóvão.¹⁶⁵

A obra desgastou as relações da diretora com os naturalistas do Museu, trazendo à superfície conflitos antes restritos aos bastidores. Torres enfrentou uma oposição organizada, inclusive devido à dilatação da obra, que durou sete anos. O prédio estava em condições muito precárias e toda a infra-estrutura do Palácio da Quinta da Boa Vista precisava ser reformada, quando não, reconstruída.

A tarefa de reorganização do Museu supera de muito as possibilidades de trabalho ao alcance do seu diretor. Vossa Senhoria que, mais de perto do que a maioria dos servidores deste instituto, tem tido ocasião de acompanhar a atual administração, está suficientemente informado dos embaraços que ela defronta.¹⁶⁶

A reforma implicou um novo arranjo em todos os espaços do Museu. As salas de exposição eram as áreas mais visíveis e, portanto, as mais polêmicas – palco de disputas que emergiram do fundo dos laboratórios. Inicialmente, a reforma fora planejada para não interromper os trabalhos nos laboratórios, da mesma forma como se pensava manter a visitação pública. No decorrer da obra, porém, foi constatada a inviabilidade de assegurar o funcionamento dos setores e Torres solicitou ao Ministro autorização para fechar ao público a área de exposições do Museu.¹⁶⁷ Capanema acolheu a demanda da diretora e determinou que em 1º de outubro de 1941 fossem fechadas à visitação pública as exposições do Museu.¹⁶⁸ Em carta a Fernando Azevedo em 1942, Torres comenta a continuidade das obras:

¹⁶⁴ Of. 239, 9 de julho de 1938 dando encaminhamento ao of. n. 325 de 30 de junho.

¹⁶⁵ "Tenho a honra de levar ao conhecimento de V. Exc. para os fins estabelecidos no art. 5º do decreto-lei n. 25, de 30 de novembro de 1937, que foi determinado o tombamento, nos livros de Tombo a que se refere o art. 4º, n. 2 e 3, do citado decreto-lei, das seguintes obras de arquitetura pertencentes ao Domínio da União e da serventia do Ministério da Educação e Saúde: edifício do Museu Nacional; Casa Ruy Barbosa; Aqueducto da Colônia dos Psicopatas; e Chafarizes: do Lagarto; de Paulo Fernandes; da Rua do Riachuelo; da Glória; da Praça 15 de Novembro; da Praça 11 de junho; da Bica da Rainha e Bebedouro da Estrada Nova da Tijuca". O nº 2 refere-se ao Livro de Tombo Histórico, as coisas de interesse histórico e as obras de arte históricas. O nº 3 ao Livro de Tombo das Belas Artes, as coisas de arte erudita nacional ou estrangeira."

¹⁶⁶ Carta de Torres a Luiz Castro Faria, de 05/10/1942.

¹⁶⁷ "Comunicando que as obras de consolidação e reparação foram iniciadas, e do desejo de não impedir por completo a visita pública a algum sector das exposições", mas pelo curto tempo de aplicação da verba, se faz preciso "atacar o serviço em vários pontos concomitantemente". Pede que, se for o caso de adotar essa medida, que seja divulgada na imprensa. n. 517, p. 95 à GC 27/9/41. *Correio da Manhã*, 4/10/1941.

¹⁶⁸ Com o fim do Estado Novo, Torres enfrentou uma crise institucional e sua posição foi questionada. Alguns naturalistas reivindicaram a realização de eleições para o cargo de diretoria e acusaram Torres de ter exercido sua gestão de modo autoritário e negligenciado o trabalho de algumas seções dos naturalistas e de suas coleções. Como ressaltaram os jornais da época: *Diário de Notícias*: "Anarquia organizada no Museu – descontentes os naturalistas com a diretora." (3/12/1946). "Pedida a intervenção no Museu Nacional –

“O museu continua em tremenda revolução devido às obras fenomenais que o Rodrigo patrimonialmente empreendeu no edifício”.

O projeto de Heloisa era grandioso, um vasto empreendimento. A reforma e o restauro do prédio do Paço, principalmente da área expositiva, visava também redesenhar a exposição permanente, reorganizando seus mostruários para cumprir com suas finalidades educativas.

No contexto do Estado Novo, o Museu buscava assumir seu papel de instituição voltada para a educação do povo e instrumento de divulgação de uma ideologia de Estado ufanista em que a imagem da ciência brasileira ocupava papel de destaque.

Feição Moderna para o Museu Nacional – será reorganizado de acordo com o melhor modelo norte-americano – O Globo ouviu os técnicos ‘yankees’ que vieram colaborar com a grande reforma. Aproveitando a oportunidade da primeira visita ao Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista, O GLOBO, graças a uma deferência especial da sua ilustre diretora, senhorita Heloisa Torres, pode ouvir dos propositos lábios do senhor Hamlim algumas palavras sobre a tarefa que pretende realizar.¹⁶⁹

A diretora convidou um especialista estrangeiro para orientar os trabalhos museográficos e para dar ao Museu uma *feição moderna*, visto que no país não havia pessoas preparadas para tal. O Dr. Charles Cummings, diretor do Buffalo Museum of Science e os técnicos Hamlim e Clawson chegaram ao Rio de Janeiro em meados de 1941, convidados para contribuir com o projeto de reestruturação das exposições do Museu, com o apoio da Fundação Rockefeller. A chegada dos técnicos norte-americanos foi amplamente divulgada pela imprensa, que noticiou o empenho da diretora do Museu para imprimir à instituição uma feição cosmopolita segundo os preceitos da ciência moderna.

Desde que assumiu a direção, Heloisa empenhou-se na dinamização do Museu, com o intuito de torná-lo uma instituição de cultura e ciência dos tempos modernos que se inauguravam. Durante o trabalho de reforma, Torres mantém correspondência com Cummings, quando fala da dificuldade de organizar os materiais. Ela informa sobre o ritmo

reminiscências do estado novo – perseguição aos cientistas – preferência de nacionais por elementos estrangeiros – fechado ao público – os técnicos patriotas dirigem-se ao general Dutra.” (24/06/1946). Torres defende-se em longa carta: “No momento em que se procede a uma reorganização radical de um instituto, do vulto da que eu tive a coragem de empreender no Museu Nacional – e em prol da qual só sua Excelência o Senhor Presidente da Republica tem prestado auxilio eficiente pela concessão de verbas especiais – é indispensável que se dêem a pessoa responsável pelo serviço os meios que possam assegurar a continuidade eficiente de tal empreendimento.”

¹⁶⁹ *O Globo*, 19/08/1941. Pasta HAT 2757, arquivo SPHAN.

bastante lento em que a obra vai sendo operada, e das dificuldades enfrentadas em consequência da Guerra.

The repairs to the building have turned out to be twice what we had expected. Though it is progressing the front part will only be completed by the beginning of april. I believe we shall not be able to think of exhibit organization this year with the exception of the Geological and Mineralogical rooms.¹⁷⁰

Em 1946, os jornais começam a antecipar a reabertura do Museu Nacional, depois de longo período interdito ao público.

O palácio encantado da Quinta da Boa Vista – recordando a ‘Casa dos Pássaros’, origem do MN – a colaboração do tempo e dos cientistas para a grandeza da obra – ressurgirá, em setembro, uma instituição eminente popular – A obra a que se devotará a Seccção de Extensão Cultural – a colaboração do SPHAN – Roquette Pinto e Heloisa Alberto Torres.¹⁷¹

Finalmente, depois de sete anos de obra, foi anunciada a reabertura das exposições do Museu, mesmo que ainda parcialmente:

Reabre-se o Museu Nacional. Sessenta minutos revendo preciosas coleções há anos não expostas – “*pois bem defensores e acusadores tem agora a oportunidade para confirmar ou rever seus julgamentos. O Museu esta aberto. É verdade que somente 16 salas do mesmo – compreendendo as seções de Assistência Cultural, Arqueologia Indígena Americana, Arqueologia Clássica e Antropologia física – estão franqueadas ao público*”. Mas conforme assinalou sua diretora sra. Heloisa Alberto Torres eminente cientista e carinhosa administradora, quando acompanhava a reportagem: “*Resolvemos aproveitar a coincidência da abertura da exposição comemorativa do semana do índio que esta sendo realizada aqui este ano, e decidimos inaugurar as seções que já se acham em condições de ser abertas ao público.*”¹⁷²

2.7 Uma colagem em processo: colecionando para ter peso

A presença de pesquisadores em cargos de direção nos museus – caso de Heloisa Alberto Torres – contribuiu para o estabelecimento de diretrizes para as coletas institucionais, com a colaboração, por exemplo, de Erland Nordenskiöld e do Museu Etnográfico de Gotemburgo, que tinha predileção pelos povos da América do Sul, e do prof.

¹⁷⁰ AHMN. Carta 21-10-1942.

¹⁷¹ *A Noite*, 11 de junho 1946.

¹⁷² 15 de abril de 1947, O JORNAL. ANS Pasta MN.

Fritz Krause, do Museu de Etnologia de Leipzig. Krause idealizou o financiamento conjunto dos museus de Leipzig, Hamburgo e Dresden para a viagem de coleta de Curt Nimuendaju em 1928-1929.

Torres empenhou-se fortemente na formação de coleções, pois tinha particular interesse nos estudos de cultura material, objetos que justificam a existência de um Museu e trazem para ele valor e prestígio. Afinal, fora através do estudo dos objetos da cerâmica marajoara que obtivera reconhecimento e legitimara seu lugar na instituição. Todos os departamentos receberam igual atenção por parte da diretora, que buscava ampliar e valorizar o acervo do Museu.

Foram várias as estratégias administrativas que permitiram a Torres constituir a Coleção Regional. A dotação orçamentária do Museu era muito restrita, acentuada pelo período de guerra que se vivia, quando os intercâmbios internacionais eram limitados. O fato de a diretora conhecer e manipular os meandros da burocracia permitiu que os recursos fossem aproveitados de maneira profícua.

“Verba 3, consignação 1, sub-consignação 51 – Item 14 – Desenvolvimento de explorações científicas no interior do país”. Era sob esta rubrica que a diretora solicitava ao Ministro autorização para a realização de pesquisas, que incluía o colecionamento de material antropológico e etnográfico do povo brasileiro e, em abril de 1941,¹⁷³ foram estabelecidos como prioridade os negros e as populações do Rio Grande do Sul. Torres agregava às viagens de pesquisa dos naturalistas a possibilidade de aquisição de material para as coleções do Museu, embora a prática do naturalista em campo muitas vezes não pudesse ser enquadrada nos itens previstos na prestação de contas.

E muito difícil, si não impossível, proceder à discriminação das importâncias necessárias ao custeio dos serviços relacionados no ofício que deu origem a este processo. Trata-se de despesas de emergência que só in-loco cada turma de excursionistas pode verificar. Algumas das pesquisas só poderão ser atacadas depois de verificada a impossibilidade de realização, aquela que consideramos de interesse capital. (...) Em consequência, os excursionistas que viajaram no decorrer do ano de 1942 não recolheram comprovações, na forma agora exigida, aliás, na maioria, quase que impossíveis de serem obtidas, pois, muitas vezes, a aplicação das importâncias se fizera em lugares do interior onde as transações eram efetuadas com pessoas não afeitas a essa formalidade, isto é, sem instrução,

¹⁷³ A solicitação em forma de auxílio era aprovada pelo diretor da divisão e encaminhada por este ao diretor geral, que avaliava a solicitação a ser autorizada pelo Presidente da República. O Ministro Capanema encaminhou esta solicitação ao Presidente, que a autorizou em 1-4-1941.

ignorando mesmo a assinatura do próprio nome e, por conseguinte, incapazes de atestar esta ou aquela compra.¹⁷⁴

Torres reclama da exigência, ponderando a respeito da peculiaridade dos trabalhos dos naturalistas pelo interior do país, e faz uma crítica a esses critérios, já que as exigências formuladas comparam os gastos com aqueles realizados com os festejos da “Semana da Independência”, o que apresenta uma “espécie de condições mui diversas”.

As condições que se fazem as excursões científicas do Museu Nacional, levaram a diretoria deste instituto a pleitear a concessão da respectiva verba em condições tais que atendessem as exigências impostas pelo modo de realização dos serviços. Depois de vários anos de diligências infrutíferas, obtive do Ministro da Fazenda um parecer em que era reconhecida a necessidade para a conveniente execução dos trabalhos da entrega da verba sob forma de auxílio. Durante alguns anos a prestação de contas ao Ministro foi simples. Pouco durou, entretanto, o regime, porque instruções especiais de auxílios, para prestação de contas distribuídas pelo Ministério, vieram causar dificuldades grandes, pondo mesmo em risco o prosseguimento dos trabalhos de pesquisa de campo.¹⁷⁵

Na solicitação de verba encaminhada em 1939 ao diretor do Departamento de Administração Geral do Ministério da Educação, a fim de dar andamento a alguns trabalhos de campo e pesquisas de laboratório, Torres enumera as atividades que considera merecedoras de atenção nas diversas seções:

Na secção de Antropologia: estudos de etnografia regional (observação e coleta de elementos, especialmente sobre a habitação rural; a tecelagem manual e a cerâmica; revisão e organização dos dados para a elaboração de uma nova ficha antropométrica e para a organização do ‘Guia das coleções de antropologia física’. Na secção de Geologia: prosseguimento a coleta de fósseis em Pernambuco, estudos de meteorito em Minas, complemento de dados para o guia mineralógico.¹⁷⁶ Na secção de Botânica: estudos sobre floração de orquídeas no Espírito Santo, Distrito Federal e Estado do Rio, observações e coleta de

¹⁷⁴ AHMN, relativo ao processo de prestação de contas e ao ofício n. 1653 de 26 de abril de 1943.

¹⁷⁵ AHMN, doc. 79. Ao Diretor geral do departamento de administração: comprovação de despesas.

¹⁷⁶ Nei Vidal, naturalista da Seção de geologia, seguiu para Pernambuco a fim de pesquisar jazidas fossilíferas: “iniciei serviço local lage grande seca dificulta grandemente trabalhos. Encontrei parte já bem trabalhado perda material preciso, que procuro reaver. espero algum êxito embora trabalho dificultoso.” Um mês depois, outro telegrama informa o fim dos trabalhos e o envio do material coletado: “Por deficiência recursos encerrei ontem trabalhos exploração lage grande resultado magnífico - seguem 20 volumes Loyd - não recebi resposta relatório remetido. Partirei amanhã Recife.” Torres responde imediatamente, informando que recebeu os comunicados do naturalista e também da escassez de recursos para dar prosseguimento aos trabalhos naquele momento, portanto, julga conveniente o retorno ao Rio. AHMN. Telegramas entre Nei Vidal e Heloisa A. Torres: 13.01.1939 doc. 26; 15-02-39; 16-02-1939. Nei Vidal publicou “Breve notícia sobre os meteoritos brasileiros – O Bendegó”, na Revista do Museu, ano I, n. 3. abril de 1945.

material para a nova flora fluminense. Na secção de Zoologia: revisão das coleções de estudo, observações e coleta de material no Distrito Federal e Estado do Rio para a fauna fluminense e da fauna das bromélias.¹⁷⁷

No ano de 1944, Torres apresentou ao Ministro a relação dos trabalhos projetados para cada seção.

Atendendo a situação geral em que se encontra o país, deliberou a diretoria do Museu Nacional, ainda este ano, aplicar a maior parcela dessa verba em pesquisas científicas que se liguem a interesses econômicos e sanitários do país. Só serão atendidas, além das dessa natureza, aquelas investigações, já há alguns anos em andamento, e cuja interrupção represente prejuízo grave ou alguma outra que se imponha por caráter de inadiabilidade.¹⁷⁸

Para a seção de antropologia, realizou a ultimação dos trabalhos e, no planejamento para 1945, indica a intenção de trabalhar sobre a etnografia regional.¹⁷⁹

Embora meu interesse neste trabalho esteja voltado para as coleções etnológicas e, mais especificamente, para as coleções do grupo identificado pelos naturalistas do Museu como neobrasileiros, parece importante destacar a generalidade da dinâmica do colecionamento empreendido no Museu durante a vigência do Estado Novo e, portanto, sob a direção de Torres. Os esforços na aquisição de coleções e para o desenvolvimento de pesquisas alcançavam todos os departamentos da instituição.

Os naturalistas do Museu Nacional, nas excursões que realizam pelo interior do país, encontram freqüentemente ocasião de fazer aquisição de espécimes que interessam às coleções científicas deste instituto e raramente se acham aparelhados de meios para ultimar as compras. Tais aquisições apresentam geralmente condições vantajosas, não só pela oportunidade de colherem-se no próprio local, informações amplas sobre as circunstancias de colecionamento como pelo valor baixo atribuído às peças pelo vendedor de primeira mão. Em vista do exposto, venho consultar Vossa Senhoria sobre a possibilidade de ser submetida à consideração Sua Excelência o Senhor Presidente da Republica o pedido que seja a verba destinada ao Museu Nacional para o exercício de 1943, entregue por adiantamento que a aplicará, diretamente, ou por intermédio de

¹⁷⁷ AHMN, adiantamento, 23 de setembro de 1939, ao diretor do departamento de administração geral do ministério da educação.

¹⁷⁸ A prestação de contas para o exercício de 1943 só foi aprovada em dezembro de 1945, o que causou prejuízos para o trabalho, principalmente relativos à pesquisa de campo, de modo que Heloisa Alberto Torres sugere duas alternativas, tendo em vista as dificuldades de comprovação que estavam sendo exigidas: suspender as pesquisas de campo ou custeá-las independentemente das normas estabelecidas pelas *Instruções*, que Torres julga inadequadas.

¹⁷⁹ 10 de abril de 1944, n. 311 Auxílio.

funcionários intinerantes a aquisição de espécimes mineralógicos, petrográficas, botânicos, zoológicos e antropológicos, feita no território nacional.¹⁸⁰

Em 1939, por exemplo, Torres participou de uma disputa em torno da coleção de Lepidópteros de Julius Arp. Em ofício encaminhado ao chefe de gabinete do ministro, Torres requisitou seu empenho na questão, afirmando que o Museu era o "único instituto federal destinado especialmente ao objetivo de coligir, classificar, conservar e estudar material de história natural, divulgando o resultado dos seus trabalhos."¹⁸¹ Em 1949, Torres escreveu ao Reitor da Universidade do Brasil sugerindo que o Conselho de Curadores abrisse um crédito especial que permitisse ao Museu incorporar ao seu patrimônio "a valiosa coleção de minerais reunida pelo engenheiro doutor Noronha Santos, bem como fazer outras pequenas aquisições para nossas exposições." Esta coleção já havia sido examinada pelo naturalista Ney Vidal. Em ofício 816, de 12 de dezembro de 1949, o Dr. Pedro Calmon, reitor da Universidade do Brasil, comunica a autorização para cobrir despesas com a aquisição de uma coleção de minerais.¹⁸²

2.7 Desenhando e contando as peças do mosaico: a cartografia da nação

A representação da territorialidade foi uma estratégia privilegiada pela cultura política do Estado Novo. As bandeiras foram unificadas em uma só: a bandeira da nação que, sob a tutela do Estado totalitário e unificador, salvaguardaria os direitos dos trabalhadores e do povo até nos recantos mais ermos.¹⁸³ O Estado de Vargas acionou e reuniu as propostas que definiam uma imagem do todo, de modo que o sentimento da diversidade e da pluralidade de formas e costumes, modos e hábitos compusesse um rico conjunto de filhos que, embora diferentes entre si, seriam legítimos representantes da nação.

¹⁸⁰ AHMN. Of. Do MN N. 453 – Adiantamento para excursões. De 4 de junho de 1943 à: *Ilmo Snr. Dr. Rodrigo de Mello Franco de Andrade, M.D. Diretor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (consultando sobre a possibilidade de ser submetida à consideração de sua excelência o presidente da República, o pedido de que seja a verba...)*

¹⁸¹ AHMN. A Carlos Drummond de Andrade, em 6/2/1939.

¹⁸² Campos Porto, presidente do Conselho, encaminhou a coleção reunida por Nimuendaju ao Governo Brasileiro, de acordo com o art. 21 do regulamento do Conselho, que havia sido comprada pelo Ministro da Agricultura, Odilon Braga. Doc.156, pasta 123, 25 de março de 1938. of. 77/38. * respondido of. N. 175 de 12/4/38.

¹⁸³ A base política federativa permitia a articulação de grupos locais que governavam em prol dos seus interesses e engendravam disputas em favor dos interesses locais. O sistema político federalista fornecia às regiões o princípio de identidade e funcionamento, onde as elites oligárquicas regionais buscavam junto ao Estado os meios de garantir sua hegemonia política e social através de mecanismos de articulação política fundados em padrões clientelistas, negociados nas diversas instâncias sociais.

A Coleção Regional do Museu contribuiu de maneira significativa para este projeto unificador

A construção de um passado regional é parte integrante da construção da identidade nacional. A região é antes de tudo apresentada em sua geografia, seu espaço físico, como uma natureza específica em que as ações dos homens se sedimentam e criam raízes, configurando uma imagem de imutabilidade.¹⁸⁴

Na geografia, a região é algo definido, já dado, como a natureza e seus fenômenos. Delimita um espaço físico que se expressa por características com certa homogeneidade que a tornam singular perante outras. Trata-se de um conceito que se explicita por oposição, reconhecimento e exclusão, por comparação.

Região, movimento regionalista, regionalização, história regional, regiões culturais são conceitos que demonstram a amplitude da questão e seu tratamento por diferentes disciplinas. Tais conceitos, frutos também de critérios oficiais para a delimitação regional, reafirmam a versão dos grandes proprietários quanto à ocupação e ao uso do solo. O Estado, ao conferir legitimidade política e jurídica às delimitações regionais ditadas pelos interesses de grandes proprietários vinculados ao poder político local ou mesmo nacional, utiliza a geografia para obter respaldo científico.

As tentativas de regionalização encerram interesses econômicos e políticos, expressando maneiras de conceber os espaços geográficos. Os “critérios objetivos” empregados na delimitação “naturalizam” as regiões como algo dado e agora reconhecido.

O Censo classifica a vida dos indivíduos segundo uma lógica pré-estabelecida. Os modos de viver, vestir, trabalhar, os tipos de moradia, tudo é arranjado para caber numa imagem anterior à sondagem, cujos resultados eram empregados para que melhor fosse exercido o controle. Anderson (1989), chama a atenção para o modo como determinadas interpretações são construídas, por exemplo, na construção das classificações étnico-raciais, e no caso de objetivos mais imediatos de recrutamento ou cobrança de impostos. As bases da integração nacional eram erigidas no território, no espaço geográfico da nação que ganhava

¹⁸⁴ “Um tipo diferente de classificação criativa ocorre quando da criação da herança de pequenas partes da vida cotidiana anteriormente não assinaladas. Um objeto patrimonial pode ser criado pela alocação de sua origem nos limites do território e da história nacional. Diz-se que um costume ou uma antiguidade, por exemplo, ‘vem de’ uma região e de um período como se o seu ‘nascimento’ o caracterizasse de uma vez por todas.” (Handler, 1988).

diversas representações e trazia à consciência suas dimensões e a diversidade de seus aspectos e tipos. As regiões eram identificadas e integradas num todo, em uma unidade centralizada representada pelo Estado que a todos abrigava e acolhia.

O Estado Novo empregou estratégias semelhantes para dar forma a uma nação unificada. Com o Censo de 1941 desenha-se o “mapa da nação”, uma ferramenta para organizar o funcionamento do Estado e conformar o povo em tipos regionais. O IBGE, diretamente subordinado à Presidência da República, era responsável pelo levantamento sociogeográfico no território nacional e gozava de importante posição no organograma do poder. A contagem e a classificação populacional legitimam a delimitação territorial, a qual se justifica, por sua vez, por um passado de ocupação humana. Porém, para o processo civilizador pretendido, essa ocupação não podia remontar aos indígenas, representantes de uma época anterior à civilização, nem aos negros, que haviam sofrido, além do tráfico, a escravidão, as práticas ilegítimas. Para compor o povo, restavam o caboclo, o sertanejo, o jagunço. Chuva ressalta o substrato histórico da materialização da nação em “patrimônio nacional” e a importância dos mapas e censos na criação dos tipos regionais:

No entanto, foram reconhecidas e naturalizadas, através de representações multiplicadas infinitamente, na era da reprodução mecânica, conformadas em toda sorte de suportes materiais – não somente nos tão evidentes e exibidos monumentos arquitetônicos, mas em mapas, delimitando fronteiras nacionais e internacionais e definindo características regionais, físicas, climáticas e socioculturais; em censos populacionais, classificando tipos humanos por características raciais, religiosas etc., que se transformariam em tipos regionais (tais como o gaúcho, o nordestino dentre outros). Esse processo, iniciado no Brasil ainda no final do século XIX, configurou-se, nos anos 30 e 40, sob a marca do nacionalismo como política de Estado. (Chuva 1998:95)

Esse processo, como já foi visto, foi iniciado no Brasil ainda no final do século XIX, mas foi durante os anos revolucionários de 1930 que se configurou sob a égide do nacionalismo, como arte das políticas de Estado.

Oliveira Viana (1938), já situado antes, considerava que se levarmos em conta somente os fatores sociais e históricos, poderemos distinguir três histórias diferentes, com variações regionais entre o Norte, o Centro-Sul e o extremo-Sul, que geraram três sociedades diferentes: a dos sertões com o sertanejo; a das matas com o matuto; e a dos pampas com o gaúcho. Em 1939, a *Revista Brasileira de Geografia*,¹⁸⁵ publicação do Instituto Brasileiro de

¹⁸⁵ Número 4, ano I.

Geografia e Estatística (IBGE), inaugurou a seção “*Tipos e Aspectos do Brasil*” com dois artigos: *Arpoadores de Jacaré* e *Trecho do Rio Amazonas*. Cada número descrevia um *tipo* humano e um *aspecto* da natureza. Aos dois primeiros se seguiram *Vaqueiro de Marajó* e *Caatinga*; *O Gaúcho* e *Campos de criação no RGS*; *Campo Serrado* e *Bois de Sela*. Em 1940, foi publicada a primeira separata dos “Tipos”, como folheto, reunindo os oito artigos. Eram editados quatro números por ano e cada número trazia dois artigos, de modo que uma segunda edição, em 1942, reuniu 20 temas; uma terceira edição, em 1943, abrangeu 26 temas. Em 1944, o Conselho Nacional de Geografia reeditou os “Tipos”, trazendo, então, 36 temas, para lançamento na II Reunião Pan-Americana de Consulta sobre Geografia e Cartografia.



Illustrations de PERCY LAU

Figura 9 *Tipos e Aspectos do Brasil*

Os temas regionais da *Revista Brasileira de Geografia*, ilustrados por Percy Lau e reproduzidos em diversas outras publicações, contribuíram para sinalizar e difundir a imagem do homem integrado à natureza, quase parte da paisagem. Assim, os temas eram apresentados em correlação e identificavam o tipo humano na paisagem que ele dominava ou

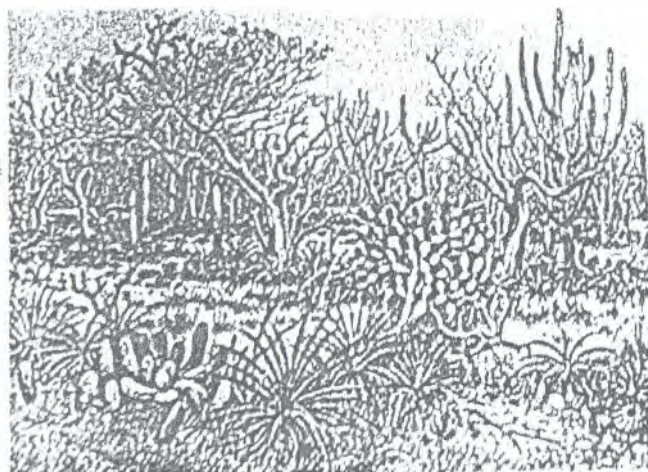
com a qual convivia, adaptando-se e extraindo da natureza a seiva para o seu trabalho e o seu sustento. Daou (2001:137) sugere que os princípios que organizaram o IHGB durante o Império foram, no período do Estado Novo, transpostos para o IBGE, órgão responsável por coordenar as atividades geográficas.



*Arpoadores
de jacaré*

*Trecho de
um rio da
Amazônia*

(v.1,n.4,
out.1939)



Caatinga

*Vaqueiro de
Marajó*
(v.2,n.1, jan
1940)





O Gaúcho
(v.2,n.2, 1940)

Vaqueiro do nordeste
(v.3, n.2, 1941)

Vaqueiro do Rio Branco
(v.4, n.3, 1942)

Nas edições compiladas da *Revista Brasileira de Geografia*, o conjunto de tipos e aspectos, listados por região, apresentava o mapa ilustrado do país, com suas características físicas e seus tipos humanos compondo um só desenho da nação. A noção de região foi adquirindo um caráter de composição, ao afirmar a conquista, o domínio e o controle do território – base da nação, em toda sua extensão. O território, que antes era percebido como retalhos em uma colcha, passou a ser concebido como uma unidade indivisível. Já não se tratava de partes que, reunidas, formavam um todo, mas de um todo composto por estas partes.



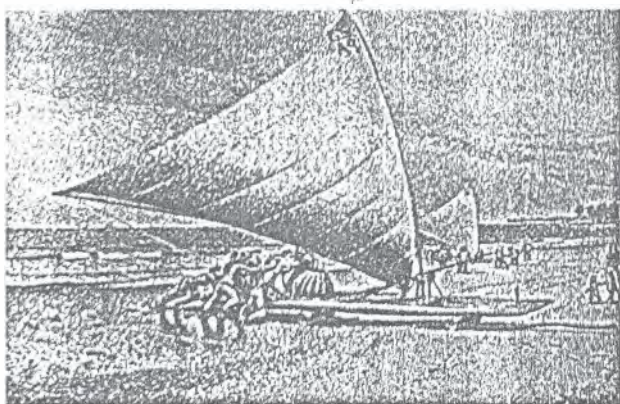
Ervateiros (v.5, n.1, 1943)



Garimpeiros (v.4, n.4, 1942)



Seringueiros (v.4, n.2, 1942)



Jangadeiros (v.3, n.1.1941)



Os tipos humanos eram os trabalhadores típicos de suas regiões. Homens fortes que dominavam a natureza, ao mesmo tempo, que eram produto desta. Extraíam a riqueza da terra e cultivavam novas fontes.

O ilustrador Percy Lau, para tal empreendimento, viajou para as diversas regiões, observando, para poder retratar, a natureza e os tipos humanos que a ela pertencem.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Daou (2001:154) destaca o que considera uma das prerrogativas de seu trabalho: ser estrangeiro, e assim se posicionar num lugar que possibilitava um olhar ao mesmo tempo de dentro e de fora. Lau era um ator social que circulava entre seus pares, como destaca Daou, a partir dos dados do catálogo da exposição de sua obra, em



Negras baianas
v.3, n.4, 1941



Rendeiras do nordeste

(v.5, n.2, 1943)

É interessante notar como os homens desaparecem na paisagem, o mesmo traço, o mesmo tratamento, em que a figura se confunde e às vezes se perde no fundo. Daou, ao analisar os aspectos iconográficos da obra publicada, enfatiza o enraizamento dos homens retratados, o que também pode ser visto como dissolução. Algumas ilustrações os personagens quase desaparecem em meio a uma paisagem, não se destacam, mas se incorporam, se dissolvem, pois são como parte dela. Em outras os personagens aparecem enfrentando com altivez, domando animais, colhendo, pescando, plantando. Um outro tema recorrente são os meios de transporte, principalmente os fluviais. Os rios integrando e cruzando o território.

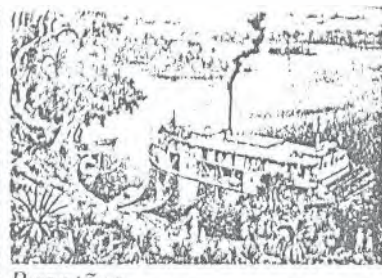
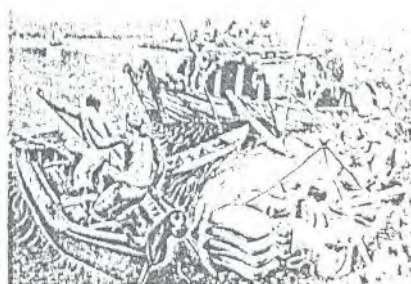


Pinhais



Castanhais

2000, no Museu Nacional de Belas Artes; "seu trabalho não se restringe aos quadros da seção onde estava lotado. Conviveu com artistas como Guignard, Portinari, Djanira e Augusto Rodrigues."

*Gaiolas e vaticanos**Regatões**Barqueiros do São Francisco*

Os tipos ilustrados representavam de maneira exemplar o modo como foram sendo construídas as imagens do povo brasileiro – um só povo, encoberto sob diversas roupagens, inserido em uma paisagem própria que acabava por lhe moldar as feições. Estes estereótipos foram largamente difundidos e ainda hoje habitam o imaginário nacional. Para dar uma idéia da força dessas imagens criadas como parte do esforço de classificação do IBGE, e de seu significado para este trabalho, o seringueiro de Percy Lau para as separatas dos “Tipos” ilustrou a vitrine da Coleção Regional no Museu Nacional e ainda hoje pode ser visto em reproduções diversas.¹⁸⁷

2. – A nação: o Estado e o povo em representações.

Se as coleções etnológicas formadas por intermédio do Conselho de Fiscalização restringiam-se aos artefatos dos diversos grupos indígenas, aquelas formadas por intermédio do SPHAN estavam voltadas para o que se denominou Coleção Regional, objetos das populações situadas em territórios distantes do Distrito Federal.

Ao decreto-lei que criou o SPHAN sucedem-se os critérios de seleção da representatividade e do valor patrimonial do bem considerado “popular” e, também, os critérios para compor a feição da nação. Mariani (1999), em um artigo sobre o modernismo, relata um acontecimento curioso ocorrido no âmbito do MES. A autora cita um trecho de uma carta de Capanema a colaboradores, em que comenta a encomenda, para o novo prédio do ministério, de uma escultura que representasse o homem brasileiro. Na carta, o ministro indaga sobre a forma e os parâmetros biológicos e estéticos a serem contemplados. A

¹⁸⁷ Estampado em camisetas, o seringueiro de Lau foi vendido em duas feiras na PUC-Rio em 2004: a Feira de Valores Universitários Católicos e a feira da Semana de Comemoração da Consciência Negra.

primeira escultura que recebeu representava um “sertanejo” e foi rejeitada pelo ministro, cujo ideal de brasileiro era mais atlético. O forte sertanejo não é belo o suficiente para lançar os rumos futuros.

A escultura deveria representar um tipo ideal, atlético e bem-nutrido, longe daquele apontado nas primeiras décadas do século por Euclides da Cunha e encenado por Roquette-Pinto no Museu. Todavia, nos quadros que encomenda a Cândido Portinari para compor a decoração do prédio, o ministro amplia seus critérios. Em uma carta de 1942 a Portinari, Capanema discorre sobre o fundamento das suas encomendas:

Sobre as pinturas para o edifício do Ministério da Educação, penso que não mudarei de idéia quanto aos temas. No salão de audiência, haverá os 12 quadros dos ciclos de nossa vida econômica, ou melhor, dos aspectos fundamentais de nossa evolução econômica. Falta fazer o último – a *carnaúba* -, mudar de lugar o da *borracha*, e fazer de novo um que se destruiu. Na sala de espera, o assunto será o que já disse – a energia nacional representada por expressões da nossa vida popular. No grande painel, deverão figurar o gaúcho, o sertanejo e o jangadeiro. (...) No salão de conferências, a melhor idéia ainda é a primeira: pintar num painel a primeira aula do Brasil (o jesuíta com os índios) e noutro, uma aula de hoje (uma aula de canto). No salão de exposições, na grande parede do fundo, deverão ser pintadas cenas da vida infantil.¹⁸⁸

Cabe destacar a indicação que o Ministro faz ao artista quanto às fontes para a sua inspiração:

Você deve ler o III capítulo da segunda parte de Os Sertões de Euclides da Cunha. Aí estão traçados da maneira mais viva os tipos do gaúcho e do sertanejo. Não sei que autor terá descrito o tipo do jangadeiro. Pergunte ao Manuel Bandeira. No gabinete do Ministro, a idéia que me ocorreu antontem aí na sua casa parece a melhor: pintar Salomão no julgamento da disputa entre as duas mulheres. Você leia a história no livro dos Reis, capítulo III, versículo 16-28”

Trata-se aqui da apropriação prática dos significados de **povo e de popular**, realizada na comunhão entre os modernistas e o Estado. Como aponta Gonçalves (1995:107), a concepção de nação que permeou a política de Mello Franco no SPHAN estava articulada

¹⁸⁸ Carta de 7/12/1942. *Apud*, Castro Gomes 2000: 363-364. Portinari mantinha constante correspondência com Capanema. Em carta enviada em 29/11/1940 de Nova York, para onde fora com apoio do Ministro, menciona o destaque que sua obra vinha recebendo, apesar das críticas ao país: “É dizendo que o presidente Getúlio é querido pelo povo, que as nossas leis trabalhistas são as mais avançadas do mundo, que ele criou o MES, o Ministério do Trabalho. Que o presidente é um grande patriota que tem defendido o que estão fazendo comigo. Falo assim com o senhor, porque tem sido o seu apoio que me tem levantado até conseguir o sucesso que obtive aqui.”

àquela expressa pelo pensamento do grupo modernista mineiro e ao projeto autoritário do Estado Novo. Gonçalves analisa os discursos do “patrimônio cultural” no Brasil produzidos por intelectuais engajados na implementação de políticas oficiais desde a década de 1930 e interpreta esses discursos como “narrativas nacionais”, um tipo de discurso comprometido com a idéia de construção de uma “memória”, de uma “identidade”, de uma nação.” A busca por aquilo que é característico, próprio de uma região, nada mais é do que um esforço de buscar, a partir de coleções de diferenças, os elementos comuns que algumas maneiras de conceber a região fazem com que se chegue a falar, por exemplo, da existência de vários países dentro de um país. Região, portanto, é algo que se define em oposição à outra e, ao fazê-lo, simultaneamente se apagam as diferenças existentes naquele que se agrupou. (Gonçalves, *op. cit.*: 183)

As construções da **noção de povo** – forma como as noções de povo, cultura, nação e região se organizam e se entrelaçam – são elaborações que remetem à percepção da sociedade brasileira em uma perspectiva regionalista, em que o povo é a base mítica da nação. A formação do Estado nacional passaria, necessária e principalmente, pela homogeneização da cultura, dos costumes, da língua e da ideologia, ao mesmo tempo em que a categoria ‘popular’ era invocada para constituir a unidade, incorporando os “outros”, os critérios desta inclusão sendo demarcados com distinção, pois o povo representava a massa amorfa dos indivíduos alheios aos círculos da elite.

A celebração de um passado regional era uma produção de grupos interessados em serem reconhecidos como representantes legítimos dessa encenação. A *Coleção Regional* pode ser vista como uma estratégia política para difundir a idéia de região através da inculcação simbólica. Como ressalta Renato Ortiz (1983), “o Estado, por meio do mecanismo de reinterpretação coletiva, através de seus intelectuais, se apropria de práticas populares para apresentá-las como expressões de cultura nacional.”¹⁸⁹

A crença em que o Museu era uma instituição voltada para o povo permeou a administração de Heloisa Alberto Torres. Em 1944, lançou a *Revista do Museu Nacional*,

¹⁸⁹ A *Coleção Regional*, como vimos antes, materializa assim uma tipificação do povo cuja a gênese é iniciada muito antes, como destaca Nísia Trindade Lima (1999:31) ao analisar os textos de intelectuais que se debruçaram sobre o caráter nacional: “(...) entre os trabalhos mais importantes de Sílvio Romero, destacam-se estudos de folclore, e nos textos de Euclides da Cunha encontramos a tentativa de tipificação sistemática do homem brasileiro, com ênfase na dimensão ecológica, ou seja, em sua relação com o ambiente: o sertanejo e o vaqueiro, no Nordeste; o gaúcho, no Sul; o caucheiro, na Amazônia.”

órgão da Seção de Extensão Cultural do Museu Nacional, que teve seu primeiro número editado em agosto de 1944, propondo-se a ser uma publicação trimestral, com tiragem inicial de 5.000 exemplares, *distribuídos de preferência a estabelecimentos de ensino e de cultura, e às bibliotecas, para assegurar deste logo, o acesso ao maior número possível de interessados*. A revista foi, segundo informa o editorial do número 2, insuficiente para atender a todos que a solicitaram. Os artigos publicados eram assinados, na sua grande maioria, por naturalistas do Museu, ou que já tivessem sido de lá, e versavam sobre temas que remetiam aos naturalistas do Museu, aos seus objetos de pesquisa, aos seus mestres e às suas figuras ilustres.

Abre o primeiro número uma homenagem a Edgard Roquette-Pinto e sua administração de destacada dedicação àqueles que se empenhavam no ensino das ciências naturais. Roquette-Pinto, que havia criado a seção de assistência ao ensino, “abandonava a direção da divisão de Antropologia, onde já se fizera mestre consagrado, para votar-se inteiramente à tarefa humilde de levar a ciência ‘aos pequeninos’, num gesto de irreprimível vocação para professor de seu povo”. O texto continua adiante afirmando que a obra realizada por Roquette-Pinto “é dessas que ficam para sempre porque marcam um passo decisivo na compreensão que deve ter um museu moderno de suas obrigações para com a cultura popular.”

No Museu, foi com a denominação *Regional* que a coleção incorporou a dimensão política assumida no período, ampliando o alcance da noção inaugurada por Roquette-Pinto ao identificar um tipo humano a uma determinada situação geográfica, com base na antropogeografia. A Coleção foi expressão material das questões nacionais do momento, uma estratégia para construir uma imagem da nação, partindo de um conjunto de objetos do povo, recolhidos em diferentes partes do território nacional, e que representavam os diversos *tipos* que haviam sido criados e identificados pelo censo nacional de 1941. Através de objetos, a Coleção Regional compunha a nação no imaginário dos brasileiros, com imagens que expressavam a totalidade e a unidade do caráter nacional, num arranjo desenhado para despertar a identificação com um conjunto nacional imaginado como uno.

No próximo capítulo, trato da coleção e das diversas coleções abrigadas nesta rubrica, inclusive a Coleção Sertaneja de 1918. Através do colecionamento direcionado para esta parcela da população identificada, ou melhor, tipificada a partir das referências

geográficas, pretendo desvelar as práticas engendradas e os atores envolvidos nessa montagem, pensando-os como produtores sociais interligados em rede.

A inauguração da Nova Exposição do Museu, em 1947, ocorre num contexto de mudanças institucionais, decorrentes do enfrentamento de d. Heloisa com um grupo de naturalistas que lhe fazem oposição, acusando-a de despotismo, mas também no bojo das mudanças políticas no país devido ao fim do Estado Novo. A antropologia é esboçada a partir de novos paradigmas, e o Folclore, como campo de estudos busca uma autonomia com a criação da Campanha neste mesmo ano. O Museu inaugura a exposição e ainda abriga, em 1951, a exposição do Primeiro Congresso de Folclore. Consideramos este evento como representativo dos esforços de Heloisa Alberto Torres em garantir ao Museu o lugar dessa encenação, o que vai representar posteriormente a passagem, o deslocamento, na medida em que os Folcloristas vão reivindicar um lugar que lhes seja próprio.



CAPÍTULO 3

A nação em coleções: - o arranjo dos "outros" O Regional vira Folclórico

(...) Observe-se que, além da proteção de sítios arqueológicos, de coleções de antropologia e etnografia indígena, preocupou-se também com a proteção de objetos de arte dos neobrasileiros, neologismo vulgarizado por Roquette-Pinto, e que revelava uma postura dos antropólogos do Museu Nacional – não usar a expressão folclore (de fato, nunca aparece nos textos de seus pesquisadores). As expressões etnografia sertaneja (Roquette-Pinto) e etnografia regional ocupam o seu lugar. (Faria, 2000:318).

Como visto no capítulo anterior, o Museu Nacional foi uma instituição-chave na composição da rede política que elaborou as bases da construção de um projeto para

proteção de um patrimônio nacional. O Museu Nacional detinha critérios legitimados por suas pesquisas para propor intervenções, tendo por isso participado, através da representação de seus membros, da grande maioria dos Conselhos de Estado.

Os trabalhos de Antropologia da Arte utilizam como eixo os objetos materiais, considerando-os como realidades fixas e acabadas.¹⁹⁰ Embora as coleções tenham estado em diferentes países e períodos no campo das preocupações da disciplina, foi na tradição histórico-cultural germânica que a atividade museográfica ganhou proporções. A análise da cultura material teve suas primeiras raízes no difusionismo, em que primeiro se mapeava a distribuição das características físicas, para depois procurar padrões geotecnológicos e socioculturais. O difusionismo e o determinismo geográfico serviram como arcabouço das práticas de colecionamento e da organização das coleções de museus, a partir das quais se construiu a reflexão sobre os outros baseada nos objetos.

No Museu Nacional, as coleções de "cultura material", formadas ao longo dos 180 anos da instituição, apresentam uma grande heterogeneidade tanto no que diz respeito à procedência geográfica dos objetos, quanto ao material empregado e à função que lhes é atribuída. Como foi analisado no primeiro capítulo, no final do século XIX, registrou-se um aumento significativo desse acervo, devido ao empenho de Ladislau Netto na organização da "Exposição Antropológica de 1882" e dos Presidentes das Províncias, que encaminhavam ao Museu espécimes de suas regiões para compor as Exposições Nacionais e Internacionais. Durante todo o século XIX e início do século XX, as expedições de caráter científico foram numerosas, e diversas coleções etnográficas foram formadas nesse período.

Catherine Fenn (1997:73)¹⁹¹ destaca que a maior parte das coleções museológicas não foi estudada pelos antropólogos e permaneceu relegada a um plano secundário. A ênfase das pesquisas antropológicas está no trabalho de campo, mais valorizado do que as pesquisas de gabinete e os objetos de cultura material. A coleção de um museu, segundo Fenn, é

¹⁹⁰ Para Ligia Dabul, 1998, "talvez não seja exagero afirmar que boa parte das perguntas seja dirigida aos objetos: O que significam? O que simbolizam? O que representam? Por que e por quem foram produzidos? Em que contexto são utilizados?"

¹⁹¹ Fenn relata as relações entre o coletor e o colecionador, duas categorias. As relações entre Teit, Sapir e Boas, propiciaram a construção de trajetórias individuais no campo de pesquisa. Sapir manteve um intenso diálogo com seu coletor, que o instruiu a respeito dos tipos de peças que deveriam ser observadas e coletadas, além de treiná-lo para que fosse capaz também de recolher informações sobre a organização social, os costumes e as práticas. Mais tarde, Sapir solicitou a Teit as anotações de seu caderno de campo e fez encomendas de peças para compor o acervo do museu organizado por Boas, no American Museum of Natural History (AMNH), em Nova York. Neste museu, Boas arranhou as coleções tribais de acordo com a área geográfica-regional.

resultado de alguma pesquisa de campo, mas não é trabalho de campo *stricto sensu*. A autora cita Nancy Parezo¹⁹² (1987:2), que atribui a falta de interesse na pesquisa de coleções museológicas ao fato de que muitos dos pesquisadores não compreendem os procedimentos empregados na formação das coleções nem os supostos e as decisões que informam esta construção. As coleções foram possíveis devido a redes sociais e institucionais costuradas por relações pessoais e mantidas graças a uma intensa e constante correspondência. Tais relações sociais entre os agentes envolvidos e a dinâmica institucional possibilitaram a formação das coleções, e o lugar a partir do qual era construído o discurso sobre elas e, principalmente sobre seus produtores situava-se na trajetória do responsável direto pela formação da coleção.

Canclini indaga se a organização da cultura pode ser explicada por referência a *coleções* de bens simbólicos (1997). Segundo este autor, as coleções especializadas em arte erudita e folclore foram um dispositivo para organizar os bens simbólicos, de modo a hierarquizar, classificando e delimitando a ordem e a forma do sistema ao qual estariam vinculadas as coleções. Na medida em que esta organização é conhecida, é também consumida e possuída, diferentemente dos que não conhecem a forma nem o modo de relacionar-se com tal.

James Clifford (1994:73), ao tratar do destino dos artefatos tribais e das práticas culturais relocados em museus ocidentais, os sistemas de troca, os arquivos disciplinares e as tradições discursivas, apresenta uma abordagem crítica e histórica, enfocando os processos subjetivos, taxonômicos e políticos do colecionar. Ele denomina “sistema de arte-cultura” o processo pelo qual o Ocidente contextualizou e valorou objetos de outros. Clifford analisa a distinção entre antiguidades, *souvenirs*, curiosidades, arte, monumentos e artefatos etnográficos em diferentes momentos históricos e em condições específicas de mercado. Ao fazer esta indagação, fundamental para quem pretende se debruçar sobre o estudo e a análise do significado dos objetos em contextos sociais e culturais distintos, Clifford conclui ser impossível obter resposta, uma vez que momentos históricos e, principalmente, condições específicas de mercado, permitem que o mesmo objeto/artefato circule por várias destas categorias. Estes são parâmetros que balizam também as análises de objetos recolhidos em instituições de preservação e guarda, como os museus.

¹⁹² Parezo, Nancy. The formation of ethnographic collections: the Smithsonian Institution and the American Southwest. In: *Advances in Anthropological Method and Theory*, v. 10.

James Clifford (1994) propõe pensar o ato de colecionismo a partir dos significados que lhe serão atribuídos por diferentes grupos sociais, o que propicia manifestações bastante distintas do que se conhece como colecionamento. Colecionar pode significar ter para trocar e não para acumular e perpetuar. A beleza da arte não-ocidental vem sendo redescoberta pelos museus, e muitas peças da arte chamada primitiva apareceram frequentemente misturadas com obras de vanguarda. As obras etnográficas de outras culturas ou ainda aquelas referentes às manifestações populares de sua própria cultura, foram assim referidas por Clifford:

O moderno museu etnográfico e o museu de arte ou a coleção de arte privada desenvolveram modos separados e complementares de classificação. No primeiro, um trabalho de 'escultura' é exibido ao lado de outros com função similar ou próximo daqueles objetos do mesmo grupo cultural. (...) Os nomes de escultores individuais são desconhecidos ou suprimidos. Nos museus de arte uma escultura é identificada como a criação de um indivíduo: Rodin, Giacometti, Bárbara, Hepworth. Seu lugar nas práticas culturais cotidianas (incluindo o mercado) é irrelevante para o seu sentido essencial. Enquanto no museu etnográfico o objeto é culturalmente ou humanamente 'interessante', no museu de arte ele é principalmente 'belo' ou 'original'. (1988:226/27)

As relações que envolvem o objeto num contexto social são geralmente ignoradas pelos que enfatizam em seus estudos a "natureza" estética dos objetos. Quando muito, as relações sociais aparecem como dados ilustrativos. O valor, portanto, é uma categoria construída pelo olhar estetizante e etnocêntrico sobre o objeto, cuja classificação lhe confere valor de troca e o converte em mercadoria.¹⁹³

Os grupos sociais que manipulam essas categorias não atribuem valor de uso aos objetos nem ao uso em si, não reconhecem o valor atribuído pelo grupo ou pela sociedade que os produzem. Steiner (1994), ao tratar da dicotomia que envolve o objeto que teve alterado o seu significado, menciona a negação do valor de uso como um pré-requisito para que seja admitido "aquilo que tem potencial para ser utilitário no âmbito da estética", criando-se, assim, um distanciamento necessário para a criação de valor através da percepção da estrutura de classes que envolve consumo e apreciação.¹⁹⁴

¹⁹³ Em *The Social Life of Things* (1986), os ensaios organizados por Arjun Appadurai acompanham a circulação de objetos através de meios culturais específicos. Como nem sempre permanecem no contexto para o qual foram destinados nem na região em que foram produzidos, considera-se que um objeto tenha uma "vida social, cujo valor, espírito e significado mudam através do tempo." (*Apud* Steiner, 1994)

¹⁹⁴ Steiner recorre ao argumento do crítico inglês James Bunn: "Because objects may be given different turns as determined by their context, they are either useful or wasteful in waiting they are potencial. (...) Removed from the context of use, tools become objects of art that display themselves as failed metaphors, as 'utensils' warped

Os objetos rituais, cerimoniais ou cotidianos são avaliados por seus signos visuais, desde que possam ser identificados pela sociedade que os adota e classifica como "objetos de arte". Silver (1979) afirma que o processo de assimilação da mensagem emitida pelo objeto é facilitado pelo entendimento de seus códigos, visto serem objetos de comunicação que guardam "algum grau de conformidade com as convenções estilísticas ou temáticas que possam ser culturalmente reconhecidas".¹⁹⁵

Os objetos que não apresentam decoração, que não possuem em sua superfície desenhos e/ou pinturas, são classificados hierarquicamente em um estágio inferior de desenvolvimento estético, pois são vistos como desprovidos de intencionalidade estética. Como a maior parte das pesquisas sobre cultura material foi elaborada do ponto de vista do evolucionismo e pensada a partir de objetos coletados e expostos em museus, baseia-se nos elementos pictóricos, destacados de seu contexto de produção e uso, do sentido de sua existência ou de sua função numa estrutura.

O significado dos objetos guardados e expostos em um museu articula-se, fundamentalmente, com o contexto político/institucional que elabora o discurso em torno desses mesmos objetos. Ao ingressar em um museu, o objeto imediatamente adquire valor simbólico, mas também um valor de mercado, na medida em que os museus estão inseridos em um sistema de circulação, onde as trocas em forma de permuta ou empréstimos são formas de negociação, de demarcação, inserção e manutenção no campo.

Dominique Poulot (2000) vê nos gestos de coleta, classificação, exposição e interpretação de uma cultura material um processo de busca de continuidade, em que o enquadramento dos objetos é também um processo de reconhecimento e legitimação das práticas e dos atores sociais responsáveis, em última medida, pelas mesmas. Daí a importância de refletir sobre a relação específica que um dado grupo social mantém com certos objetos, para além de seu interesse artístico, documentário e evocativo e sua destinação em museus. Para Poulot,

Os gestos de coleta, de classificação, de exposição e de interpretação de uma cultura material demonstram um processo, um crescimento, ao mesmo tempo em que exaltam uma continuidade. Nessa relação, o acervo depende da operação de

from category of means to another of forestalled ends". Ao formular este argumento, Steiner demonstra a necessidade da distância entre criação e valor, entre "uso" e "beleza", para a caracterização do objeto enquanto mercadoria de troca. (1994:160)

¹⁹⁵ Os objetos que representam algo identificado pelos consumidores são mais facilmente absorvidos nesse entendimento de códigos. Os objetos figurativos são então eleitos, pois reúnem atributos de comunicabilidade, ao mesmo tempo que podem ser contemplados.

enquadramento dos objetos – do retalhamento daquilo que é venerável e da amplidão das “quedas” – ou seja, ele está ligado à idéia de uma declaração de reconhecimento e às formas pelas quais esta se manifesta no espaço público. Isto significa refletir sobre a relação específica que uma comunidade mantém com certos objetos e que não envolve nem a questão da opacidade dos objetos nem a questão de seu interesse artístico, documentário ou evocativo. (2000:41).

Souza Lima (1989) destaca a importância que as coleções científicas tinham no início do século para os estudos de História Natural, o que posicionou o Museu Nacional num lugar de destaque no contexto.¹⁹⁶ Os modelos tanto da instituição como dos métodos científicos eram os propostos pelos museus europeus. Ressaltava-se a importância em constituir e sistematizar coleções, de modo a se exercer um controle sobre a evasão desses objetos feita pelos viajantes. O autor aponta para o que pode ser pensado como um saber nacional, para a produção de uma “ciência nacional” (e nacionalista) no Museu Nacional, que assumiu uma posição de possuidor de um capital científico através, também, do acervo que detinha, ponto fundamental do modelo de um museu de história natural.¹⁹⁷

Pretendo neste capítulo ter como eixo os objetos materiais, considerando questões como: O que foi coletado e por quem? Para que serviram? Como foram classificados? O que se registrou? Como se elabora o discurso do outro, ou como o Museu Nacional, como uma instituição totalizante, elaborou elementos do discurso propulsor do que viria a se constituir como campo do folclore? Quem estava investido ou quem se investiu do poder de representar? Pretendo analisar a coleção considerando a coexistência de dois níveis de identidades presentes no espaço dos museus: a de quem faz e a do que constrói. Quero tratar da Coleção no contexto das práticas de colecionamento, explicitando a rede social, a sociogênese dos processos que permitiram que, num determinado momento histórico, a Coleção Regional fosse montada no Museu. Como sugere Souza Lima:

Se hoje é muito evidente propor uma crítica intelectual e política ao ‘coleccionismo’, tal evidência não recoloca o problema, pois os museus se distinguem de outras agências de produção intelectual dentre outras coisas, exatamente por serem também ‘agências de conservação cultural’, por abrigarem acervos de cultura material. É fundamental para que se esclareça a história da produção intelectual no Brasil a realização de estudos de caráter sociológico sobre a constituição desses acervos: essa é também a história das relações sociais

¹⁹⁶ Durante as duas primeiras décadas do século XX, todo o esforço do Setor era dirigido às coleções indígenas, “carro-chefe” da instituição, somando aproximadamente cerca de 30.000 peças, o que representava grande parte do acervo.

¹⁹⁷ Cf. Souza Lima, 1989.

que tornaram estas instituições possíveis, bem como possível o saber que produziram. Não basta denunciar o colecionismo ou simplesmente se abstrair de suas implicações políticas e praticá-lo. Não basta tampouco tomar os estudos de cultura material enquanto secundários dentro da hierarquia de objetos científicos legítimos e deixá-los de lado. (1989:75).

Neste capítulo também trato da exposição como encenação da coleção, para pensar como aquilo que foi reunido desde o início do século XX fez parte do arranjo museográfico. Na discussão atual sobre o sentido das exposições, na recepção e na interação com o público discute-se principalmente a questão museográfica enquanto uma preocupação pedagógica. Nos anos 1940, a dimensão educativa dos museus era um conceito que estava por ser ensaiado por Roquette-Pinto e depois Torres.

Os objetos são dispostos e expostos num processo que envolve seleção, escolhas, em que do outro lado se dispõe e se mantém guardado o que não deve ser visto. As escolhas acontecem em processos históricos justificados na conjuntura em que estes mesmos processos estão inseridos. Dessa forma, podemos pensar na exposição como algo que nos foi permitido ver. Expor é arbitrar partindo de um conjunto de idéias, é um exercício de autoridade – o que pode ser visto ou o que se deseja que seja visto, o que deve ser revelado. As vitrines serão tratadas como quadros de uma encenação, enquanto discurso visível, como o modo como são socialmente passíveis de serem apropriados. Podemos pensar na dimensão institucional dos espaços, o que estes significam, que negociações representam e perguntar: em que medida o museu se serviu das exposições para construir o acervo científico? Como se estabelece a comunicação entre o visível e o invisível?

A produção do visível comunica o invisível. Os objetos são dispostos e expostos num processo que envolve seleção, escolhas, em que do outro lado dispõe e mantém guardado o que não deve ser visto. O tema da visibilidade é fundamental quando pensamos em museus como instituições que abrigam e expõem ao olhar objetos "descobertos", que são então revelados. A primeira questão então diz respeito a como caracterizá-los, de modo a não se constituírem descrições ou simplificações inventariantes. Os objetos oferecidos ao nosso olhar são aqueles reconhecidos por um olhar anterior.¹⁹⁸

¹⁹⁸ O que se denomina arte primitiva, por exemplo, existe desde os tempos imemoriais e era pelo menos parcialmente conhecido pela Europa há muitos séculos, apenas não era "visto", pela tradição cultural européia. Para Silver (1979), o termo arte primitiva, sugere tradições de minorias, assim como "arte popular", "nativa", "étnica". O autor propõe o termo Etnoarte, o qual não se refere a uma tradição estética específica, mas a uma orientação ao problema de estudar arte como um todo, buscando seu sentido e importância para os membros e instituições.

Para Susan Pearce, a interpretação dos artefatos pode envolver considerações sobre a história de arte ou abordar demandas relativas ao consumo e à cultura de massas e à especificidade da produção. Pearce (1986) propõe um modelo para o estudo do artefato com o objetivo de possibilitar uma interpretação a partir do objeto, independente de que material de orientação tenha sido colocado antes à disposição para a visita. O confronto com o objeto, a avaliação completa da peça, uma observação a partir de sua aparência visual podem levar a outros contextos interpretativos e a conceitos mais abstratos. Pearce propõe uma lista de perguntas que um visitante interessado poderia querer responder quando se confrontasse com um objeto pouco conhecido, como: O que é isto? Quando foi feito? De que material é feito? Quem fez isto? Como era feito? Onde era feito? Qual é a sua função ou propósito? Qual é o seu significado? Qual é sua estatística (isto é tamanho, peso etc.)? Quais são as suas características estilísticas? Quais as suas características iconográficas? Qual era o contexto histórico, social e econômico do objeto? Qual a sua história subsequente?

A Coleção Regional

Como tenho sinalizado nesta tese, o conjunto denominado *Coleção Regional* foi constituído fundamentalmente entre os anos 1930 e 1950 do século XX. Sua formação baseou-se no conjunto anteriormente identificado como *Coleção Sertaneja*, inaugurada por Roquette-Pinto em 1918. A *Coleção Regional*, embora seja identificada como um arranjo homogêneo, é formada por diversos subconjuntos distintos entre si, como se vê no resumo do Quadro I. O que os caracteriza como uma unidade é seu próprio pertencimento ao Museu e o olhar institucional que o situa numa determinada historicidade.¹⁹⁹ Embora alguns conjuntos não sejam quantitativamente relevantes, considero importante explicitar o mais amplamente possível todas as formas reunidas para compor o que hoje reconhecemos como objetos representativos de um segmento social identificado na sua expressão material: o “povo”.

Arquivada no Setor de Antropologia existe uma “Relação das coleções etnográficas do Museu Nacional”, sem data de elaboração. Na entrada Etnografia Sertaneja (item II) estão listadas:

¹⁹⁹ Regina Abreu (1996), ao se debruçar sobre os significados em torno da doação de uma coleção específica ao Museu Histórico Nacional, mostra o processo pelo qual esses objetos passam a ser reconhecidos como valores e, desse modo, fazem parte de estratégias de consagração social acionadas através do ingresso no museu, engendrando estratégias de afirmação institucional que podem ser estendidas em nível da legitimação do Estado, pois se trata também de um museu nacional.



Coleção Alfredo de Andrade (Bahia, 161 objetos); Material recebido da seção de Botânica – na Sala Euclides da Cunha (Amazonas, 53 objetos)²⁰⁰; Material enviado pelo Instituto de Biologia Vegetal recolhido pelo Dr. Adolho Ducke” (Amazonas, 3 objetos)²⁰¹; Coleção Castro Faria, (40 peças: 18 Mato Grosso, 6 Amazonas, 16 Pará);²⁰² Coleção Armanda Álvaro Alberto (158 peças: 10 do RGS, 3 do Pará, 65 do Rio Grande do Norte, 21 do Rio de Janeiro, 8 do Ceará, 2 da Bahia, 1 de Pernambuco e 48 sem identificação)²⁰³; Coleção Serviço Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (49 peças do Nordeste)²⁰⁴; Coleção Hermann Kruse (88 peças da Bahia Região do Rio São Francisco)²⁰⁵; Coleção Ernesto Esperidião S. de Albuquerque (16 peças do Ceará); Coleção Cordeiro de Faria, (56 peças do Rio Grande do Sul)²⁰⁶. Somando 650 peças de etnografia sertaneja brasileira com indicação de localidade.

O item III da “Relação das coleções etnográficas do Museu Nacional” refere-se à Etnografia Indígena e Sertaneja (coleções mistas) e lista a Coleção Cruls (69 objetos sertanejos)²⁰⁷ e a Coleção Museu da Marinha (298 peças).²⁰⁸

Ainda há uma outra listagem, provavelmente produzida em 1940, cujos critérios de classificação são orientados pela procedência.²⁰⁹ Além desta, há também um conjunto de tabelas que reúnem, a princípio, a totalidade da *Coleção Regional*, mas que não inclui os itens da Coleção atualmente em exposição no Museu Nacional.²¹⁰ Este Inventário foi produzido pela equipe que trabalhava no Setor de Etnologia no final da década de 1970.²¹¹

²⁰⁰ (N. 15.797 a 15842);

²⁰¹ (Data de entrada: 29-9-1933; data de catalogação 30-7-1934. N. 26273 a 26275).

²⁰² Março de 1938, n. 28753.

²⁰³ Tombada em 29-8-1922.

²⁰⁴ Tombada em 22-4-1946, catalogadas de 30.061 a 34.202.

²⁰⁵ Tombada em 14-1-1942 sob os n. 32.278 a 32.493.

²⁰⁶ Tombada em 15-4-1941 sob os n. 31.494 a 31.573.

²⁰⁷ Tombada em 30-4-1941 e catalogada em 9-5-1941, n. 31.576 a 31.675.

²⁰⁸ Doadas nos anos de 1917 e 1920.

²⁰⁹ São assim listadas as coleções neste volume: Acre (3 peças), Alagoas (12), Amazonas (186, a maior parte composta por utensílios utilizadas pelos seringueiros e de diversa peças ofertadas ao Museu Naval pela comissão do estado do Amazonas na exposição nacional de 1908, agora ofertadas ao MN, 19/3/1918), Baía (244), Ceará (?), Espírito Santo (3), Goiás (6), Maranhão (15), Mato Grosso, Minas Gerais, Pará, Paraíba, Paraná, Pernambuco, Piauí, Rio de Janeiro (9), Distrito Federal (42), Rio Grande do Norte (121) – muitas rendas, Rio Grande do Sul (321), Santa Catarina (5), São Paulo, Sergipe (16).

²¹⁰ Logo, numa mesma página encontramos a peça ofertada por Luiz Castro Faria em março de 1939, procedente de Santarém (28.794); a peça ofertada por Mlle. Álvaro Alberto em 22-8-22, procedente do Pará (16.698); a peça da coleção Pyrineus de Souza de 17-7-1915, também de Santarém (14.253); e algumas peças da Exposição de Folclore, de 1951.

²¹¹ Parte desta equipe migrou para o Museu do Folclore, quando Lélia Coelho Frota assumiu a direção deste instituto.

QUADRO I

COLEÇÃO	LOCAL	ANO
Coleção Alfredo Antonio De Andrade	Bahia	1918
Coleção Edgard Roquette-Pinto	diversos	1922
Coleção Museu Naval (Comissão do Estado - Exposição de 1908)	Amazonas	1918
Sr. J.S.Campos	Santarém	1921
Sr. C. Quadrone	Marajó	1930
Armando Fragoso	Excursão a Bahia	1929
Excursão Loureiro	Bahia	1927
Grêmio Euclides da Cunha	Pernambuco	1918
Ernesto Esperidião S. de Albuquerque	Ceará (comprado na casa Cearina no Rio de Janeiro)	1915
Coleção Heloisa Alberto Torres	Marajó Bahia	1930 1940 e 1953
Coleção Hermann Kruse	Região do São Francisco – Bahia e Minas Gerais	1941
Coleção Raimundo Lopes	Maranhão	1939
Coleção Othon Leonardos	Bahia	1939
Coleção Jose Vidal	Rio Grande do Sul e Bahia	1939 -1954
Coleção Cordeiro de Faria	Rio Grande do Sul	1941
Coleção Orlando Torres	Minas Gerais	1938
Coleção Luiz De Castro Faria	Amazonas, Pará e Maranhão e Rio de Janeiro	1939
Antenor Leitão de Carvalho		1939 - 1954
Coleção Gastão Cruis, João Moojen de Oliveira	Amazonas, ará Ceará	1941
Coleção SPHAN	Espírito Santo, Bahia e Minas Gerais	1945
Coleção 1ª Exposição De Folclore	Diversos	1951
Coleção Augusto Rodrigues	Pernambuco	1951

A Coleção Regional permitiu ao Museu contribuir na construção do discurso sobre o povo brasileiro, elaborando-o a partir dos objetos e de sua exposição. Na atualidade, as coleções que formam a Coleção Regional permitem reconstruir a história de um determinado olhar sobre o povo, que tem origem numa ideologia racista e na delimitação do outro. Na definição da nacionalidade pelo Estado Novo, este outro faz parte da nação, mas continua sendo o Outro.

A análise de todas as listagens e relações encontradas nos arquivos do Setor de Antropologia me levou a fazer um novo recorte da Coleção Regional, partindo da categoria

'coleccionador' em sua relação com o 'curador'. Selecionei aquelas que são identificadas como coleções e que, por sua significação institucional e política, constituem-se como corpo de um discurso sobre o regional e confirmam o capital simbólico do Museu e de seus diretores-'curadores'.

A seleção dessas coleções está centrada na atuação dos colecionadores e em sua relação com os diretores-'curadores' do Museu e obedece aos seguintes critérios: o fato de Roquette-Pinto e Torres terem sido diretores do Museu e terem se dedicado ao estudo, colecionamento e definição do que era colecionável dentre os objetos regionais; a relação do Museu com o SPHAN e o papel que o primeiro exerceu ao assumir a responsabilidade pelo tombamento do patrimônio etnográfico. Esta relação institucional, forjada pelo Estado Novo, materializa-se na Coleção Regional (não existe nenhuma coleção indígena do SPIAN, por exemplo); o grupo de naturalistas do Museu, envolvidos na dinâmica institucional, coletavam sob a orientação dos diretores, os quais muitas vezes aproveitaram excursões de pesquisa em áreas alheias à antropologia. Neste grupo, destaca-se a contribuição de Castro Faria, por sua produção intelectual sobre o meio sociocultural de onde provinham as peças, como também Hermann Kruse, o colecionador responsável pela aquisição de uma parcela significativa da Coleção Regional, tendo reunido mais de 300 peças. Seu papel merece destaque, pois foi o único colecionador contratado para tal. Autorizado pelo Museu, com o aval do SPHAN, Kruse era um pesquisador treinado, com larga experiência em trabalho de campo e em pesquisa junto aos registros arqueológicos e etnográficos.

Pretendo aqui determinar os enunciados, os lugares e os sujeitos de enunciação, localizar os agentes envolvidos nesse processo, as diferentes posições que ocupavam, os diversos interesses em disputa. Havia, dentre os agentes reconhecidos e identificados como colecionadores, pessoas que eram, de certa forma, especialistas, isto é, os objetos que coletavam podiam não constar de seu objetivo imediato de pesquisa, mas neles eram capazes de reconhecer significados que os colocavam num determinado contexto de análise, seja cultural ou estético. São estes: Raimundo Lopes, Roquette-Pinto, Heloisa Alberto Torres, Luiz de Castro Faria. Outros, ao contrário, foram quase intermediários, encontravam os objetos durante as viagens de campo, tendo coletado por encomenda da diretora ou da instituição. Assim foram reunidas partes do conjunto Coleção Regional, com peças atribuídas aos naturalistas do Museu vinculados a setores alheios à Etnologia. Estes são os

pesquisadores: José Vidal, Othon Leonardos, João Moojen de Oliveira e Antenor Leitão de Carvalho.

Havia também os agentes ligados ao Museu Nacional por relações intelectuais e pessoais, como é o caso de Gastão Cruls, ou por relações institucionais, caso do SPHAN, além das coleções montadas por Hermann Kruse e as relações de caráter político, como a doação do Interventor do Rio Grande do Sul. Existem ainda outras relações mais específicas, mas sem grande representatividade no conjunto. O registro no *Livro de Tombo* foi uma maneira de prestar homenagem ao doador, uma retribuição à dádiva. O único apontamento refere-se, desse modo, ao indivíduo e aos seus laços com a instituição, associando a memória e a eternidade pelo documento lavrado.

Assim, o seguinte quadro ilustra o recorte que proponho para a Coleção Regional do Museu Nacional, as coleções que não são consideradas como resultado de uma prática ocasional, mas fruto de um projeto, resultado de uma intenção, seja de ordem particular ou por encomenda direta, seja pela via da intermediação. O recorte diz respeito ao que reconheço como uma prática institucional negociada, na maior parte das vezes, no plano das relações pessoais.

QUADRO II

COLEÇÃO	ESTADOS	ANO
Edgard Roquette-Pinto	Diversos	1912, 1922
Heloisa Alberto Torres	Marajó - Bahia	1930, 1940 e 1953
Alfredo Antonio De Andrade	Bahia	1918
Raimundo Lopes	Maranhão	1939
Luiz de Castro Faria	Pará	1939
Hermann Kruse	Minas Gerais e Bahia	1941 e 1945
Othon Leonardos	Bahia	1939
João Moojen de Oliveira	Ceará	1939 - 1953
Antenor Leitão de Carvalho	Amazonas e Pará	1939/40
Jose Vidal	Rio Grande do Sul e Bahia	1939 - 1954
Candido Mello Leitão	Amazonas e Pará	1937
Gastao Cruls	Pará	1941
Orlando Torres	Minas Gerais	1938
Gustavo Cordeiro de Faria	Rio Grande do Sul	1940
Coleção SPHAN	Espírito Santo, Bahia e Minas	1945
Coleção 1ª Exposição De Folclore	Diversos	1951
Coleção Augusto Rodrigues	Pernambuco	1951

Para Berta Ribeiro, em seu *Dicionário Indígena*, “o colecionador, a época e a forma de colecionamento têm importância crucial para a avaliação de uma coleção e suas possibilidades de estudo” (1985: 33). Com o intuito de identificar as coleções segundo o colecionador, produzi planilhas que permitem divisar cada conjunto, desnaturalizando a idéia de uma suposta homogeneidade que até então permeou as referências à Coleção²¹². Através do arranjo em planilhas, torna-se possível identificar as categorias empregadas e, ainda, o que foi possível e passível de ser coletado e o que propriamente se coletou. Cabe ressaltar que estas planilhas baseiam-se no conjunto de dados recolhidos nas diferentes listagens e tabelas encontradas no Setor, tendo privilegiado os apontamentos registrados nos *Livros de Tombo*.

As coleções que ingressaram no acervo do Museu foram inscritas nos *Livros de Tombo* do Setor de Etnologia do Museu Nacional e esses registros somam 23 volumes encadernados que se encontram guardados no Setor, onde podem ser consultados por pesquisadores e funcionários. O preenchimento do *Livro de Tombo* era atribuição de agentes autorizados do Museu, que exerciam a função de registrar a procedência, ano e outros dados sobre as peças. A leitura dos *Livros* informa a multiplicidade de agentes e de categorias empregadas, sendo que estas foram eleitas a partir de critérios não-institucionais, mas pertencentes ao universo do coletor que, em alguns casos, pouco conhecia sobre a importância de determinadas informações e sobre o significado de certos termos.

Poucos itens foram identificados nos *Livros* como pertencentes à Coleção Regional, assim como são escassas as fichas catalográficas, que oferecem informações pormenorizadas dos objetos, como dimensão, material, técnica, situações específicas de coleta, origem, utilidade ou função etc. (Anexo II). Frente à escassez ou à ausência de informações, tentei extrair o máximo de significado dos registros, buscando nos poucos dados existentes o recorte dos objetos, o olhar especializado, o juízo de valor por trás dos mesmos, levando em conta, inclusive, as ausências de informações.

No *Livro de Tombo*, o registro das peças obedece a uma ordenação numérica – importante referência para a atual identificação de cada peça. Uma segunda ordenação de tipo cronológica, muitas vezes se sobrepõe à primeira. A combinação de ambas permite

²¹² O trabalho ainda não foi totalmente concluído. No volume em anexo estão as Planilhas das seguintes coleções: Coleção Roquette-Pinto; Coleção Heloisa Alberto Torres (Marajó e Bahia); Coleção Hermann Kruse (1941); Coleção Gastão Cruls; Coleção José Vidal (1954); Coleção Antonio Alfredo de Andrade (1918); Coleção Luiz de Castro Faria; Coleção Raimundo Lopes; Coleção 1ª Exposição de Folclore.

situar no tempo o momento do tombamento das peças e coleções. Muitas vezes, esta cronologia corresponde à da coleta, mas o tombamento, no caso da Coleção Sertaneja, por exemplo, ocorreu muitos anos após sua entrada no Setor de Antropologia.

A Coleção é um conjunto bastante heterogêneo, seja com referência à região de procedência das peças, seja pelo tipo e pelo material do que foi colecionado. Mas sua heterogeneidade deve-se, principalmente, à forma e aos agentes responsáveis pela coleta. Nos registros dos *Livros de Tombo*, a identificação das peças de uma determinada coleção significa, na maior parte das vezes, uma demarcação de com quem a peça deve ser associada, quem deve ser imortalizado pela coleta ou pela oferta. A partir das informações contidas nos *Livros de Tombo*, produzi planilhas pautadas pelo colecionador, de modo a destacar os conjuntos que compõem o que se reconhece como Coleção Regional.

No Museu, a Coleção está registrada em diferentes *Livros*, o que já indica uma descontinuidade reforçada pela heterogeneidade dos itens reunidos.

Além dos *Livros de Tombo*, analisei os objetos materiais sob a guarda do Setor de Etnologia, os armários da Reserva B. Estes armários contêm peças provenientes essencialmente das regiões Norte e Nordeste, como informam suas etiquetas:

Guardar, tomar, restaurar e expor são práticas inerentes aos museus, o lugar por excelência da construção das ideologias nacionais. Meu objetivo neste capítulo não foi fazer uma análise formal, ainda que pense em dar continuidade a este trabalho no futuro. Os objetos materiais foram tratados aqui como documentos e não como obras icônicas. Chamo a atenção para a forma do registro, para o que é registrado, para o que importa ou a quem se atribui valor. O que é registrado é aquilo que se quer que seja lembrado, o que não deve ser esquecido. Os registros pouco informam sobre o objeto em si, sobre sua materialidade, mas fornecem algumas indicações a respeito das relações sociais que o levaram a fazer parte do acervo do Museu Nacional, a instituição de maior prestígio no campo da ciência do país, no período estudado: 1918-1951.

A importância de uma sociologia das práticas diz respeito à possibilidade de compreendê-las no contexto social de sua produção, desnaturalizando-as para poder reconstruir os critérios classificatórios que, de certo modo, configuraram o que hoje percebemos e consumimos como arte popular ou entendemos e valoramos como cultura popular autêntica.²¹³

²¹³ Ver Dias, Carla, 1999.

Mauss e Durkheim (1968) propõem examinar os métodos do pensamento científico como instituições sociais e a sociologia é, para estes autores, a única forma de fazê-lo. Mauss e Durkheim também reconhecem que a noção de categoria possui uma história, e esta supõe uma pré-história. Considerando que os objetos não falam por si, os registros dos objetos e as formas classificatórias são possibilidades de (re)construção da trajetória da coleção. A partir do levantamento dos registros da Coleção, a primeira questão que podemos levantar diz respeito à construção da própria categoria 'coleção'. Para Michel Foucault (2000:171), a atual noção de classificação traz em si uma história, cuja prática e compreensão são recentes. Dessa forma, qualquer tentativa de apresentar dados etnológicos através de uma classificação sistemática de espécies será não só algo artificial, mas inteiramente enganador, pois descontextualizados nas estantes de museu, espécies e objetos são fundamentalmente inadequados por si sós para retratar realidades culturais.²¹⁴

Um sistema classificatório começa sempre com uma multiplicidade de dados a organizar e uma série de questões analíticas a resolver, segundo o método elegido. A classificação arbitrária se faz presente na maior parte dos registros (Stocking, 1974:257). Mauss & Durkheim (1968:400) definem como função classificadora o procedimento que consiste em classificar os seres, os acontecimentos e os fatos do mundo em gêneros e em espécies, subordinando-os uns aos outros e determinando relações de inclusão e de exclusão. "Classificar coisas, é ordená-las em grupos distintos entre si, separados por linhas de demarcação nitidamente determinadas". Portanto, classificar não é só constituir grupos, mas também dispô-los segundo relações especiais, onde "Toda classificação implica uma ordem hierárquica da qual nem o mundo sensível nem nossa consciência nos oferecem o modelo" (*op. cit.*: 403). Ao classificar, estabelecemos relações de hierarquia e subordinação entre objetos.²¹⁵

²¹⁴ No seu trabalho, Dorta, organiza os dados referentes às coleções levantadas em fichas, através dos seguintes dados: data de coleta ou data de entrada; coleção – coletor ou colecionador ou agente; institucional; instituição; grupo étnico ou área geográfica; caracterização sumária (utiliza recurso da classificação dos materiais nas categorias elaboradas por Ribeiro); número de peças; observações e fontes.

²¹⁵ Para Durkheim e Van Gennep, o pensamento e a prática humana operam com distinções de múltiplos níveis que produzem uma organização compreensível da vida social associados à idéia de demarcação do mundo. O sagrado seria propriamente a imagem do social, da coletividade, a dimensão forte da vida humana. No artigo "O dualismo da natureza humana", essa dimensão forte da vida humana aparece no plano da própria representação da pessoa humana: cada sujeito social estaria dividido entre uma dimensão profana e uma dimensão sagrada, entre uma dimensão cotidiana e banal, uma dimensão da repetição e uma dimensão grandiosa, que ultrapassa o ser humano. Seria uma espécie de transposição da idéia da sociedade dentro de cada indivíduo.

Os estudos sobre os processos que delimitam o conjunto do que denominamos coleção são pois fundamentais à idéia de que a “coleção” ou o “colecionamento” é algo “naturalmente humano”, sendo comumente reforçado por instituições museológicas²¹⁶. Pomian (1984:53) define uma coleção como “qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial, num local fechado preparado para este fim, e expostos ao olhar do público”.²¹⁷ Para o autor, os objetos naturais e culturais possuem ou possuíram uma utilidade e, ao migrarem de universo cultural, transformam-se em semióforos, isto é, seu valor passa a depender do significado, como objetos aos quais se atribui sentido, especialmente uma determinada representação historicamente situada. Trata-se de objetos que perderam seu valor de uso, mas que representam o invisível e são dotados de significado. Não são manipulados, mas expostos ao olhar. Ter pertencido ao universo da utilidade ilustra a possibilidade de objeto ser valorado a partir de sua dimensão simbólica, por ter sido útil e representar uma idéia, um discurso sobre essa funcionalidade. Os semióforos são “consumidos” como uma reminiscência histórica, como se através deles fosse possível apropriar-se do tempo.

A regra enunciada (quanto mais um objeto é carregado de significado, menos utilidade tem) parece perder então a sua validade na medida em que quanto maior é a carga de significado, maior é o seu valor, que se exprime assim pela quantidade das coisas que se poderiam eventualmente obter trocando-o. No entanto, esta regra permanece válida porque o que é semióforo para um grupo num dado momento é um valor de uso virtual quer para outro grupo, quer para o mesmo grupo, mas num momento diferente. Quanto mais significado se atribui a um objeto, menos interesse tem a sua utilidade. (Pomian 1984:73)

A linguagem é o que comunica o invisível, transformando-o em fato social; ao mesmo tempo, conduz a uma oposição do invisível ao visível. Uma esfera é acessível pela palavra, a outra, pelo olhar. O autor ressalta os objetos que são úteis e os que, além de serem utensílios de uma ação, sofrem o desgaste proveniente desta ação, portando também uma marca do tempo.

²¹⁶ Nos manuais de museologia, o sistema classificatório é dado como “natural”, como um modelo técnico a ser seguido.

²¹⁷ Para P. Bourdieu (1983), a “própria disposição estética que, com a competência específica corresponde, constitui a condição da apropriação legítima da obra de arte, é uma dimensão de um estilo de vida no qual se exprimem, sob uma forma irreconhecível, as características específicas de uma condição.” Pierre Bourdieu, chama a atenção para o fato de que diversos trabalhos de antropologia da arte refirmam-se, com frequência, baseando-se em Pomian (1985), diretamente à oposição função ou utilidade x significado ou valor estético, e marquem o interesse da antropologia da arte na posição oposta à função.

O novo culto que se sobrepõe assim ao antigo, incapaz de integrar a sociedade no seu conjunto, é de fato aquele de que a nação se faz ao mesmo tempo sujeito e objeto. É uma homenagem perpétua que ela rende a si própria celebrando o próprio passado em todos os seus aspectos, reconhecendo a contribuição dos vários grupos sociais, territoriais e profissionais que a compõem e exaltando os grandes homens nascidos no seu seio e que deixaram obras duradouras em todos os campos. Os objetos que vêm das outras sociedades ou da natureza ilustram também a nação que os recolheu enquanto, por intermédio dos seus artistas, dos seus sábios, dos seus exploradores, e até dos seus generais, soube reconhecê-los o valor e eventualmente fazer sacrifícios para os adquirir. (Pomian 1984:84).²¹⁸

3.1 Protagonistas em cena: ‘curadores’, colecionadores e coletores

Que poder interpretativo para escolher o que, das acumulações passadas, deva ser reservado para a contemplação presente! E que poder divinatório o de marcar com o índice da perenidade, a serviço do futuro, este ou aquele aspecto na alucinante profusão da atualidade! (Mendonça 1946:12)

Bourdieu (1974:159), ao tratar da construção do sistema das relações de produção e circulação dos bens simbólicos, considera fundamental identificar o que denomina de *propriedades de posição*. As propriedades de posição dizem respeito aos atributos que possui uma certa categoria de agentes, ou um certo agente, de produção ou difusão cultural, como resultado do lugar que ocupa na estrutura deste campo. A partir de tal categoria, torna-se possível compreender a significação e a função que as práticas e as obras adquirem devido à posição de seus produtores no terreno das relações sociais de produção e circulação. O objetivo deste capítulo é identificar os agentes envolvidos no colecionamento, principalmente os coletores e as coleções que compõem o conjunto identificado como Coleção Regional, a partir do que Bourdieu aponta no campo artístico, isto é, percebendo os objetos como expressões materiais de processos sociais.²¹⁹

²¹⁸ Pomian desenvolve seu trabalho trazendo exemplos de "coleções" montadas, em que a principal função é fazer o intercâmbio entre dois mundos, o visível e o invisível. (1984:66). "Funciona como uma relação que cria um dos dois termos que opõe e que ao mesmo tempo une".

²¹⁹ "Para dar à Sociologia da criação intelectual e artística seu objeto próprio e, ao mesmo tempo, seus limites, é preciso perceber e considerar que a relação que um criador mantém com sua obra e, por isso mesmo, a própria obra, é afetada pelo sistema de relações sociais nas quais se realiza a criação como ato de comunicação ou, mais precisamente, pela posição do criador na estrutura do campo intelectual (ela própria função, ao menos por um lado, de sua obra anterior e da aceitação obtida por ela). Irredutível a um simples agregado de agentes isolados a um conjunto aditivo de elementos simplesmente justapostos, o *campo intelectual (e artístico)*, da mesma maneira que o campo magnético, constitui um sistema de linhas de força, isto é, os agentes ou sistemas

A produção de conhecimento pressupõe a existência de indivíduos ou grupos que garantam a acumulação e a transmissão do conhecimento existente, além de discursos que legitimem o campo. Roquette-Pinto e Torres, diretores do Museu em diferentes épocas, foram os responsáveis diretos pela constituição das coleções aqui analisadas. Na qualidade de coletores diretos e indiretos, inauguraram, encomendaram, intermediaram e arquitetaram o colecionismo ao investir seu capital cultural e político para compor o corpo material, lastro simbólico do Museu. Além de exercer a “curadoria” da Coleção Regional, foram também pesquisadores que se dedicaram a refletir sobre o significado e a forma dos objetos de cultura que coletaram e transformaram em objeto de pesquisa, como foi o caso de Torres com relação à cerâmica Marajoara e à indumentária da crioula baiana.

3.1.1 Roquette-Pinto

Como foi visto no primeiro capítulo, os estudos e as pesquisas de Roquette-Pinto tinham por objetivo conduzir a uma visão positiva das características físicas e morais do homem brasileiro e suas variações étnicas, construindo uma tipologia racial baseada nos conhecimentos da antropologia física, que havia sido alargada pelos estudos antropogeográficos.²²⁰ Vimos que Roquette-Pinto dedicou-se também à formação de coleções e à pesquisa sobre elas. Refletiu sobre os objetos de cultura e traçou indicações sobre o que deveria ser colecionado e sobre o propósito desse colecionamento, que era fazer ver o *mais típico dos nossos elementos*, aquele que foi por ele apontado como *filho mais autêntico da terra*, o sertanejo.

Roquette-Pinto visitou a capital do Paraguai em diversas ocasiões – em 1912, na Expedição de Rondônia e em 1920 e 1921, comissionado pelo Museu – e trouxe uma coleção de amostras da “*indústria feminina dos tecidos de renda*”. Em seu relatório ao diretor do Museu, chamou atenção para o que percebia como um elemento etnográfico valioso; “*possível de fornecer subsídios novos e interessantes à etnologia americana e ao estudo físico-psicológico da raça e do povo*”.²²¹ Esta coleção de amostras era composta por

de agentes que o compõem podem ser descritos como forças que se dispendo, opondo e compondo. lhe conferem sua estrutura específica num dado momento do tempo.”(Bourdieu, 1968)

²²⁰ Embora considerando a importância do meio para a formação humana, Roquette-Pinto não restringiu sua interpretação ao determinismo geográfico. Suas proposições, baseadas nos textos de Alberto Torres e Oliveira Viana, serviram para fundamentar o trabalho na Divisão de Antropologia e Etnologia do Museu Nacional.

²²¹ O trabalho produzido sobre o tema das rendas foi levado ao XXI Congresso de Americanistas, *On the Nanduti of Paraguay*.

77 peças e foi oferecida ao Museu. Em 1922, por intermédio de Roquette-Pinto, o Museu recebeu doação de itens que contêm uma grande variedade de amostras de rendas brasileiras, provenientes principalmente do Rio Grande do Norte e que, reunidas, ilustram a diversidade dos pontos e suas variações. O interesse de Roquette-Pinto pelas rendas gerou uma coleção para o Museu. Ele atribuiu a elas características próprias de “*um modo de ser*” das paraguaias, ao mesmo tempo em que reconheceu a rendaria como arte nacional, devido à sua excelência técnica, aos motivos de inspiração natural.

As paraguaias são robustas, avermelhadas, morenas, de face quadrangular, malares salientes, olhos grandes, negros, oblíquos, longamente ciliados, cabelos negro-carvão, lábios carnudos, nariz grosso e relativamente pequeno. Sempre sugando grossos charutos rústicos, falando com voz cantada idioma meio guarani, meio espanhol, mascateiam pelas ruas, no mercado, a bordo, grosseira cerâmica e rendas maravilhosas, que parecem tecer em segredo com os mais delicados raios de sol. *Nhanduti, a renda nacional tem o valor de uma obra de arte pura.*(...)

Na sua simplicidade, parece que a renda se formou por si mesma de flocos de espuma branca; ou então, que as rendeiras gentis copiaram seus motivos das teias, que as aranhas distendem nas clareiras das matas. Porque só o que é livremente concebido no seio da natureza, pode ser, ao mesmo tempo, simples e maravilhoso; só o que é feito assim consegue despertar a emoção estética por meio de tão modestos processos. Um pedaço de renda é um trapo; no entanto, o *nhanduti* das paraguaias guarda, nos seus motivos delicados, a alma do seu berço encantador. (*Rondônia*, p. 71).

No texto acima, podemos identificar algumas das chaves que serviram de orientação não propriamente sobre o quê deveria ser colecionado, mas sobre o porquê colecionar certos elementos que representariam a mistura, a natureza, as características somatológicas, todas estas expressões particulares da “alma” daquilo que Roquette-Pinto identifica como *tipo*. A arte é o resultado da conjunção destes fatores, onde a singularidade de um tipo étnico pode se expressar por meio de formas bem-executadas, inspiradas na natureza, demarcando desta maneira um território em que cada expressão tem lugar.

Roquette-Pinto reconhecia o “*valor das figuras*” (1927), e em vários artigos deteve-se em comentar trabalhos e teorias acerca da produção de artefatos etnográficos a partir de seus atributos estéticos. O seu artigo “Estilização” foi publicado em diferentes contextos editoriais. Na Revista n. 1 do SPIAN e em seus “Ensaio Brasileiro”. No texto, Roquette-Pinto considera que o “estilo é a tradução esthetica integral da alma do povo; a estilização é um gesto artístico”(1938:186). Para ele, os fatos do totemismo e os do tabu, ao se tratar da ambivalência dos instintos afetivos, dão “direito de ingresso à antropologia, no confuso e ao mesmo tempo fascinante território da psicologia artística”.

3.1.2 Heloisa Alberto Torres

Torres sempre trabalhou nas coleções etnográficas da Divisão de Antropologia e Etnologia.²²² Era próprio do trabalho no Museu a restauração e a preparação das mesmas e a organização dos dados relativos às peças e ao tombamento.²²³

Em “A cerâmica de Marajó”, Torres relaciona a cerâmica marajoara a outros grupos culturais. Para demonstrar essas ligações, reúne “documentos artísticos” encontrados em Marajó e outros “produtos de arte” de populações indígenas. “A arte de Marajó parece assim uma resultante das condições históricas especiais, em que se teria processado o desenvolvimento cultural dos seus realizadores” (1938:VII) Os motivos que decoram as peças, a precisão e a maestria da execução dos ornatos exprimem um sentimento artístico, o que justifica a seus olhos a hipótese de que os marajoaras teriam alcançado um nível de civilização elevado. No entanto, em uma análise mais detalhada, Torres acaba por abandonar sua suposição inicial. Ela discorre sobre o que considera um desenvolvimento contraditório entre a arte do oleiro – que para ela é rudimentar – e a do decorador, bastante elaborada.²²⁴

Torres esboçou uma proposta de classificação para orientar os serviços do Museu Nacional e do SPHAN quanto ao tombamento e à avaliação das coleções, denominada “*Tabella provisória de classificação dos artefactos (documentos ethnographicos e de archeologia americana e prehistorica)* – para tombamento e avaliação das coleções pelo

²²² “Dei uma busca no Archivo da Secretaria. Corri mais de cem pastas de documentos anotando todos os dados referentes a Seção... Graças a muitas notas tomadas já pude, até agora, completar informações relativas a proveniência de algumas centenas de peças das colleções e mesmo identificar muitísimos objectos cuja proveniência era completamente ignorada. Assim entre outras, pude reconhecer a colleção peruana que pertenceu a D. Pedro II, bem como a preciosíssima colleção boliviana offerecida pelo Conselheiro Lopes Netto em 1868 e 69, e ainda o material da América Central, Colômbia e Peru, permutado com o Museu de Berlim, em 1883, por Ladislau Netto.” (Relatório de 1931)

²²³ “Alcançado certo ponto dos meus estudos sobre a cerâmica de Marajó, era de importância capital o inicio de serviço de outra natureza sobre o mesmo assunto: 1º - serviço nos museus estaduais; estudar, fotografar e desenhar todo o material até hoje recolhido. Essas coleções constituem hoje contingente que não se pode desprezar quando se pretenda fazer uma apuração geral do que se sabe da cultura dos Marajoaras. Já não é pouco de lastimar que se encontrem fora do alcance e ainda não publicadas as coleções da ilha que tem sido drenadas para museus europeus e norte-americanos”. AHMN. Relatório de 1930.

²²⁴ Torres sugere uma “juvenildade da arte da cerâmica”, em que jovens oleiros seriam velhos trançadores, baseada em Max Schimdt. Este pesquisador, da Universidade de Berlim, trabalhou por cerca de três meses no laboratório da Seção de Etnografia, tendo contribuído para a formação de Torres. A teoria de Max Schimdt baseava-se na observação da cestaria sul-americana. Para Schimdt, a diversidade das formas geométricas resulta de imposições do material empregado na confecção da peça, e certas folhas permitiam um grande número de variações formais, enquanto outras não permitem variações. “Assim não é demais dizer que foram as palmeiras que ensinaram aos artistas ameríndios, insensivelmente, o mysterio das ‘gregas’(...) (125)”. Os marajoaras teriam transportado para o elemento plástico os desenhos desenvolvidos na matéria rígida das talas entrelaçadas dos seus cestos. (1940: IX)

*Museu Nacional e pelo S.P.H.A.N. – (...) [conforme a tabella das características gerais de colleccionadores e jazidas, relativa ao interesse científico, artístico e histórico das colleções e a sua influencia sobre a avaliação total destas].*²²⁵ Como esclarece Torres, a Tabela tinha por objetivo fornecer um instrumento de auxílio para o uso corrente, e se tratava de uma tentativa de fornecer critérios para a classificação dos artefatos.

Na tabela, ela expõe o que denomina de *características gerais* dos aspectos formais dos objetos e propõe classificar os artefatos a partir de três aspectos: o primeiro, e o que vai orientar a classificação, é o *material*; um outro diz respeito ao *interesse*, subdividido em outras três categorias: interesse científico, artístico, histórico, raridade e antiguidade (relativa); o terceiro aspecto é a *forma* do objeto.

Torres ressalta que a *tabela* deve ser aplicada tendo como base prática principal o *material*, que ela enumera segundo as seguintes categorias: *pedras, cerâmicas, vidro, madeira, materiais têxteis, vegetais, trançados, matérias primas animais, ossos, peles, plumária* etc.

Já a *forma* divide-se em comuns e especializadas, com dimensões normais e excepcionais, trabalho técnico, primitivismo ou arcaísmo.

Torres preparou um modelo da Tabela em relação aos *artefatos de Pedra* que, segundo o material, podem ser: pedras brandas ou vulgares (ex. diábase); duras (ex. sílex); semi-preciosas (ex. jadeite); preciosas (ex. esmeralda). A *Tabela* de Torres fornece uma indicação das diversas categorias classificatórias que podem ser acionadas na avaliação dos objetos e o modo como a autora os compreendia. Em relação à Pedra enumera 12 *classes*, sendo que algumas ainda contêm subdivisões. As classificações são propostas no sentido de orientar a atribuição de valor aos objetos enquanto bens simbólicos que se tornam mercadorias e que devem ser avaliadas e negociadas. Segundo Torres, o valor mínimo da *classe A* é nulo e o máximo da *classe L* é ilimitado, dependendo de certas condições relativas, por exemplo, ao mercado de antiguidades, raridades e artísticos, o que pode significar *preços fantásticos*. Para estes, portanto, ela aconselha que seja realizada consulta a peritos. Uma mostra exemplar de parte da tabela ilustra as diferentes classificações:

²²⁵ AHMN. Manuscrito. Envelope 08 ex. 05. Inventário Heloisa Alberto Torres. (Documento consultado no LACED).

Classe	Características gerais	Tipos de artefatos
A		Objetos de pedra com aparência ou probabilidade (não certeza) de trabalho humano – eólitos, placas, núcleos de tipologia incerta, paleólitos de autenticidade duvidosa.
B	Forma vulgar Material vulgar	Idem pedra alizada (ou pedra polida) – comportando classificação superior conforme a forma e frequência geral e na jazida ou etnia) ex. machados indígenas comuns (com orelhas, com entalhes.
C	Forma vulgar, material duro Forma especial – material relativa raridade	C1 idem – de pedra dura polida. Ex. tembetás e pequenos cortadores Cbis – idem – de pedra branda polida de forma ou trabalho técnico peculiar – ex. machado semi-lunares de pedra branda.
D,E,F,G, H,I,J	-	-
L	Alta raridade científica e artística, material fino, raro ou precioso.	Idem de pedras raras, preciosas ou mesmo simplesmente esculpidos em mármore ou pedra dura, de alta antiguidade histórica e de grande raridade e valor artístico e estimativo. Ex. estatuas ou certos fragmentos clássicos ou orientais, placas gravadas com relevos L2 – idem de pedra de alta raridade e valor artístico e arqueológico, em geral (exemplares raros, únicos ou de difícil aquisição no Brasil (avaliação especial e documentada para cada caso). – (o máximo da classe L é ilimitado, exigindo, pois a avaliação dos artefatos de antiguidades e raridades)

Para Mariza Correa (2003), Torres não produziu “*uma obra sobre um tema específico*”, mas fez da antropologia um instrumento de luta em defesa da cultura brasileira, trabalhando em projetos e instituições que ajudaram a conformar a disciplina.²²⁶ Pretendemos esboçar o que consideramos o *tema de sua obra*, à qual ela se dedicou realizando excursões para recolher material. O cargo de direção no Museu impediu uma dedicação mais sistemática aos estudos de cultura material, mas não que se empenhasse em valorizar o seu campo de trabalho.

3.2 Era uma vez... a *Coleta Sertaneja*

Os objetos que compõem a Coleta Sertaneja foram identificados e tombados, ainda na década de 1910, por Roquette-Pinto. Como afirmei anteriormente, a reconstrução da

²²⁶ Correa, todavia, desconhece essa dimensão cotidiana de trabalho no Museu Nacional, que não apenas aparece no fundo de documentos já mencionados, quanto em publicações variadas e que se insere plenamente num exercício do fazer antropológico característico daquele momento histórico.

história dos objetos torna-se difícil, porque os registros referentes à coleção são escassos e inexatos, bem como os dados que dizem respeito ao contexto de coleta, ou relativos à própria peça. Estes registros, isto é, o tombamento dos objetos nos *Livros* do Setor, foram realizados nos primeiros anos da década de 1920, pouco após a criação da categoria 'sertanejo', com a inauguração da *Coleção Sertaneja* e da Sala Euclides da Cunha. O acervo da antiga Coleção Sertaneja foi originalmente constituído por objetos que já pertenciam ao Museu, mas que foram registrados muito depois, uma vez que no *Livro de Tombo* há informações referentes a 1922 e 1923, o que pode indicar que os objetos migraram de Seção ou que teriam pertencido ao conjunto geral do Museu, antes de serem reunidos por categorias.

Naquele momento, não existiam categorias que permitissem enquadramentos classificatórios dos objetos. A inauguração da Coleção Sertaneja marcou a invenção de uma categoria classificatória no âmbito do Museu Nacional. Nos três primeiros *Livros*, todos os tombamentos foram realizados *a posteriori*, isto é, depois da criação deste tipo de categoria que integrava a um conjunto uma série de objetos ainda não-categorizados.

No decorrer da década de 1920, os objetos "regionais" que ingressaram no acervo eram itens dispersos ofertados por indivíduos que mantinham com o Museu e os seus representantes relações de diferentes níveis. Sendo uma instituição nacional de destaque, o Museu recebia ofertas de itens para as diversas coleções por parte tanto de personagens ilustres quanto de anônimos. Muitas dessas coleções possuem grande valor simbólico, outras são inexpressivas do ponto de vista científico. O maior número de itens provém da Bahia e da região do Amazonas.²²⁷

A inauguração da Coleção, como já foi visto, estava vinculada a uma rede social que era reforçada por intermédio da coleção. Os euclidianos prestavam homenagem e faziam existir o universo de Euclides da Cunha para além dos sertões literários, inserindo o autor no âmbito da ciência e destacando e legitimando um espírito, acima de tudo, nacional.

E, no palácio da Boa Vista, onde o meu desejo vê, plasmada, a alma da minha pátria, a "sala Euclides da Cunha" documenta, nos seus mostruários, a vida dos sertanejos" (Roquette-Pinto 1927:299)

²²⁷ Por exemplo, 21.336, 21335 – cestinha oferta do Dr. Armando Fragoso, Rio São Francisco BA, junho de 1929 e 17.626 – Isqueiro de chifre – com respectivo fusil e pedra – ("boi de fogo") sertão sul maranhense; ("papa-fogo") norte de Goiás; "binga ou artifício" sul de Goiás. Of. Por Alberto Bussous e Diógenes Ferreira ao Dr. Raimundo Lopes em 10-5-24; 19.184 – cornicha de Vaqueiros do Rio Pindaré. Exc. R. Lopes.

Na Coleção, o sertanejo não era o centro e sim uma categoria ampla que reunia os objetos de um povo que começava a ser categorizado. Primeiramente ela reuniu tudo o que pertencia ao mundo do sertão, do interior, ou que não pertencia às outras categorias já reconhecidas, de índios e negros. Portanto, qualquer objeto que não fosse reconhecido como indígena ou como pertencente aos cultos dos negros, era considerado *sertanejo*, ou seja, o sertanejo é inventado após a época de seu tombamento original. Coleccionar sobre ele significava preservar um registro das origens do homem brasileiro. Assim, o caráter científico predominou no colecionismo dos museus etnográficos. Os objetos cotidianos eram registros científicos que nada tinham de excepcionais, pelo contrário. O objetivo era fazer presentes hábitos, habilidades, ferramentas e utensílios, tais como os machados semicirculares dos povos desaparecidos. Por estar em outro estágio, distinto dos indígenas, o sertanejo representava algo *transitório*, mas que naquele momento precisava ser elevado à posição de povo autêntico, autóctone.

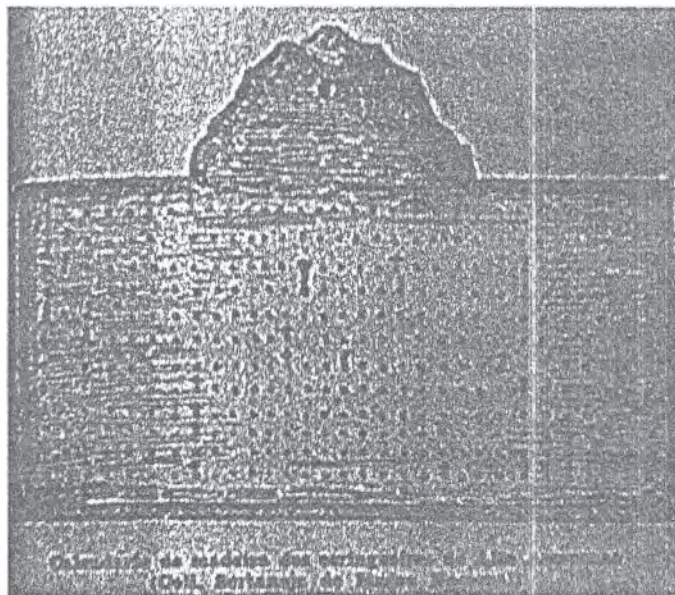


Figura 10 "calendário de madeira dos seringueiros do Alto Amazonas – Coll. Sertaneja do Museu Nacional." (ilustração de Seixos Rolados, Roquette-Pinto, 1927). A peça esta em exposição.

Nas primeiras décadas do século XX, foram registrados nos *Livros de Tombo* da Quarta Seção objetos de uso dos naturalistas do Museu em suas excursões de pesquisa no interior do país e que parecem nos mostrar exemplares de práticas mais do que propriamente objetos.

Os primeiros objetos etnológicos tombados (Livro 3) estão associados à "Comissão Bendegó",²²⁸ de 1887-1888. Trata-se de objetos utilizados por componentes da Comissão (peça nº 5985): par de botas do Comandante José Carlos de Carvalho, chefe da Comissão de engenheiros encarregada de remover e trazer o meteorito da Bahia para o Rio de Janeiro, bem como alforje, borracha para água e botas, em um total de oito itens, provavelmente utilizados pelos membros da Comissão Bendegó. Compondo este pequeno conjunto há outros itens, talvez de uso dos integrantes locais, como chapéu de couro, casaco de couro, peitoral de couro – guarda-peito *dos vaqueiros do Norte do Brasil*, além de borracha para água e alforje – persualos. Os naturalistas, em suas excursões, vestiam-se como os sertanejos; é o caso da "Peça 14803 - Mosqueteiro de rede, usado pelos sertanejos - 11/06/1912 Expedição Roquette-Pinto - Mato Grosso", parte do conjunto de itens provenientes da Excursão de 1912 de que Roquette-Pinto participou junto com a Comissão Rondon e, portanto, parte da Coleção Rondon.

Este é o caso da peça com registro 9856, no *Livro de Tombo* nº 4. Junto aos fragmentos de cerâmica e pedra coletados em 1906 por Roquette-Pinto em sambaquis, no Rio Grande do Sul, há o "*chapéu de palha que serviu ao Dr. Roquette-Pinto na sua excursão aos Sambaquis na costa do RGS*". Novamente, no *Livro de Tombo* nº 6,

Abreu (1999) chama a atenção para o papel social dos engenheiros durante o segundo Império, quando eram definidos como "profissionais da observação", "especialistas em olhar competentemente". Para a autora, os engenheiros substituíam os viajantes europeus graças à sua capacidade de sistematizar em relatórios um trabalho de observação científica. O tombamento de objetos de uso pessoal, mas provenientes de um determinado contexto de trabalho com significado para a ciência da nação, são uma forma de homenagem que transcende à dimensão temporal – uma homenagem ao feito, que imortaliza o sujeito, o qual passa a estar vinculado ao objeto musealizado. A análise do material das coleções remete a um certo lugar atribuído ao Museu, aos naturalistas e ao processo de formação da nacionalidade. Desse modo, inventa-se o que será reconhecido como tradição.

Peça 14.562 – gorro de pano branco dos "fanáticos" jagunços do Contestado. Enviada em doação pelo Dr. Alves de Faria, engenheiro chefe dos telégrafos no Paraná.

²²⁸ Vidal (1945) menciona que os naturalistas Spix e Martius, em 1820, encontraram o meteorito, que foi trazido para o Museu Nacional graças ao patrocínio da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro.

Peça 19.267 – espada de pau usada pelos “fanáticos” nas guerrilhas do Contestado, traz referência à Comissão Rondon e data de junho de 1928.

Entre esses itens encontramos doações que apontam para os vínculos e a origem do que se reconhecia como *sertanejo* e para as referências a Euclides da Cunha. Os itens materiais colecionados não eram excepcionais; pelo contrário, eram objetos de uso comum e, muitas vezes, objetos usados. Sua identificação baseava-se na rusticidade, na relação com a terra e na aridez das condições geográficas, que exigiam uma luta constante de sobrevivência e trabalho, inclusive por parte do colecionador.

Um conjunto de peças destaca-se pela referência ao Grêmio Euclides da Cunha, pela intermediação de Roquette-Pinto registrada no Tombo e pela procedência, que demarca a região recortada na coleção recém-inaugurada.

- 15.792 – cinto de couro oferta Grêmio Euclides da Cunha 06 1918 – Bahia
- 15.793 – Cornimboque (tabaqueira) de chifre com desenhos – doação Grêmio Euclides da Cunha – Pernambuco 1918.
- 16.625 – caixa – de madeira incrustada de tartaruga- oferta do Grêmio Euclides da Cunha por intermédio de Roquette-Pinto- Rio Grande do Norte.

Um outro pequeno conjunto de peças também ratifica esses vínculos e traz embutido, no registro de Tombo, o pertencimento à Coleção Sertaneja. De acordo com a notação, as peças foram doadas pelo Grêmio e foram exibidas na Exposição do Centenário.

- 1505 – (Euclides da Cunha) – Coll. Ethnographica Sertaneja. Exposição de 1922 – por C. Chambelland. (teve baixa em 23/11/1923 por estar estragada). – Coll. Ethnographica Sertaneja. Exp. 1922. E. Latour.

Além dos itens materiais acima citados, outros objetos foram agregados às coleções do Museu Nacional, provenientes de doações de particulares, mas não representam conjuntos que possamos identificar como coleções. Na maioria dos casos, só foi registrado o nome do doador e uma sucinta referência à peça. Como exemplo, estão as peças ofertadas por J. Alves (Pau-Brasil), e pelo Major Dantas: cuias pintadas de preto, com o líquido extraído das cascas do Cumati, procedentes de Manaus; ofertas do Museu Naval, provenientes da Exposição Nacional de 1908: “rede de tucumam de fios soltos, denominada “puçá”; “tambor dos negros africanos”, com registro somente da procedência, Bahia, sem referência à data ou à forma de aquisição; itens atribuídos a Ernesto Esperidião S. Albuquerque, comprados na *Casa Cearina*, no Rio de Janeiro, em 5 de novembro de 1915 e doados ao Museu. Desse período,

dois conjuntos podem ser destacados como coleções: a coleção ofertada ao Museu pela sra. Álvaro Alberto, por intermédio de Roquette-Pinto, e a Coleção Alfredo de Andrade.

3.2.1 Coleção Roquette-Pinto

O que estou considerando, no contexto desta tese, como coleção Roquette-Pinto são os conjuntos formados por peças avulsas coletadas pelo naturalista e as peças doadas por Arminda Álvaro Alberto, *por intermédio de Edgard Roquette-Pinto*, em 1922.

Esta coleção é composta principalmente por amostras de Renda de diversos locais e regiões do país, por exemplo, Pelotas, Alegrete e Cruz Alta, no Rio Grande do Sul, e Parati, no Rio de Janeiro, além de uma grande quantidade procedente do Rio Grande do Norte, dentre outras localidades. As rendas estão acondicionadas em envelopes no atual Setor de Etnologia, que inaugurou um interesse institucional em relação a esta produção.

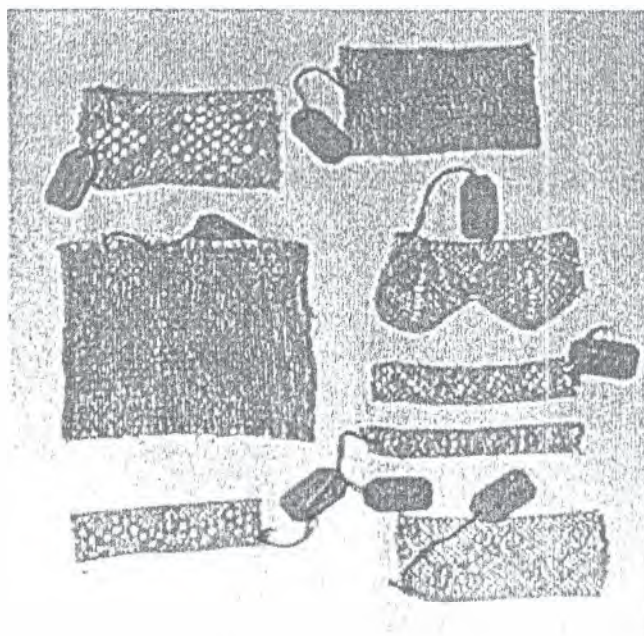
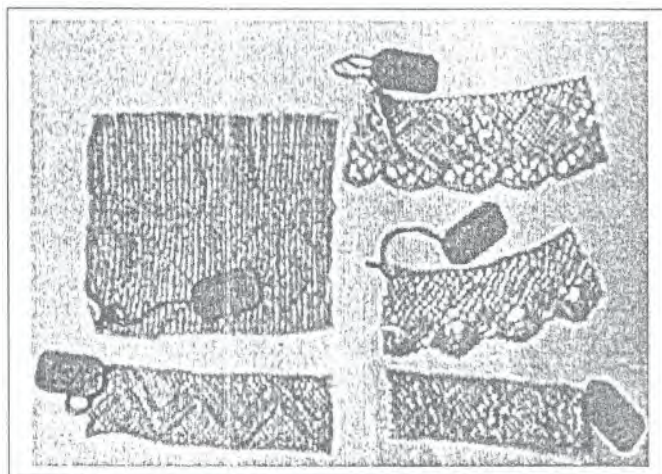
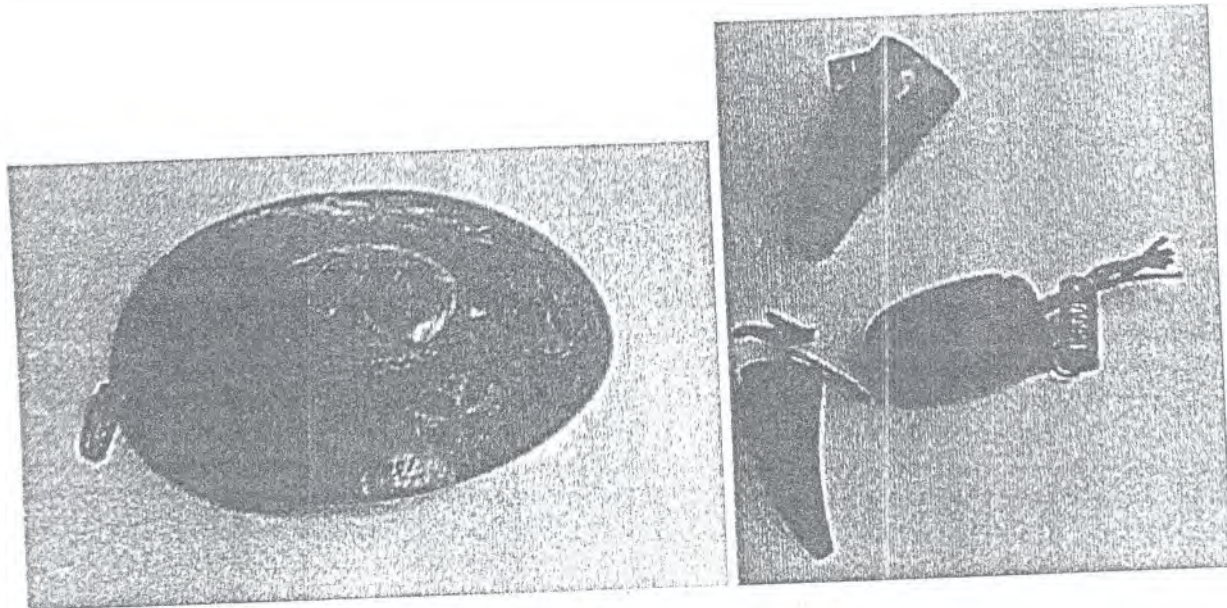


Figura 11- rendas da Coleção reunida por intermédio de Roquette-Pinto

Os objetos da região Sul são registrados por referência ao uso e à categoria *povo, usado pelo povo*. Além de itens como Porongo;²²⁹ Bombacha, calças Pala; poncho leve para calor colhido em Cruz Alta - Fronteira com o Uruguai / Rio Grande do Sul, .

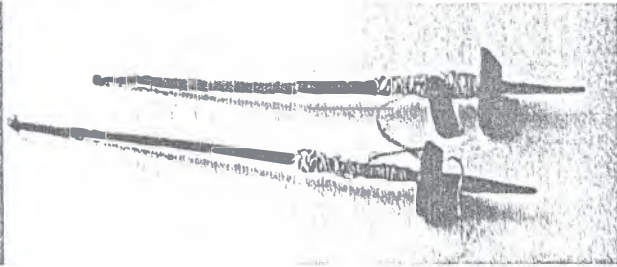
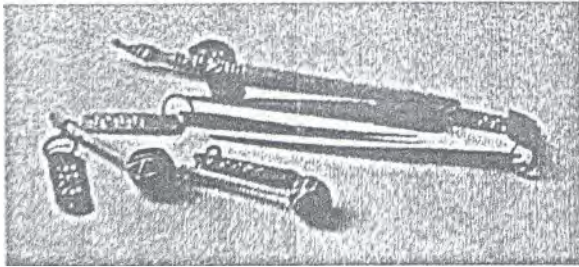
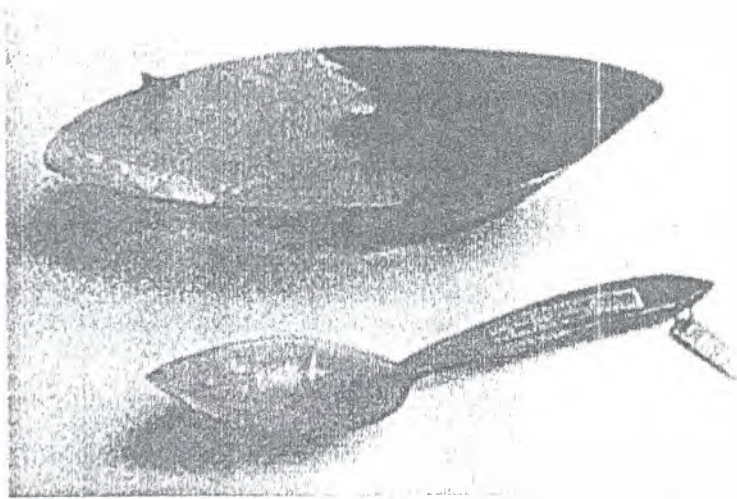
3.2.2 Coleção Alfredo de Andrade

Um outro conjunto foi ofertado por Alfredo de Andrade, naturalista do Museu, em abril de 1918.²³⁰ Esta coleção, com aproximadamente 200 itens, é bastante significativa devido à quantidade e ao caráter do conjunto, com grande diversidade de utensílios e materiais: “*peneiras balaíos, farinheiras, redes, abanos, cestinhas, de palha; potes, panelas, maringas, copos, quartinhas, defumadores de barro; amostra de renda, brinquedo de criança, agulha, palito, chapéu, espanador, corda, vassoura, chicote, colher, cachimbos*”, entre outros. Todos os itens provêm de diferentes localidades na Bahia: Serrinha, Sul da Bahia, Recôncavo, Alagoinhas, Sertão da Bahia, Serra do Coité no sertão, Salvador, Vila Nova da Rainha e Vila Nova.

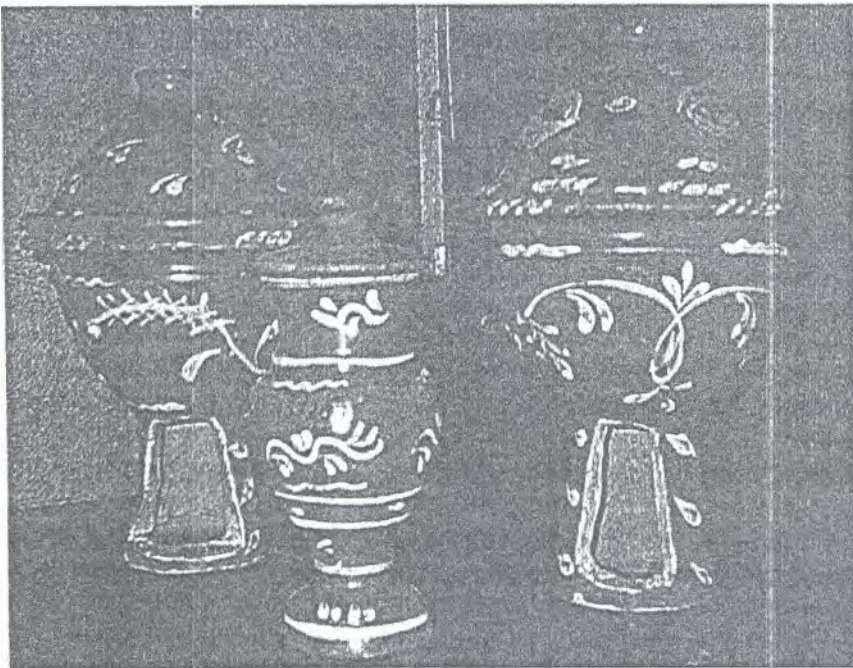


²²⁹ “cabaceiro amargoso”, cuia de chimarrão.

²³⁰ Alfredo Antonio de Andrade (1869) publicou artigos como “Leguminosas e suas farinhas alimentares – valor dos subprodutos das diversas industrias agrícolas na alimentação do gado”, de 1923; “Forragens agrestes



Esta coleção se distingue das demais coleções do período por formar um verdadeiro conjunto composto por um só colecionador sobre uma determinada região geográfica, com objetos de uso cotidiano doados ou recolhidos como curiosidades, lembranças, ou presentes. Pode-se identificar como Coleção Andrade, segundo os registros:



do estado do Mato Grosso", Boletim do MN n.6, 1925; "Estudos dos materiais corantes de origem vegetal-uso entre os índios do Brasil e das plantas de que procedem". Separata de Archivos do MN v. 28, 1926.

3.3 O sertão virou região – a Coleção virou Regional

Como visto no capítulo anterior, nos anos 1930, a Coleção Sertaneja passou a incorporar a noção de totalidade nacional, com base na unidade territorial e no povo. A Coleção Regional foi uma construção do período em que Torres dirigiu o Museu Nacional e trabalhou junto ao SPHAN no projeto para definir e constituir um patrimônio histórico e artístico nacional. Torres era detentora de um capital cultural que a legitimava para posicionar-se como “curadora” da coleção. Como pesquisadora da Seção de Etnologia, ela formou e organizou coleções de arqueologia e etnografia, e reuniu coleções para o Museu em Marajó, em 1930, e na Bahia, em 1940 e 1953.

Uma vez efetivada como professora da casa, Torres iniciou expedições a campo, a primeira ao litoral de São Paulo, para conhecer os Sambaquis de Iguape.²³¹ Nesta excursão, coletou objetos das populações locais para as coleções do Museu. Este conjunto pequeno, com quase duas dezenas de peças provenientes de localidades como Rio Una d'Aldeia, Rio Ribeira e Ilha do Mar, todas em Iguape, compõe-se principalmente de itens usados no trabalho da pesca:

Bodoque; Puçacoca- rede de pesca; Rede de caçar sabiá; Pelotas de argila e frutos de ... para bodoque; Cesto de palha; Pote para água; Miniatura do trem de cozinha, de cerâmica, usado no "sítio"; Lançadeira de pau para fazer rede.

3.3.1 Coleção Marajó

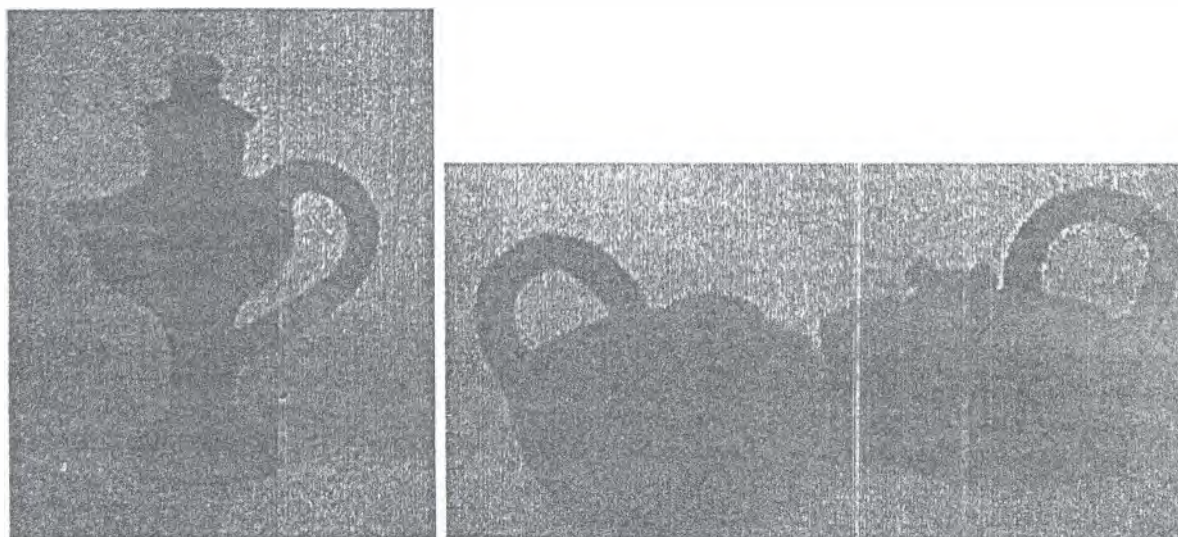
Ainda por oferta, trouxe material indígena de Índios do Amazonas Apalai e do rio Aripuanan e colecionei em Maceió, Belém e Marajó documentos de etnografia regional. (Torres, 1931).

Da viagem a Marajó, Heloisa trouxe uma coleção de objetos cotidianos recolhidos nas fazendas por onde passou, como indicam os registros: Fazenda Catarina, Fazenda do Carmo, Fazenda Anatuba. As peças trazem registrados os nomes dos artesãos responsáveis pelas confecção, o que era uma preocupação rara naqueles tempos. Os objetos constam como doação, o que pode significar que tenham sido compradas por Heloisa e doadas ao Museu. O

²³¹ Uma segunda incursão a campo ocorreu em 1927, quando foi a Vespasiano, no norte de Minas Gerais. Em 1928, empreendeu uma série de pequenas viagens a sítios arqueológicos do rio Iripi, em Magé, no noroeste do estado do Rio de Janeiro. Estes sítios eram ricos em cerâmica pintada da tradição Tupi-guarani e o Museu Nacional possuía alguns exemplares.

conjunto reúne em torno de 70 peças coletadas em Marajó, Belém, Maceió, Santarém, entre as quais há objetos como:

cachimbo de sertanejo (3), tubo de cachimbo de sertanejo (11); cuias pintadas de Santarém (9); candeia (5) e panelas e caldeirão (9), raspador de coco, pincel (feito de hastes de capim), pente de chifre, corda de cipó, anel de chifre, cascas e cipós para fazer cheiro (5), e 22978 colar para criança. Modelo de Frigideira Modelo – de Tigela de lavar as mãos, Modelo de Caldeirão, Dentes de jacaré contra mordida de cobra, *pincel feito de hastes de capim de botão para pintura*, pente navalha feito de chifre.



A peça 22.965 foi apontada como *cerâmica moderna*, feita por Maria Angélica (*Terê*), na Fazenda Catharina, no norte de Marajó. A categoria "cerâmica moderna" sugere uma gama de possibilidades. Torres provavelmente emprega esta categoria para demarcar uma temporalidade, em oposição às formas tradicionais da cerâmica marajoara.

Quanto à função, trata-se de peças utilitárias, provenientes do ambiente doméstico, da cozinha. Podemos talvez ousar reconstruir o ambiente da coleta, as visitas à casa das mulheres aqui nomeadas (a nomeação esbarra na construção do que se denominou folclore, onde uma das exigências diz respeito à ausência de autoria, ao desconhecimento do autor e, portanto, do ator social produtor de mercadorias). Torres, como etnógrafa, deixa registradas indicações que nos remetem ao universo dos atores/autores. No registro 22978, enumera, em

poucas palavras, o universo de significação contido num pequeno colar infantil. “Colar para crianças constando de topete de pato bravo, contra flexeira; dente de alho macho, contra bichas; breve (costuma ser posto dentro de envólucro de couro), contra quebrantos e maus olhados; dente de boto, contra quebrantos; dente de capivara, para dentição fácil”.

A aquisição registrada como *doação* pode significar a ausência de empenho material, uma dádiva nas relações de reciprocidade estabelecidas no trabalho de campo. Estas relações podem ser percebidas no registro nominal dos responsáveis pela confecção dos utensílios adquiridos (peças 22962 a 22974, 22979, 80 e 85 e 23041). Também escapam comentários, pequenos relatos de depoimentos colhidos, mas não sistematizados (“isso eu garanto que é bom demais, disse-me a mulher que me deu o colar”). A doação também é ambígua e pode ser vista de dois pontos de vista: podemos indagar sobre quem é autor da dádiva, aquela a que se refere a anotação ou o informante?

3.3.2 Coleção Bahia

A coleção que Torres formou na Bahia foi fruto de três excursões. Na primeira, em 1940, quando esteve por aproximadamente 15 dias, ela se deteve na região de Salvador e nos terreiros de Candomblé, onde estudou os trajes dos Orixás para vestir as “bonecas” da exposição que foi levada a Portugal e depois encenada no Museu.

Boneca baiana preta, Boneca baiana roxa, Boneca – baiana mulata, Imagem – de São Jorge, do tipo usado no candomblé, Imagem – do Senhor do Bonfim, usada nos candomblés, talhada em cedro, Agogô, Imagem – de Omolú, usada nos candomblés, talhada em cedro por José Affonso de Santa Isabel, Rua do Taboão, Imagem – de Xangô, usada nos candomblés, talhada em cedro por José Affonso de S. Isabel, Imagem – de Nanan, (idem), Imagem – de Inhançan, (idem), Imagem – de Iemanjá, (idem), Imagem – de Gônôcô, usada nos candomblés, talhada em cedro, por José Affonso de Sta. Isabel. Rua do Taboão, Pedra de Ibeije – Oferecida a HAT, por uma crioula vendedora de acarajé, Pano – de renda do Ceará, adquirido em Salvador, Pano da costa.

Além dos objetos relacionados ao culto do Candomblé e as imagens dos Orixás, Torres reuniu peças diversas, compradas em Feira de Santana, na Feira da Barra, em Salvador e no Mercado Modelo.

Bolsinha, Chapéu – Palha de Uricuri, Chapéu de palha, Patrona de couro, Pio – de caça para zabele, feito no Sergipe, Pio para inhumbá, feito no sergipe, comprado em Feira, Cofre – de cerâmica em forma de moringa, Amarelo de couro usado no interior da Bahia, Colar de sementes, Sapatos de couro, Saboneteira de chifre, Colher de pau de camaçari (para mexer requeijão do sertão), Colher de pau, para manteiga, Contas de leite (2), Bolsinha de palha, Esmagador – de pimenta, Cuia – feita de cabaça, Tigela – de cerâmica, feita no Sergipe, Figs de arruda (6), Figa de Guiné, Urha feita de chifre, para tocar violão, Cesto – de pescador da Barra Grande, Modelo de cesto, Binga, Cachimbo de barro, feito em Tucanos, Piteira – de barro, Cachimbo – de barro, Canudo ou caneta – para cachimbo de barro, Serpente de buriti.

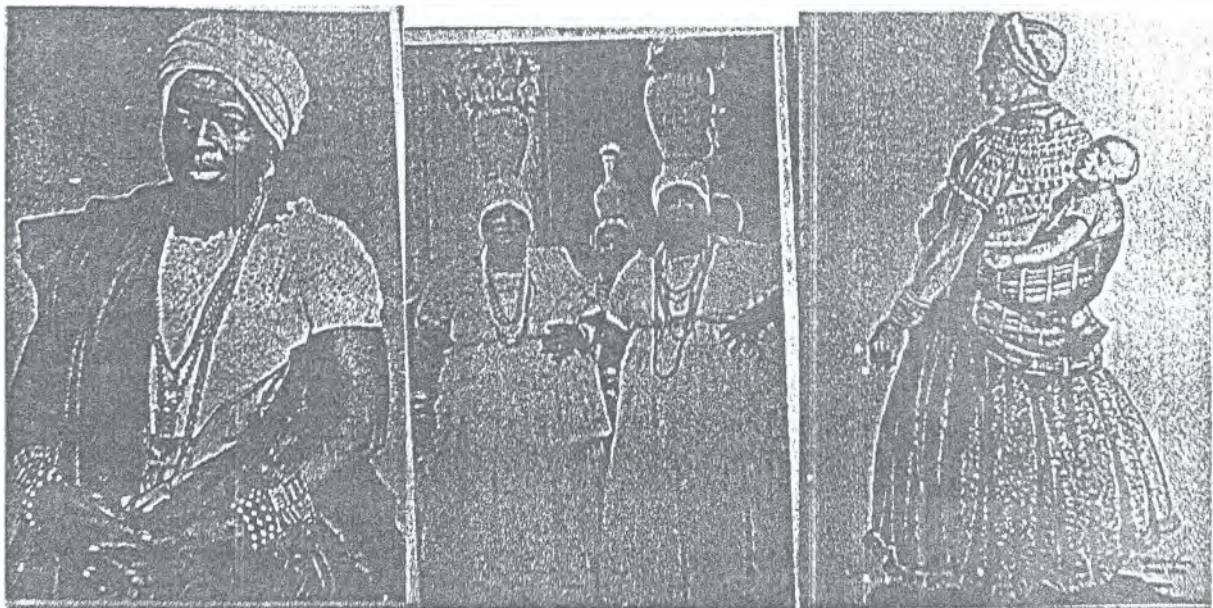


Figura 12 conjunto de fotos e desenhos de baianas com sua indumentária.

A indumentária da “*crioula de saia*” era objeto de interesse de Torres, mas como ela registra, ainda não havia tido oportunidade de permanecer na Bahia para estudá-la. A coleção de 1950 foi resultado de sua pesquisa “A indumentária da crioula bahiana”. Nessa ocasião, pesquisou em coleções locais, como no Instituto Feminino da Bahia e no Museu do Estado,²³² onde pôde encontrar trajes antigos e,

²³² Neste museu, registra a existência de dois panos da costa, “um dos quais reconheci como trabalho do tecelão que conhecera e um segundo que, mais tarde, no Museum of the American Indian, em Nova York, pude identificar como peça de tecelagem autêntica africana.” Relatório da excursão, 31-12-1950, AIIIN.

na missa de sexta-feira, no Bonfim, a que assisti de intenção, proporcionou-me o encontro com muitas crioulas de saia cujos endereços anotei e que, visitadas nas respectivas residências, revelaram-se informantes úteis.(...) entrevistei cerca de 20 senhoras de diferentes classes sociais e origens raciais; todas estas senhoras contavam entre 50 e 86 anos. As informações referentes tanto aos aspectos sociais foram bastante instrutivos e constituem parte de uma monografia em processo adiantado de elaboração.²³³

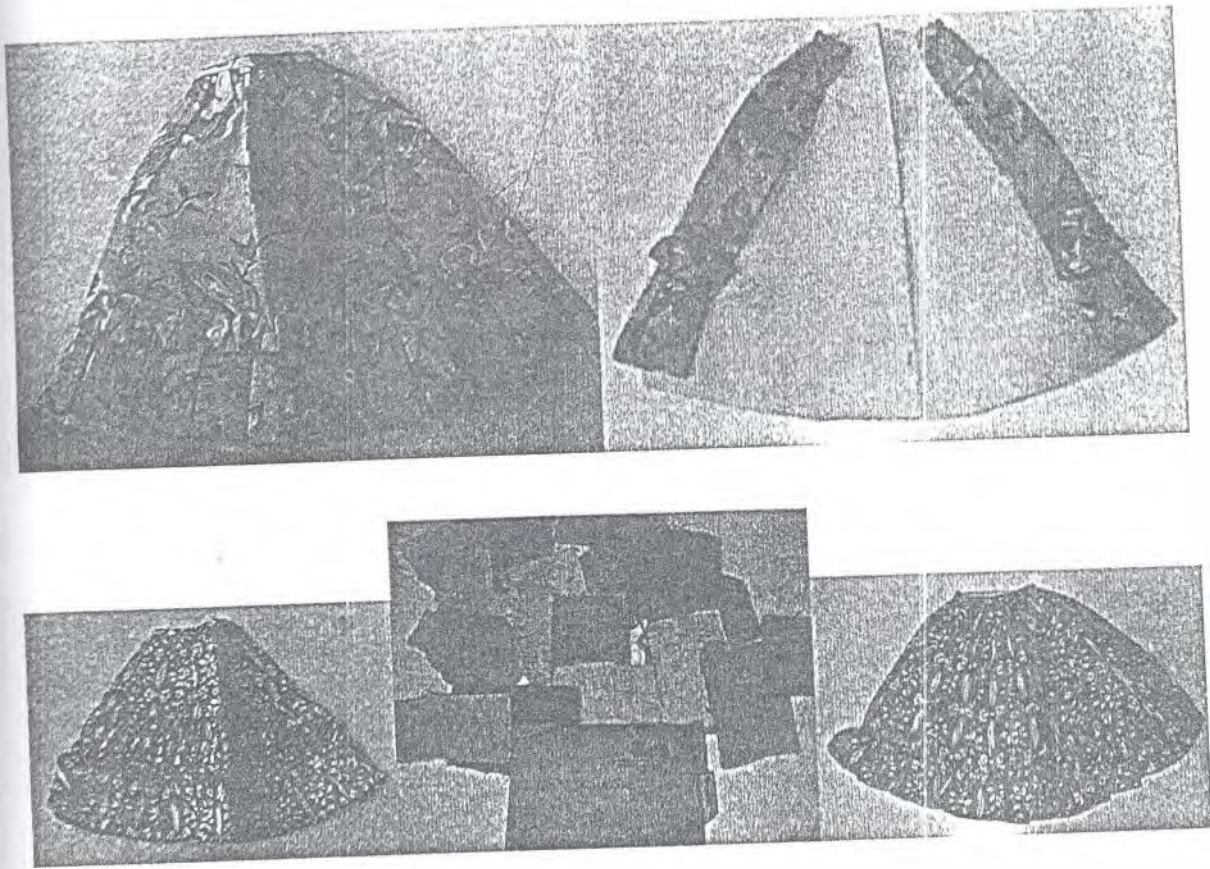
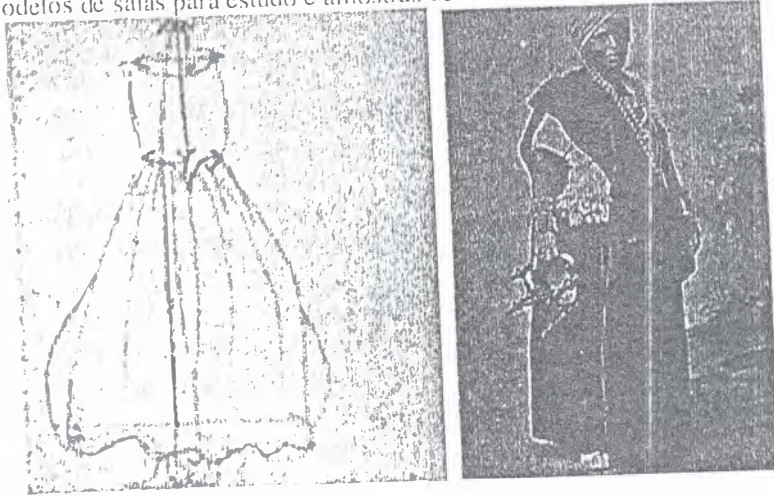


foto I: modelos de saias para estudo e amostras de tecidos do acervo de Heloisa A.T.



²³³ Relatório da Excursão. Arquivo do Setor de Etnologia, MN.

Torres informa ainda que tendo que interromper os trabalhos e voltar, aplicou o saldo da verba da excursão em “*aquisição de exemplares de joalheria bahiana*”. Em 1953, ela faz uma terceira viagem à Bahia, onde se concentra em recolher dados sobre a produção e a comercialização do pano-da-costa, além de recolher amostras, algumas delas para compor o seu trabalho.

quando v.s. passou por aqui, dois meses faz, não tive ocasião de lhe falar, mas Dr. Tales de Azevedo me comunicou seu recado, perguntando se eu tivesse achado nos arquivos alguma coisa sobre o comércio do pano da costa e o princípio da libertação dos escravos. Naquele tempo não tive que dizer nada de positivo sobre ambos os assuntos.²³⁴

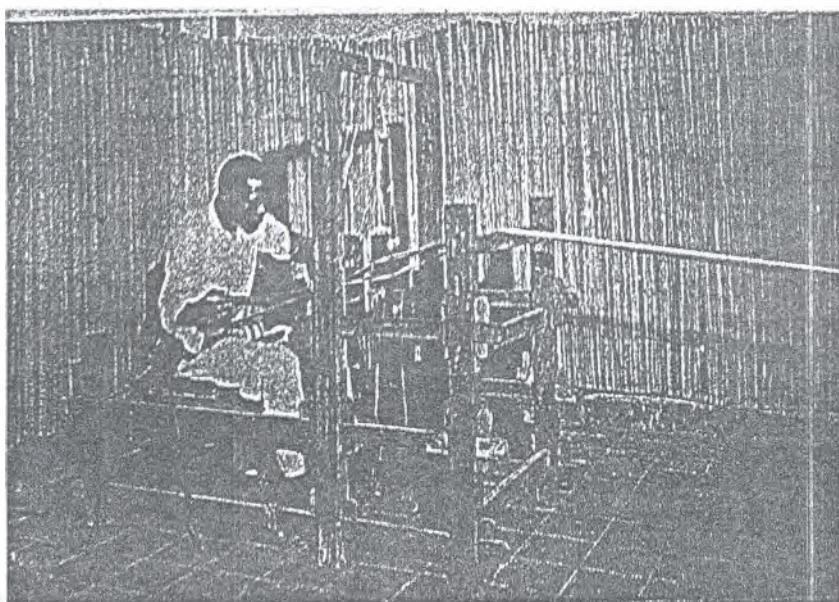


Figura 13: artesão de panos-da-costa.²³⁵

São desse período as seguintes peças:

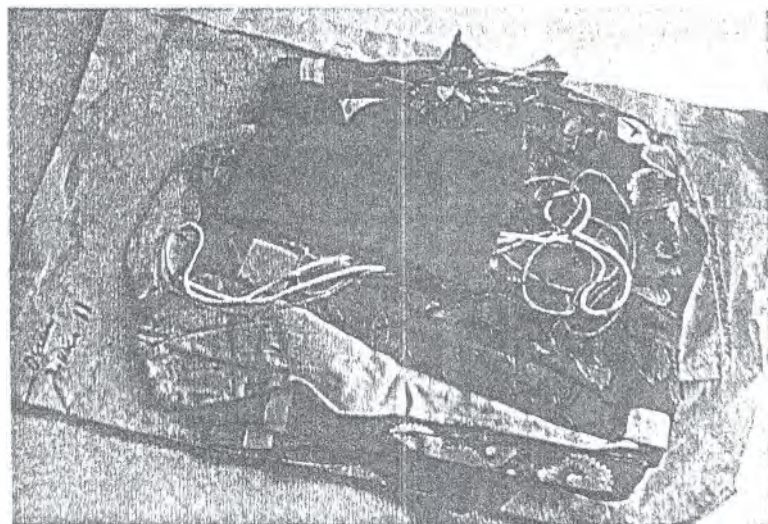
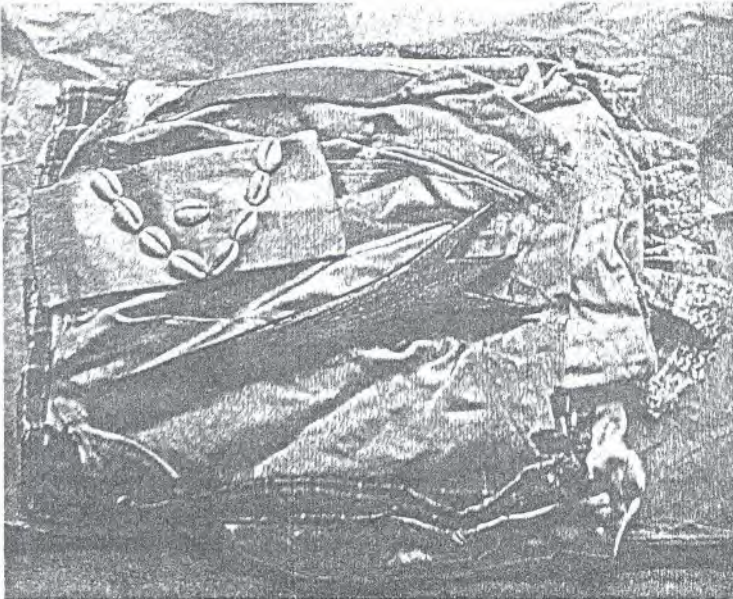
Traje de beca completo (4); Cadeirinha de igreja; saia; Camisa de esguião (*Pertenceu a Leonarda da família Sampaio Bittencourt*); Camisa bordada de crioula; *Camisa moderna* de crioula; Bata de crioula feita por Maria Joana – *costureira do candomblé bate-folha do Bernardino*; Camisa de crioula; Toalhinha para cabeça; Triângulo de crochet usado sobre a saia da beca – Irmandade da Boa Morte; Toalha de crochet para usar sobre a saia da beca; Amostra de pano *vindo da África* – amostra; Seda – tecido em África e

²³⁴ Bahia, 21-11-50 – Carlos Ott, historiador da arte, funcionário da administração do SPHAN na Bahia.

²³⁵ Peça n. 35822 – amostra de panos da costa tecidos em Salvador por Alexandre G., doado por Abdias Sacramento Nobre (numa ficha, manuscrita, encontrada nos documentos de Torres, a anotação referente à oferta de Abdias, afilhado de Alexandre G. e também herdeiro de seu tear, Alexandre era o tecelão dos “tradicionalis” panos da costa).

importado pelo tio de Julieta Aureliana, – amostra; Tecido vindo por volta de 1915; Pano da costa – amostra; Pano da costa vindo da Africa – amostra; amostra – *Pedaco de pano da costa, feito de fitas compradas no comércio; amostra pano da costa tecido por mulher em Africa (amostra na ficha); Amostra de panos da costa tecidos em Salvador por Alexandre G.*

– *pano da costa; Xale de crioula; *Chale de seda; Saia pregueada de cochemin e beca de veludo; Beca de crioula; Colar; Par de brincos de crioula*; cadeirinha de igreja – crioula de saia.*



Por alguns registros podemos perceber os valores de determinados atributos que Heloisa fazia questão de registrar. As categorias classificatórias são difusas e heterogêneas, próprias de um trabalho de campo em que não existe um quadro classificatório pré-estabelecido.

3. Coleção Hermann Kruse - SPHAN

A coleção SPHAN representa o conjunto de objetos reunidos neste órgão, por intermédio de um representante. Uma série de objetos desperta particular interesse, pois através da identificação de alguns registros pode desvelar processos e significados no âmbito das relações sociais entre os agentes institucionais do Serviço e do Museu. Refiro-me a duas coleções, uma reunida em 1941, tombada com o nome Coleção Hermann Kruse, e outra, tombada em 1945, como Coleção SPHAN. Além destas duas que apresentam importância, uma outra coleção atribuída ao SPHAN reúne itens provenientes da região de Guarapari, no Espírito Santo, composta por rendas e ornatos feitos de conchas. Algumas peças referem-se a Rodrigo Melo Franco de Andrade, como ofertas pessoais ao Museu.²³⁶

Hermann Kruse, alemão naturalizado brasileiro, foi um pesquisador e estudioso de inscrições rupestres. Em 1936, publicou *Goyas, o verdadeiro coração do Brasil*. O livro, em alemão, editado em São Paulo, é um relato de pesquisa, ilustrado com fotos dos personagens que são apresentados pelo nome. No relato, descreve seus encontros, as histórias do povo simples com o qual conviveu e explica inúmeros termos “nativos”, denotando seu interesse pela pesquisa etnográfica. Como representante do SPHAN, foi enviado em diversas missões desta instituição a lugares distantes e materialmente precários, mas com grande riqueza humana. Em meados de 1939, partiu numa longa excursão ao interior da Bahia, em busca de *idades perdidas*, amparado pelo SPHAN e animado pela Sociedade Geographica de Londres, como noticiaram os jornais, entre eles os baianos, que descreveram o seu descobrimento como: *o único monumento da epopéia bandeirante, do bandeirismo do século XVI*.²³⁷ Segundo os jornalistas que o entrevistaram, a excursão foi difícil e cheia de obstáculos. Kruse contou ter encontrado centenas de pinturas rupestres e alguns objetos dotados de uma “*certa arte aplicada*” que, em sua opinião, apresentavam uma semelhança surpreendente com a arte de Marajó. Como prova da afirmativa, apresenta um cachimbo que por lá encontrou.²³⁸

²³⁶ 34458 – Cerâmica (figura antropomorfa). Santarém. Pará. Of. do dr. Rodrigo de Mello Franco, em julho de 1946. Livro de Tombo n.16.

²³⁷ Arquivo SPHAN. Série Personalidades, Pasta Hermann Kruse - Jornal Folha da Noite/SP, 15 fevereiro de 1940. Quando de seu retorno, o jornal designou-o “decifrador de inscrições rupestres”.

²³⁸ Arquivo IPHAN, Série Personalidades. Jornal O Imparcial – Bahia, 14 de novembro 1939. “Numa de nossas edições de setembro divulgamos de primeira mão que o Sr. Hermann Kruse, autor do livro ‘Goyaz, o verdadeiro coração do Brasil’, em excursão pelo interior bahiano, para fazer estudos sobre as cidades legendárias. (...) depois de corrigir dados publicados, dar detalhes da localização abrindo um mapa, diz: Nessa

Em março de 1940, fez nova viagem pela mesma zona e aí ficou até fins de agosto, sempre coletando objetos em que reconhecia algum valor artístico. Por solicitação da regional de São Paulo do SPHAN, Kruse partiu em viagem de pesquisa pelo litoral sul do estado, mais especificamente a Cananéia e Iguape, para fazer levantamento de plantas e documentação fotográfica de edifícios antigos (igrejas, casas de residência, fortes antigos etc.). Ele tinha a incumbência de proceder a um levantamento extenso não só das edificações como também dos sambaquis ou quaisquer outros monumentos naturais ou não que tivessem interesse artístico ou histórico.²³⁹

Em junho de 1941, Kruse viajou novamente para a região do Rio São Francisco, desta vez numa missão conjunta orquestrada pelos diretores dos dois institutos, Rodrigo Mello Franco de Andrade e Heloisa Alberto Torres. Kruse foi como Representante, enviado pelo SPHAN em missão para o Museu.

O diretor do Museu Nacional – Rio de Janeiro – pede a todas as autoridades Federais, Estaduais e Municipais, bem como a todos os que vivem no país, queiram facilitar ao Snr. Hermann Kruse o desempenho da missão de caráter científico que a serviço do Museu Nacional, vai realizar no Estado de Minas Gerais.²⁴⁰

As autoridades federais, estaduais e municipais e eclesiásticas dos Estados de Minas Geraes, Bahia e Goiás. O Portador deste, Snr. Hermann Kruse, acha-se incumbido por esta diretoria de proceder ao inventário sistemático dos monumentos e obras de valor histórico e artístico existentes nos Estados de Minas Geraes, Bahia e Goiás, para os fins estabelecidos no decreto-lei n.25 de 30 de novembro de 1937 e, bem assim, adquirir peças para os Museus federais. Solicito com empenho as autoridades acima mencionadas, que lhe queiram facilitar o desempenho de sua missão.²⁴¹

Antes de embarcar, Kruse escreve a Torres para tornar explícito o modo como pretendia desenvolver seu trabalho de colecionamento. Nessa mesma ocasião, encaminha a primeira remessa de objetos para o Museu, para que possam ser analisados e avaliados em

excursão passei horrores. Andei centenas de quilômetros a pé. Tive que enfrentar inúmeros obstáculos para localizar a cidade. (...) encontrei centenas de pinturas rupestres e alguns objetos do uso desses indígenas até uma certa arte applicada, que demonstra uma semelhança surpreendente com a arte de Marajó. Dou-lhe uma prova nesse cachimbo que lá encontrei. (...) Estou encantado com o interior bahiano por mim visitado e com as suas bellezas naturaes. O sertão da Bahia é um campo vasto para ser estudado ainda por muitos anos". Em outra entrevista, Kruse confirmava o que chamava de "signaes indiscutíveis dos vestígios de arte".

²³⁹ Carta de Luis Saia, assistente técnico da 6ª Região, ao prefeito de Cananéia, 9 de janeiro de 1942. Saia atestou a idoneidade de Kruse quando órgãos do governo federal solicitaram informações a seu respeito, a fim de verificar se este mantinha atividade política.

²⁴⁰ Credencial fornecida a Kruse por Heloisa Alberto Torres, 1941.

²⁴¹ Credencial fornecida por Rodrigo M.F. Andrade. 18 de junho de 1941.

termos do interesse da Casa e de sua diretora, para que sirvam como referência para as futuras aquisições.

Em primeiro lugar, quero exprimir a Va. Exa. os *meus mais sinceros agradecimentos pela confiança e a generosidade que a Senhora dispensou para comigo, não faltarei com o devido zelo para justificar a atenção que a distinta Senhora demonstrou para minha humilde atividade.*

(...) O material foi despachado hoje vae junto uma lista do material todo e acho que deve conter algo de interessante para os estudos do Museu. Queira Va. Exa. de posse dos objetos, diser-me, quaes dos objetos mais lhe interessam e o que eu tenho que observar com relação a eles.²⁴²

Juntei mais algumas copias de relatório que ainda tinha, – talvez de interesse para o Dr. Luiz de Castro Faria, – e não duvidando do consentimento do Dr. Rodrigo.

Ao enviar alguém legitimamente credenciado nas “artes do sertão”, Torres pretendia não só reunir uma quantidade de peças exemplares como também formar uma coleção criteriosa. Ela manteve intensa correspondência com Kruse, quando indicava os rumos do colecionamento e fazia exigências quanto à produção de relatórios com referências etnográficas das peças, seu uso e produção. Pelo que informa Kruse, a produção desses relatórios era sua principal tarefa. A missão tinha, assim, um caráter científico adequado ao Museu.

*(...) Fica entendido que sobre tudo que encontrarei na viagem, de interessante sob o ponto de vista ethnologico e arqueológico, fornecerei relatórios, o que será a minha principal incumbência (enquanto farei os estudos históricos e arte-históricos para o SPHAN). Procurarei, especialmente, no interesse do Museu, os lugares da confecção das cabeças de barcas. – Procurarei comprar objetos arqueológicos e especialmente ethnologicos aos preços razoáveis das zonas respectivas, - sempre documentando as compras com os recibos, si esses são possíveis de exigir.*²⁴³

Nesta correspondência, Kruse deixa claras as relações e a forma como se construía o conhecimento sobre a materialidade e as representações do povo. Coletar um conjunto completo tem um significado que vai além de simplesmente ilustrar uma certa produção

²⁴² AJMN. Carta de Hermann Kruse a Heloisa Alberto Torres. São Paulo, 10 de junho de 1941.

²⁴³ Idem. Grifos meus.

própria.²⁴⁴ O envio da primeira remessa tem um sentido de comunicação imprescindível para a continuidade dos trabalhos de colecionamento.

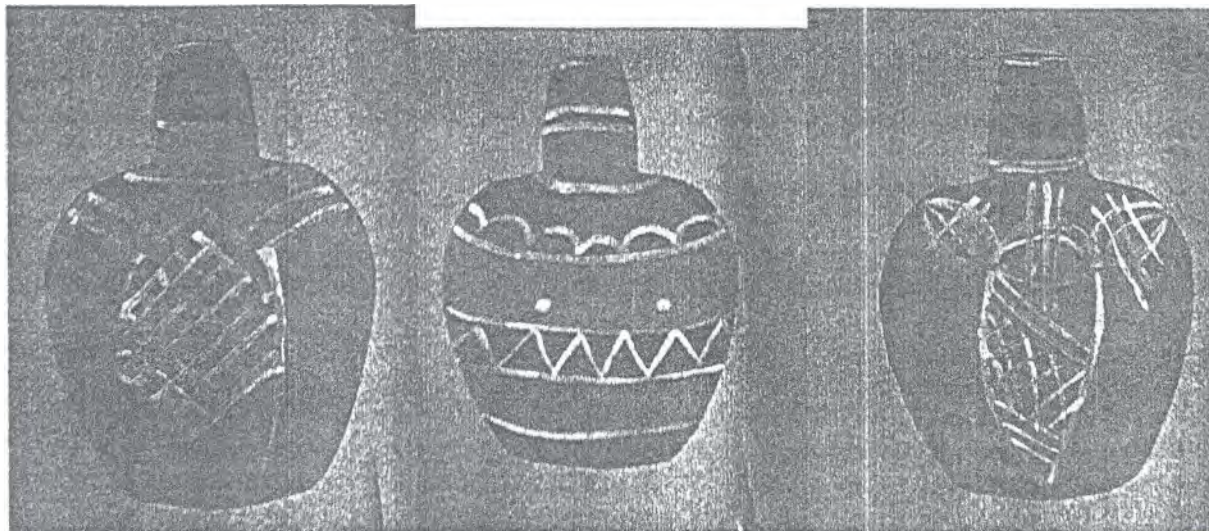


Figura 14 desenhos de Kruse de peças provenientes de Januária / MG

Esta primeira remessa era formada por cerca de 120 itens, que Kruse classificou em três categorias. A primeira é ‘Material ethnologico’, composta por ex-votos de cera, madeira e barro, recolhidos em Bom Jesus da Lapa. Entre estes, Kruse chama a atenção para uma “*figura feminina de barro*”, por ser “*interessante a manifestação de habilidade artística*”. Outro conjunto refere-se aos “*Objetos da indústria da cidade de Rio das Contas*”, como esporas, punhal, faca, isqueiro. Há uma observação sobre um conjunto de oito esporas velhas “*de notável confecção a de nickel e a de cobre*”. A segunda categoria é “Material diverso”: mostruário de rendas de bilro, fusos, mantas, cavaquinho, prato de madeira, marca de gado e xícara de cabaça, guardada no baú dos escravos de uma casa de Rio de Contas, além de cestinhas, tijelinha, tamborim de Candomblé e pulseira de Santa Bárbara ou Mãe d’água, Candomblé.²⁴⁵ A terceira categoria é “Material arqueológico”, com 36 peças procedentes de excursão à Serra do Sincorá, municípios de Mucuje, Andaraí, Santa Teresinha e Rui Barbosa.²⁴⁶

²⁴⁴ A Revista do IBGE só apresenta em 1943 os *Barqueiros do São Francisco* e as *Grutas Calcáreas do São Francisco*.

²⁴⁵ Listagem enviada junto à Carta, dando a relação dos objetos que foram enviados ao Museu.

²⁴⁶ Kruse registra ainda que seguem em anexo 2 os atabaques de candomblé, confiscados pela polícia de Andaraí, em 1939.

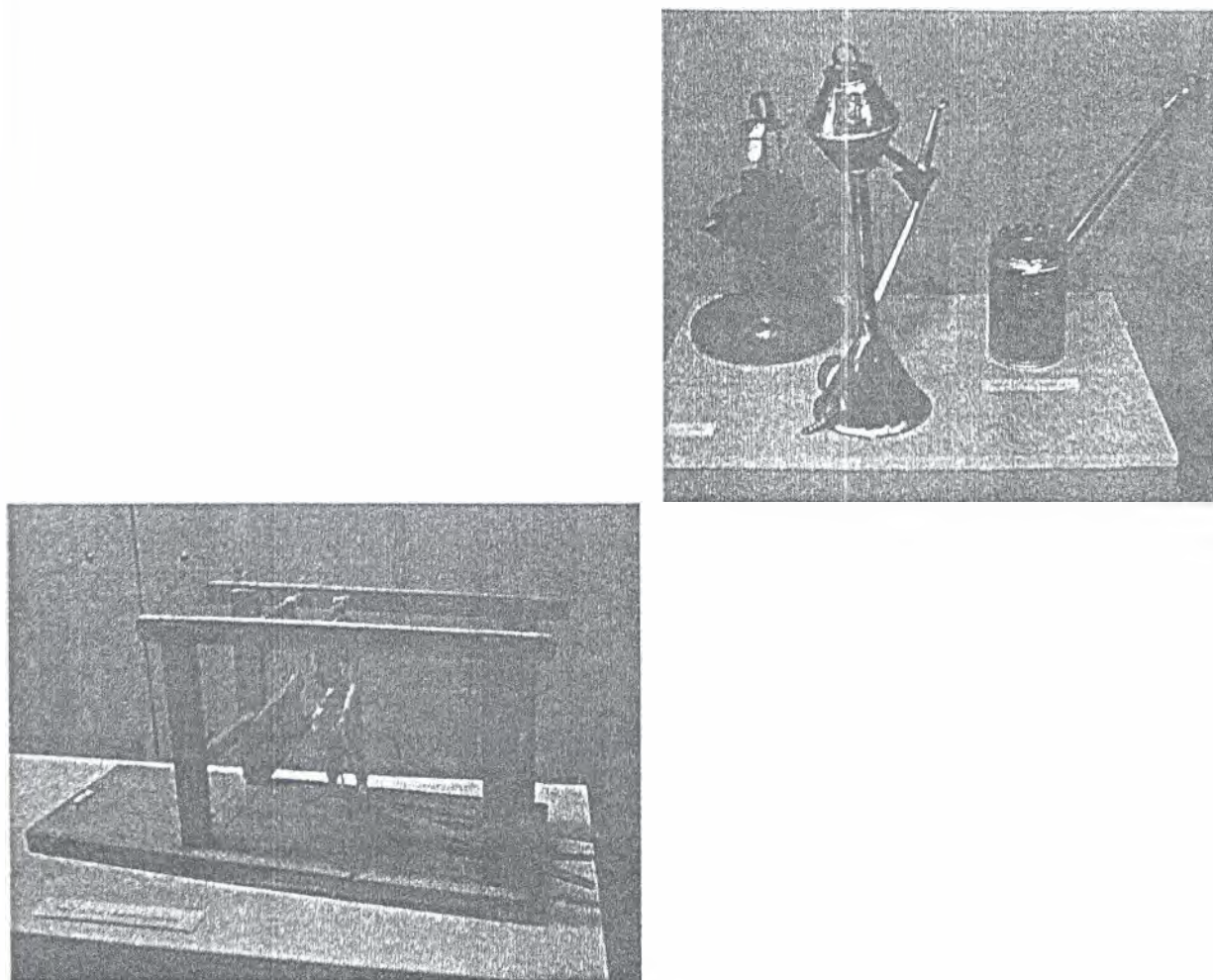


Figura 15: objetos da Coleção Kruse nas Vitrines.

Kruse, percebendo a dificuldade para classificar os objetos, sugere: “*Acho que tenho que ir ao Rio para assistir a classificação dos objetos*”, embora não saiba como fazê-lo por falta de passagem.²⁴⁷ Torres responde, confirmando o recebimento e considerando que “*embora o Museu se encontre no momento em grandes obras considero desvantajoso retardar o trabalho de organização das coleções remetidas.*”²⁴⁸ Nessa viagem, Kruse reuniu

²⁴⁷ Em carta de Pirapora de 10 de novembro de 1941, Kruse comunica o envio dos 13 volumes para o Museu: *O caixão maior contém modelos descompostos de maquinismos sertanejos, etc.*

²⁴⁸ Correspondência, 24 de novembro de 1941. AHMN. Grifos meus.

grande parte da coleção que está registrada em seu nome. As peças foram pagas pelo Museu, como demonstram a correspondência e atestam as notas e os recibos no arquivo.²⁴⁹

Queira a Senhora estudar o que mais é de interesse para ser comprado objetos de maior valor, por exemplo: também roupa de vaqueiros, chapéus dos diferentes tipos, – refiro especialmente a objetos de valores de, – digamos de mais de 20\$000. – Devo comprar tudo que aparece de rendas de bilro, ou somente material escolhido como aquele do mostruário remetido – Qual a importância, mais ou menos, que a Senhora quer dispende.

Queira a distinta Senhora dizer-me, si deseja **adquirir uma coleção completa de todos os tipos de cabeças usadas no Rio S. F. o que devem ser mais ou menos dez**, (pergunto, sem saber si é possível de compra-las em pouco tempo). Não me é possível dizer qual o preço destas esculturas, talvez este pode variar entre 80 e 500\$000.

Não deixarei de ficar em contato continuo com Va. Exa., e de outro lado, peço a distinta Senhora, de acompanhar-me continuamente com seus valiosos conselhos.²⁵⁰

A correspondência trocada entre o colecionador/coletor e a diretora do Museu deixa claro o papel de Torres como “curadora”. Ao enviar um representante treinado e especializado, que detinha os requisitos necessários para reconhecer e adquirir as peças que ela havia solicitado, ela não abria mão da função de autoria ao definir o que fazer ou não. Quanto às *cabeças de barca*, por exemplo: Kruse reconhecia a existência e a distinção entre cada um dos tipos, que informa serem dez. Provavelmente Torres não as distinguiu desta forma, considerando a categoria abrangente: *cabeças de barca*.

As peças coletadas por Kruse são de modo estrito uma coleção, em que todos os objetos são pensados a partir de uma idéia concebida na experiência do trabalho empírico junto às representações materiais de cultura, na interlocução com a diretora do Museu e com o diretor do SPHAN e na contínua reelaboração de suas premissas teóricas.

Um dos itens bastante representativos da coleção reunida por Kruse é uma série de *ex-votos* coletados na Lapa do Bom Jesus, sobre os quais destaca o fato de não ter selecionado os itens, mas coletado o todo disponível, não exercendo qualquer arbítrio de julgamento estético. Kruse analisa as pequenas peças considerando o seu sentido de oferenda, mas detendo-se nas questões pertinentes à forma e ao fazer. Levanta questões

²⁴⁹ “Tenho igualmente grande urgência em saber ao certo o montante total da minha dívida para com Vossa Senhoria” (24-11-1941). Junto lhe remeto o recibo relativo aos 2:000\$000 da viagem ao S. Francisco dos quais lhe fiz entrega antes de sua partida” (3 de fevereiro de 1942). AHMN.

²⁵⁰ Carta de 10 de junho de 1941 *op. cit.*

relativas às possibilidades formais de cada material e às diferentes experiências de ordem estética que cada um pode vir a suscitar naquele que o fabrica.

Os ex-votos expressam de modo exemplar a comunicação com o invisível, expostos e dispostos nos altares, sinalizam a dádiva recebida e a relação de reciprocidade de seu significado “prático”.

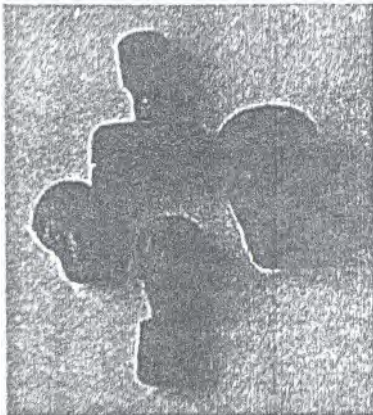


Figura 16: ex-votos reunidos por Kruse

Os objetos colecionados por mim, não são, pouco mais ou menos, escolhidos de material mais rico, mas sim, representam o completo material ao alcance, nos dois mencionados.

Considerando este material sob o ponto de vista da arte primitiva, temos que tomar em consideração que os objetos são menos assuntos de arte, sendo que o sentimento original de sua confecção é um objetivo pratico. Somente, em segundo plano, o desejo de manifestar-se artisticamente seria decisivo e a oferta coisa secundaria.

Por conseguinte, temos que ligar em parte (especialmente quando se trata de objetos de cera) com uma manifestação, completamente sem sentimentos estéticos, que somente segue ao desejo místico de livrar-se de uma doença, e que, no fabrico dos objetos ofertados, procede completamente sem orientação artística.

Entretando, o exemplo, objetos, vistos ocasionalmente, podem despertar sentimentos latentes artísticos num individuo, que em outros casos não tem válvula para se manifestar. Seria, então, esta manifestação de ação artística concreta, uma documentação original e única do primitivo homem sertanejo.

É evidente que durante uma tal actividade artística (ação desacostumada) podem despertar sentimentos estéticos que para nós são surpreendentes, por conseguinte, estamos aqui em face de uma prova de latentes forças culturais do sertanejo e seria interessante contestar o que aqui é possibilidade de desenvolvimento (início de sensibilidade estética de gerações futuras) ou que são atavismos rudimentares de antepassados esquecidos (degeneração). Hermann Kruse. *Arte Primitiva*

Assim como Heloisa Alberto Torres e Edgard Roquette-Pinto, Hermann Kruse foi um colecionador que percebia nos objetos um sentido para além da dimensão ilustrativa do modo de ser do sertanejo (seja este qual for).

Em setembro de 1945, Kruse segue em mais uma viagem ao sertão baiano, com o objetivo de reunir uma coleção para o Museu, mais tarde nomeada Coleção SPHAN. Várias cartas trocadas entre Kruse, Andrade e Torres deixam entrever a dinâmica entre estes três personagens e a relevância da coleção.

Prezado Dr. Rodrigo, conforme a nossa conversa de ontem, dou em seguida o itinerário planejado da minha nova viagem à Baía.

... seguirei a Santa Maria da Vitória, o lugar clássico de fabricação de barcas e especialmente de cabeças de barcas, típicos para a navegação do Rio São Francisco.

De Santa Maria voltarei a Lapa e de lá a um lugar (distante m/m 50km), um centro de arte aplicada popular (mantas, redes, bordados). Seguirei a outro lugar, cujo nome, no momento não sei, e o qual me foi reportado como lugar ótimo para adquirir “trem velho”.

Pretendo continuar, a Vila Velha, antigo centro de manufatura de objetos de metal. Em Vila Velha ainda conheço alguns possuidores de moveis antigos etc. os quais, na minha ultima viagem se mostraram prontos para vende-los.

Voltarei de lá, via Catité a Monte Alto, também lugar de arte aplicada (bordados, tecidos, cochenis, instrumentos musicais) e Carinhonha (Rio São Francisco), aonde, devem encontrar-se ainda objetos arqueológicos, que foram achados, depois da minha última estadia em 1941, e provavelmente se encontram ainda em poder do meu amigo o prefeito. Trata-se de uma zona aonde continuamente se encontram tais objetos.²⁵¹

²⁵¹ Carta de Hermann Kruse a Rodrigo Melô Franco de Andrade, 6 de setembro de 1945.

Kruse informa seu itinerário, menciona os objetos que tem buscado e suas práticas de coleta, que incluem a arregimentação de informantes treinados em viagens anteriores.²⁵² Como um etnógrafo, ele reúne objetos que reconhece durante o convívio com as pessoas que visita devido ao valor que lhes é dado.

Eu aqui realicei, em 1941 uma conferência, pedindo o povo esforçar-se a enriquecer a coleção do Museu Nacional. Parece-me que meus esforços tiveram algum êxito.²⁵³

Ainda não sei em que direção continuarei a minha viagem. Devido à carestia do transporte talvez não demorarei muito para voltar ao Rio. Porem pretendo, como antes, fixar residência aqui, o que terá grande vantagem de colecionar objetos, de maneira muito melhor de que apressado e en passant.²⁵⁴

Em outra carta, informa sobre os objetos que adquiriu e mais uma vez ressalta a participação de Torres e Andrade na constituição da coleção.

Objetos etnológicos: já comprei muitas coisas mais ou menos como aquelas que já comprei em 1941, para Dona Heloisa. Porem os preços, naturalmente, já subiram – entretanto menos como era de esperar. (...) Fora disto peço uma requisição de frete para minha bagagem e outra para os volumes destinados ao MN. Os objetos destinados ao Museu podem ser examinados por VaSa, respectivamente por Dona Heloisa A. Torres, eu acho que todos eles são de interesse etnológico, porem, aceitarei-os de volta, se não agradação.²⁵⁵

Enquanto se dedicava ao colecionamento para o Museu, Kruse continuava a desempenhar trabalhos de levantamento e diagnóstico de edificações históricas para o SPIHAN. Em 1946, escreve a Franco de Andrade informando sobre a situação da Igreja, que este mandou examinar, sugerindo os possíveis encaminhamentos para a sua preservação.

A construção da Igreja é muito sólida, porém partes de madeira, janelas e portas, muito estragadas (tirei fotografias). O telhado não demora muito a cair e com isto acabaria a Igreja mais velha e mais bela nas margens do Rio São Francisco – dentro da sacristia acha-se um altar barroco, de cedro, muito rico e relativamente

²⁵²Kruse dirige-se a Rodrigo M.F.Andrade como *amigo* e lhe devota sempre muito respeito e gratidão pela confiança em seus serviços. Em uma carta (24-6-47), o diretor do SPHAN “*comunica o interesse na aquisição de alguns itens Quanto as mantas de lã a que se refere sua carta e das quais o Senhor informa ter adquirido 200, tenho o prazer de comunicar-lhe que me interesso pela aquisição de 8, uma vez que sejam bem semelhantes entre si e possam assim ser utilizadas para formar um so tapete.*” Note-se o caráter altamente pessoalizado desse tipo de relação.

²⁵³ Carta de 6 de setembro de 1945.

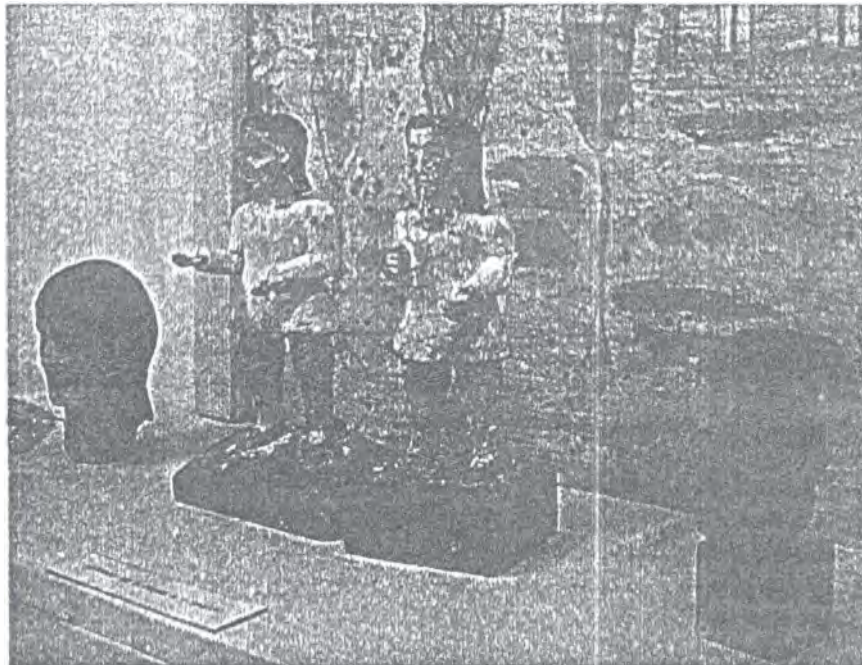
²⁵⁴ Idem.

²⁵⁵ Carta 31/7/45 Monte Alto, n.1832/45.

bem conservado. Outras belas obras talhadas antigas são conservadas na igreja de Mor, mas faltou-me o tempo para estudá-las.

Acho, Dr. Rodrigo, de maior importância o serviço cuidar da reforma desta Igreja. Seria, na minha opinião, necessário a completa renovação do telhado em 1 lugar. O senhor mesmo sabe que mais lhe convém para o momento – si eu devo voltar e colher mais informações e documentação fotográfica ou si o amigo logo quer mandar pessoa técnica para estudar o assunto.²⁵⁶

Kruse muito se empenhou em adquirir as chamadas *cabeças de barca*, objetos de grande interesse para o Museu que em mais de uma ocasião haviam sido solicitados pela diretora.²⁵⁷



²⁵⁶ Arquivo do IPHAN. Série Personalidades. Carta de 31 de julho de 1945. Em resposta aos relatos, Rodrigo Andrade escreve: “Recebi com grande atrazo sua atenciosa carta datada de 29 de maio ultimo e agradeço-lhe pelas informações que o Senhor me transmitiu ali não so sobre suas atividades nessa região mas também a respeito de outros assuntos de interesse para esta repartição, Estimei vivamente saber que este pertence hoje em dia a uma empresa dirigida por pessoas esclarecidas e que saberão zelar pela sua conservação.”

²⁵⁷ Em 1946, uma correspondência trocada entre Torres, diretora do Museu Nacional, e Antonio Joaquim de Almeida, diretor do Museu do Ouro, em Sabará, revela a rede interinstitucional que Rodrigo Mello de Andrade articulou através do SPHAN, que ia além dos tombamentos e envolvia o colecionamento. Na primeira carta, Torres solicita transporte para um caixote contendo material científico, “uma cabeça de barca trazida do rio São Francisco pelo Sr. Kruse e destinada ao Museu do Ouro”. O diretor do Museu do Ouro responde que se trata de uma “esplêndida cabeça de proa, característica da região do Rio São Francisco, sendo uma peça que há muito tempo ambicionava para enriquecer a seção de Arte Popular que estou organizando neste museu.” O diretor diz estar à espera de maiores esclarecimentos sobre a procedência e o destino da referida peça. Torres responde de pronto, dando ciência de que o Museu agiu como mero intermediário na remessa da cabeça de proa de barco do São Francisco, “que é realmente enviada pelo doutor Rodrigo”. (Prot. 266/46)

Em sua última carta, quando se preparava para retornar ao Rio depois de uma longa estadia, Kruse menciona novas tentativas de conseguir as *cabeças*. Nesta carta, ele menciona as dificuldades da vida naquela região.

Prezado Dr Rodrigo, Queira o presado amigo me desculpar, que escrevo somente hoje, depois de tanto tempo. O meu estado aqui, no sertão, não é de nada satisfatório para mim – fome, seca e grandes despesas fazem que os meus dias aqui, são contados. Embora que eu aqui construí uma casa, eu não vejo possibilidade de existência e pretendo voltar a São Paulo, quanto antes – Algumas poucas coisas de interesse para o MN eu pude adquirir. ... Para recompensação dos meus trabalhos, peço fornecer-me uma passagem de Pirapora ao Rio e de la a São Paulo, para mim e meu filho Carlos Alberto. Fora disto peço uma requisição de frete para minha bagagem e outra para os volumes destinados ao MN. No dia 18 deste mês, voltei de uma excursão, montado, na qual demorei quase 3 meses, percorri 132 léguas. Algumas poucas fotografias apresentarei ocasionalmente. (...) Para adquirir cabeças de barca o que parece de grande dificuldade farei ainda um esforço. Si for possível ainda visitarei a festa da Lapa este ano (6 agosto) e si for praticável, irei por este fim a Santa Maria da Vitória. A fome e a exploração tornou a vida do sertão proibitiva.²⁵⁸

Hermann Kruse faleceu em 1947, em Monte Alto, quando se preparava para retornar de uma temporada em que havia feito uma grande compra para a coleção do Museu.²⁵⁹ Torres passou alguns anos em busca informações sobre a coleção que estava pronta para ser enviada para o Museu.²⁶⁰

3.4 As práticas de gabinete. Classificando e ordenando o povo

Alguns dos relatórios do período pesquisado contêm informações relativas à entrada de peças e de coleções, como número de peças e o modo como foram adquiridas (por *oferta*, *permuta* ou *compra*). Nos relatórios da década de 1920, os nomes dos doadores são

²⁵⁸ Arquivo SPHAN, carta de Kruse, 29/5/47. doc. n. 861/47.

²⁵⁹ No AHMN, um telegrama enviado por Torres ao prefeito de Carinhanha, em 1950, pede informações sobre o destino da coleção de objetos que Kruse havia reunido para enviar ao Museu quando veio a falecer.

²⁶⁰ Ainda sobre as cabeças, em 1949, Donald Pierson, em viagem, telegrafa a Torres informando do interesse do prefeito de Joazeiro, Bahia, em ceder algumas figuras de proa de barco. Informa ainda que durante a viagem viu poucas figuras, sendo estas mais comuns numa localidade que não se pode visitar (Santa Maria das Vitórias). Torres dirige-se ao prefeito solicitando informações sobre o valor, a quantidade e a possibilidade de envio das peças para o Rio e afirmando o grande interesse do Museu em adquirir estas figuras de proas de embarcações do São Francisco. AHMN, pasta Telegramas de 1950.

destacados, como em uma reverência à dádiva e ao seu autor.²⁶¹ Nesse período era comum, como vimos, o Museu receber doações de particulares e de instituições federais que, dessa maneira, filiavam-se ao instituto de maior credibilidade científica e cultural do país.

QUADRO III

Relatório\ ano	Oferta	Compra	Permuta	Excursão	Total
1920	141	12	-		153
1922	171	33	99		303
1929	654	725	29	445	1.853
1930	175	688	5	1	869
1931	1.815	-	-	765	2.570

Os Relatórios apontam para as diferentes formas de aquisição. Se na década de 1920 praticamente a aquisição se deu por meio de *ofertas*, nos anos de 1929, 1930 e 1931, houve um significativo investimento do Museu dirigido ao colecionamento.

Nos anos posteriores, a aquisição de peças e de coleções é realizada cada vez mais pelos naturalistas do Museu em suas excursões de trabalho. Em 1929, Torres registra os nomes de Gastão Cruis, Edgar Roquette-Pinto, Alberto Childe, Raymundo Lopes, Armando Fragoso (Coleção Regional) e Carlos Estevão de Oliveira e Max Schimdt, dois colaboradores e parceiros dos naturalistas do Museu, como a própria Torres.²⁶² Quanto às peças que deram entrada pela chancela das *excursões*, foram reunidas por Emilia Senethlage,

²⁶¹ No Relatório 1922, foram registrados os dados relativos à saída de peças, que somaram neste ano 40 objetos, entre ornamentos, instrumentos e artefatos indígenas, ofertados aos reis da Bélgica. Com relação aos objetos que ingressaram nos depósitos do Museu, na seção de etnologia, constam uma cabeça mumificada e grande número de artefatos indígenas, ofertados pelo Museu Naval. Entre os doadores está o nome de Arminda Álvaro Alberto que, por intermédio de Roquette-Pinto, doou a coleção já citada.

²⁶² Também ofereceram peças ao Museu: Juliano Moreira, Paulo Schirch, Ermiro Lima, Odilon da Silva Soares, A.C. Simons da Silva, Sylvio Froes de Abreu, Carlos Studart Filho, Sra. Benter Bogdanoff, Sra. Justo Chermont, Frei Zacharias van der Hoeven, Antonio M. Ferreira, Antonio Guimarães, João Jooris e Jorge Hurley. DOC 333 – carta de Armando Fragoso com uma lista do material colhido na sua excursão à Bahia.

Padberg Drenkpol e Raymundo Lopes, os dois últimos ligados à 4ª Seção. Em 1930, Torres aparece relacionada, por ter doado peças de aquisição pessoal, o que não se refere à coleção de Marajó, que entrou na rubrica *excursão*.²⁶³

QUADRO IV

	Oferta	Compra	Permuta	Excursão	Total
1935	56 particulares 800 CFEACB	-	-	-	856*
1936	124 209 CFEACB	1	5	3	342*
1943	75	95	-	-	170

Os dados de 1929, 1930 e 1931 foram tirados dos relatórios de Torres. Nos anos seguintes, não foram localizados dados que informassem detalhadamente sobre a origem dos objetos, em relação à quantidade e à forma de aquisição e sobre aqueles que em oferta se vincularam ao instituto. Portanto, os totais* são relativos, pela ausência de dados nos relatórios referentes a estes anos.

Nos relatórios solicitados por Torres aos naturalistas da DAE, há informações sobre o processo do colecionamento no Museu e as práticas cotidianas que cercam o trabalho com os objetos dos funcionários responsáveis pelo tratamento, catalogação, arrumação e classificação dos objetos.²⁶⁴

²⁶³ Os ofertantes são: Alfredo de Carvalho, José Vidal, Heloisa Alberto Torres, Mello Leitão, José Gonçalves Dias, Costa Lima, Capitão de Mar e Guerra José Felix da Cunha Menezes. A oferta da Comissão Rondon apresenta particular interesse, segundo Torres, constando de 250 peças de cerâmica recolhidas em achadouros nas margens do Rio Trombetas. "É documentação preciosa que vem ampliar consideravelmente os conhecimentos sobre as civilizações amazônicas extintas, trabalho em que a seção de Etnografia se acha muito empenhada." AHMN. Relatório 1930.

²⁶⁴ Tive acesso no AHMN aos relatórios realizados pelo grupo de naturalistas e assistentes do Setor e encaminhados à diretora, assim como de sua solicitação, em algumas ocasiões, que estes fossem feitos, a fim de serem encaminhados ao Magnífico Reitor da Universidade do Brasil. Em 6 de fevereiro de 1947, solicita o Relatório das atividades realizadas no ano de 1946, para que também constasse do Plano de Trabalho para o ano que se iniciava.

3.4.1 Coleção Luiz de Castro Faria

Castro Faria ingressou no Museu como praticante gratuito e foi formado, fundamentalmente, na prática do trabalho na Divisão de Antropologia e Etnologia e na excursão de Lévi-Strauss, que acompanhou como representante do Museu pelo Conselho de Fiscalização de Expedições Científicas e Artísticas do Brasil, devido ao empenho de Torres.

Os relatórios deixam patente seu trabalho junto à Coleção Regional. Em 1939, o naturalista dedicou-se à revisão e ao estudo, além de organizar um fichário sistemático da Coleção e informava que “será, posteriormente, composto um catálogo comentado da coleção sertaneja existente no nosso museu”.

Também fez trabalhos de restauro de miniaturas de embarcações da Coleção Alves Câmara. O relatório ressalta o valor excepcional dessas peças, que constituíam não só uma das coleções mais completas no gênero, como estavam entre as poucas adequadamente documentadas. As anotações informam a conclusão dos trabalhos preliminares de fichamento das coleções, com 474 fichas de peças de etnografia sertaneja que, adicionadas às 552 do mês anterior, somam 1026, sendo este o total de peças existentes na nossa atual Coleção.²⁶⁵

Em 1945, refere-se à excursão para estudar as coleções arqueológicas do Museu de São Paulo e as peças encontradas na cidade de Rio Claro. Fez outra viagem ao norte do estado do Rio de Janeiro para “completar observações já feitas na região, em especial na comunidade de pescadores” da Ilha de Convivência, na foz do Paraíba, e à feira semanal de Gargau, “um dos pontos de contato entre a zona litorânea e a do chamado sertão”. Numa terceira etapa, viajou para o Espírito Santo em busca de jazidas paleoetnográficas e para averiguar a possibilidade de estudar os imigrantes na região. Nessa ocasião, havia recebido a incumbência de Rodrigo Mello Franco de Andrade de realizar estudos de *Arte Popular e de Arquitetura Rural* e, por este motivo, estendeu a viagem aos municípios de Nova Almeida, Guarapari e Santa Teresa.²⁶⁶

Castro Faria, nesse mesmo ano, cuidou do exame e da separação de duas coleções de arte popular, uma das quais seria enviada ao Chile pelo SPHAN e outra permaneceria no Museu. São flores de conchas, rendas e fibras empregadas na confecção de redes de pesca,

²⁶⁵ Não encontrei estas fichas no Setor.

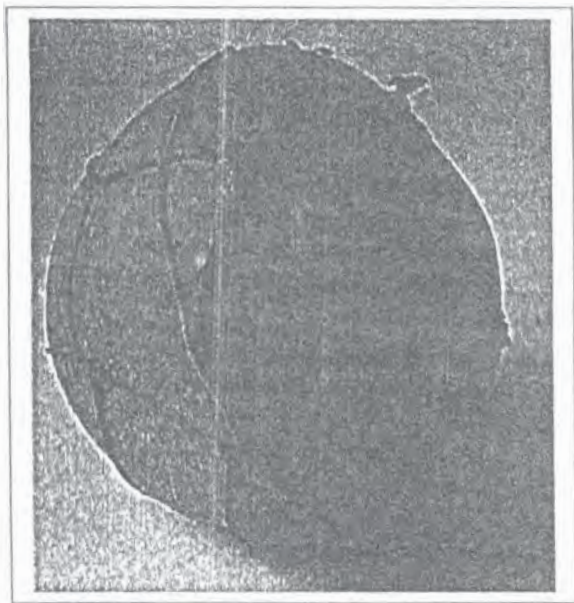
²⁶⁶ AHMN. Relatório de 1945. Castro Faria relata à diretora o fato de ter sido acompanhado por Augusto Ruschi, *grande colaborador do Museu*, nesta etapa da viagem. Informa ainda que são positivas todas as

todas peças provenientes de Guarapari. Esta coleção está catalogada como Coleção SPHAN, embora possa ter sido adquirida por Castro Faria na excursão ao Espírito Santo, como registra em seu relatório à diretora. No entanto, o relatório não menciona a compra das peças. Para 1946, Castro Faria planejou a execução do plano de pesquisa no litoral paulista Iporanga: etnografia regional, estudo da habitação rural, pesca fluvial; Iguape e Cananea: etnografia regional, aspectos regionais da pesca.

A coleção atribuída a Castro Faria, que interessa no contexto desta pesquisa, foi reunida em março de 1938. Em uma relação feita pelo naturalista, os objetos são apresentados em três categorias, referidas basicamente ao estado de procedência: "I) Seringueiros do Rio Machado (Gi Paraná), Mato Grosso; II) Estado do Amazonas; III) Estado do Pará".²⁶⁷ As informações estão registradas no *Livro de Tombo*:

Saco – encauchado para transportar o leite de seringa; tem os dois lados igualmente revestidos de cacho. Seringal as margens do rio Urupá, afluente do Machado. Seringueiros do rio Machado (Gi-Paraná) Mato Grosso . of. do sr. LCF em março de 1939.

Além dessas peças, nos catálogos e no inventário há outras trazidas de excursões. Em 1940, trouxe um conjunto de aproximadamente 30 peças compradas no mercado de Campos, e de Lagoa Feia, na povoação de pescadores de Ponta Grossa de Fidalgos, no Rio de Janeiro. Estas peças, no conjunto da coleção Regional, tornaram-se exemplares, pois são praticamente as únicas procedentes do estado do Rio de Janeiro, com exceção de algumas amostras de renda da coleção Roquette-Pinto, de 1922.



possibilidades de pesquisa por ele analisadas, cabendo à diretora julgar quais são de interesse, pois é sua atribuição a superintendência do planejamento geral das excursões.

²⁶⁷ Somam 40 peças tombadas em 18-05-1939. Arquivo do Setor.

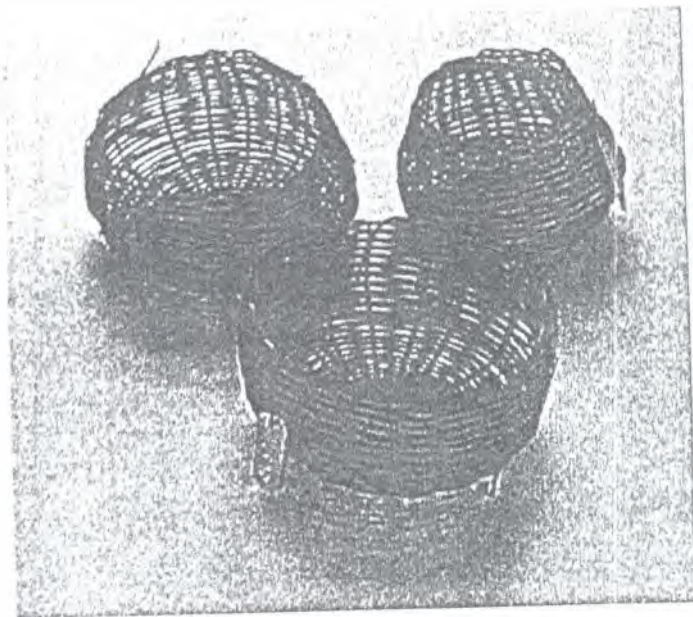


foto 2 – Capitão – bóia usada nos aparelhos de pesca (31911); cestinha de taquarinha para crianças, feita em mata da canoa, zona de agricultura (31890, 31891, 31892)

Além destas, outras peças como figas de cedro e pau-guiné; rede para recolher peixe; corda de imbirana e de fibra de guarima; vassourinha; peneira; colher de pau; farinha e cestas.

3.4.2 Coleção Raimundo Lopes

Raimundo Lopes era naturalista do Museu desde os tempos de Roquette-Pinto.²⁶⁸ Suas pesquisas em antropogeografia indígena centravam-se no Maranhão, de onde ele provinha. Em 1935, Lopes fez diversas preleções e instruções práticas sobre assuntos etnográficos no Centro Arqueológico, no Instituto Lafayette e na Escola de Artes da Universidade do Distrito Federal, além de inúmeras palestras na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, algumas publicadas somente após sua morte, em setembro de 1941. No primeiro número da *Revista do Museu*, Raimundo Lopes publica o artigo “Antropogeografia – suas origens, seu objeto, seu campo de estudo e tendências”.

A coleção regional que compôs para o Museu foi fruto de suas excursões ao Maranhão, a maior parte referente ao ano de 1939, advinda de localidades como Pindai, São José do Ribamar, Perralva, entre outras. Algumas peças foram adquiridas em anos

²⁶⁸ Roquette-Pinto comenta em *Seixos Rolados* das pesquisas realizadas numa jazida paleontológica no Maranhão de “um jovem e erudito naturalista do Museu Nacional, o professor Raymundo Lopes”. Para Roquette-Pinto, as peças por ele encontradas lembravam as de Marajó, mas não apresentavam figuras humanas (1927).

anteriores, em 1927 e 1930. Os objetos são: fusos; abanos de palha; bonecas de ano representando rendeiras (31990, 31991, 31992).

3.5 Catalogando e classificando. O povo em objetos.

O trabalho interno na Divisão de Antropologia é um outro ponto na malha burocrático-científica das coleções de etnografia do Museu. Nos relatórios, são registrados as práticas e os agentes responsáveis por cada uma, permitindo vislumbrar a gama e a complexidade do trabalho do Setor, a dinâmica da equipe, as especialidades e os interesses institucionais e pessoais.

Em 1935, trabalharam na Seção de Antropologia e Etnografia: Heloisa Alberto Torres, professora-chefe e encarregada da 8ª Divisão; José Bastos de Ávila, professor interino, encarregado da 7ª Divisão; Alberto Childe, preparador, conservador de Arqueologia Clássica; Jorge Augusto Padberg-Drenkpol (7ª Divisão); Raymundo Lopes, naturalista auxiliar e Eduardo Rio Soares, auxiliar de 1ª classe.²⁶⁹ Este último era o naturalista comumente encarregado da *catalogação* das novas aquisições da Divisão. No relatório de 1935, Torres registra seu desempenho:

O auxiliar Eduardo Rio Soares realizou com dedicação e eficiência todos os trabalhos que lhe foram distribuídos, entre os quais manutenção em dia do catálogo geral, pelo arrolamento de todo o material entrado; desinfecção das coleções novas; e conservação geral das coleções. (1936:7).

Em 1939, Rio Soares dedicou-se, como informa o relatório, ao fichamento das coleções e deu continuidade à “Coleção Othon Leonardos”. A atividade de catalogação consistia em anotar nos Catálogos ou *Livros de Tombo* e em fichas catalográficas que Luiz de Castro Faria produzira.²⁷⁰ Há registros sobre o estudo que se realizava na Seção para elaborar um novo tipo de ficha a ser adotado na catalogação sistemática.²⁷¹

²⁶⁹ Heloisa A. Torres, neste relatório, registra a entrada na seção do 2º Oficial da Diretoria Geral de Informações, Estatística e Divulgação, Maria Alberto Torres, que iniciou a organização geral do arquivo da Seção, tendo assistido Torres nos trabalhos que se impõem ao cargo de vice-diretor do Museu Nacional, para o qual Heloisa havia sido eleita. Sobre este, Heloisa assim se refere: “Além de contar a Seção com um número muito reduzido de funcionários, desde que, em junho, foi o Professor-Chefe eleito vice-diretor, tem sido esses funcionários varias vezes destacados para serviços de interesse geral”.

²⁷⁰ Luiz de Castro Faria, chefe da Divisão de Antropologia e Etnologia, no relatório das atividades desenvolvidas no ano de 1943, comunica à diretora que Eduardo Rio Soares se encarregou, “como tem feito até aqui”, da catalogação das novas peças.

²⁷¹ No Anexo III, alguns modelos de fichas adotadas no Setor.

Em 1946, Eduardo Rio Soares catalogou as Coleções do Conjunto Regional, como informam os relatórios.

(...) catalogação da coleção do Rio São Francisco, oferta do SPHAN; catalogação do material etnográfico trazido pelo naturalista José Vidal, do Rio Grande do Sul; catalogação do material de Guarapari – Espírito Santo.²⁷²

Além disso, foi também responsável por:

- catalogação e conservação da coleção de tecidos peruanos adquirida ao Sr. Pedro Velasco;
- catalogação e expurgo da col. Comandante Lemos Basto – Índios do Rio Negro.
- catalogação da col. Apreendida pela Inspetoria do S.P.I., no estado do Pará, em 1942, dos padres alemães estabelecidos no rio Cururu.
- catalogação de objetos avulsos e restauração de diversas peças de cerâmica.
- transferência do catálogo geral para o catálogo de Antropologia Física do material de Lagoa Santa, trazido pelo Naturalista dr. Padberg Drenkpol e limpeza conveniente do mesmo material, que ficou enegrecido com a fuligem do incêndio ocorrido nesta secção.²⁷³

O relatório desse ano ainda previa, para 1947, a reorganização do antigo fichário da Divisão (material científico) e a organização dos arquivos fotográfico e iconográfico, em colaboração com os demais técnicos da DAE. A partir dessas anotações, tomamos conhecimento do rol de atividade desenvolvido por um naturalista no trabalho diário junto às coleções, tanto no que concerne à sua documentação como também o trabalho com o material propriamente dito.

A rede formada pelos Representantes estendia a ação do Museu, ao ampliar e, sobretudo, construir as bases simbólicas da instituição. Torres pretendia que os naturalistas se vinculassem à instituição como a um organismo, um todo, e o zelo e o empenho não deveriam ser direcionados a questões de ordem individual.

Não posso, entretanto, deixar de ponderar que considero errado que cada funcionário do Museu restrinja o seu campo de responsabilidade ao material que lhe tenha sido diretamente entregue. Sua ação deve, ao contrario, fazer-se sentir com relação a qualquer elemento que possa considerar em condições de sofrer dano.²⁷⁴

²⁷² AHMN. Relatório de 1946, em 6 de fevereiro de 1947.

²⁷³ Idem.

²⁷⁴ AHMN. Comunicado interno, respondendo a críticas sobre o estado de conservação de algumas peças. 24-11-1942.

No relatório de 1943 da Divisão de Antropologia e Etnografia, Luiz de Castro Faria (chefe, naturalista J, interino) apresenta um resumo do que foi realizado por cada um dos naturalistas da DEA e destaca a participação nos cursos oferecidos:

Alfredo de Azevedo (naturalista-auxiliar F interino), freqüentou as aulas ministradas no Museu pelo naturalista Emanuel Azevedo Martins sobre Geologia e Paleontologia, as aulas de Antropologia de Heloisa Alberto Torres no Curso de Geografia e História do Instituto Lafaiete, além das palestras de Curt Nimuendaju sobre “Etnografia Indígena”; Eduardo Enéias Gustavo Galvão (naturalista-auxiliar F interino) esteve presente nos cursos de Lingüística, de Cardoso Câmara Junior e de Geologia e Paleontologia e Antropologia, de Torres; Nelson Teixeira (naturalista-auxiliar F interino) fez o curso de Lingüística, o de Geologia e Paleontologia, e *“tomou parte em prelações efetuadas esparsamente pelos próprios colegas e fez pesquisa bibliográfica”*; Rubens Alberto Meanda (naturalista-auxiliar F interino), freqüentou os cursos de Lingüística e Geologia e Paleontologia e Etnografia Indígena. Sobre Pedro Estevam de Lima (naturalista-auxiliar F interino) Castro Faria escreve:

nos primeiros meses de sua entrada para o Museu (maio), procurou tomar contato com os estudos antropológicos, empenhando-se, para tanto, nas leituras reiteradas dos trabalhos clássicos que lhe foram indicados. Freqüentou as aulas do sr. Curt Nimuendajú sobre “Etnografia Indígena” e tomou parte nas explicações dos próprios colegas, tanto como ouvinte como explanador. Encarregou-se, também, de pesquisas bibliográficas nos diversos autores lidos, daí resultando aumento do fichário de manuseio desta Divisão. (1943:3)

O relatório permite conhecer como se dava a formação de um naturalista na DEA. Além do aprendizado cotidiano junto aos objetos e a tudo que envolvia a sua conservação, restauração e documentação, era também requisito a assistência às aulas, aos cursos e às prelações. Nenhum dos naturalistas relacionados, além de Luiz de Castro Faria, contribuiu de modo significativo para a formação da Coleção Regional, mas naturalistas ligados a outras divisões empenharam-se também para isso. As relações entre pares são fruto de um reconhecimento do campo em que se está imerso. Em suas práticas de coleta, arrecadavam elementos que, reunidos, criavam o corpo institucional.²⁷⁵

²⁷⁵ Em 1941, Torres solicita a Capanema autorização para aplicar verba para pesquisas e colecionamento de material antropológico e etnográfico, abrangendo especialmente negros e populações do Rio Grande do Sul.

3.5.1 As excursões, os naturalistas e suas coleções

Torres teve um papel fundamental nas coleções do Museu, tanto naquelas que formou em suas excursões, como nas organizadas em parceria com o SPHAN e com Hermann Kruse, além das que reuniu apoiada em seu papel de diretora e na relação com os naturalistas da Seção de Antropologia e com outras seções do Museu. O SPHAN participou dessas coleções dando apoio político à diretora junto ao Ministro e ao Presidente.

Os naturalistas eram um grupo bastante heterogêneo. No conjunto de documentos reunidos pela administração geral, foi possível identificar a diversidade do conjunto de interesses e atividades e as diferentes práticas por eles empreendidas.

Sem dúvida é conveniente que, uma vez admitidos no Museu Nacional, recebam todos os auxiliares técnicas instruções sobre o colecionamento de material científico em geral a fim de poderem aproveitar algum elemento valioso que se lhes depare em viagem.²⁷⁶

Torres monitorava algumas excursões e para tal obtinha franquia telegráfica, o que facilitava a correspondência com os naturalistas em viagem que a informavam sobre seu destino, o andamento dos trabalhos e a consultavam sobre a aquisição de coleções. Ela solicitava também a Capanema autorização para fornecer passagens e transporte de bagagem aos naturalistas e outros estudiosos em viagem ao interior do país. No arquivo, há dados sobre dois naturalistas do Museu em excursões científicas autorizadas e que eram vinculados a divisões distintas da DAE: José Vidal e Ney Vidal. O primeiro dirigiu-se ao Rio Grande do Sul e o segundo a Pernambuco e Bahia.^{277/278}

A dificuldade maior era a comprovação dos escassos recursos para a realização das excursões. Em um ofício, Torres tenta esclarecer as instâncias burocrático-administrativas a respeito do caráter das viagens e da natureza dos procedimentos em campo, justificando o injustificável:

(...) já tive ocasião de expor verbalmente e por escrito certas circunstâncias em que se realizam as excursões dos naturalistas no interior do país. Os especialistas que podem ser destacados para fazer cada trabalho são sempre em número

²⁷⁶ AHMN. 26-5-1942. Carta ao Dr. Pailo Lyra, diretor de divisão do DASP. Sobre o preenchimento da tabela de extranumerários mensalistas do Museu Nacional, e a cargos técnicos das séries: Naturalista; Naturalista-auxiliar e Conservador-auxiliar.

²⁷⁷ Neste mesmo ano, 1939, também foram solicitadas franquias para Raimundo Lopes em excursão para o Rio Grande do Norte, Paraíba, Ceará e Maranhão, e para Luiz de Castro Faria.

²⁷⁸ Ofício 591, de 14 de novembro de 1938, dirigido a Gustavo Capanema.

inferior ao que seria desejável. Quando chegam a qualquer cidade ou lugarejo têm sempre múltiplas providências a tomar: apresentar-se as autoridades para pedir informações sobre as pessoas mais influentes na zona a ser percorrida e as que desejam procurar para obter apoio aos seus trabalhos; ocupar-se do transbordo da carga do meio de transporte até então utilizado para o que será adotado em seguida; abrir volumes cujo conteúdo se torne desde logo necessário; fazer as últimas aquisições de material cujo acondicionamento tem que ser previsto conforme as exigências dos meios de transporte disponíveis até o fim do trajeto (tipo e capacidade de barcos, lombo de animal, dorso de homem); contratar o pessoal necessário a serviços auxiliares. Esse lapso de tempo que decorre entre a chegada e a partida da cidade ao lugarejo é quase que sempre exíguo. Eu mesma já atravessei duas noites inteirinhas encaixotando material em Belém do Pará para não perder a oportunidade de condução que só se apresentaria de novo quinze dias mais tarde. A demora dos naturalistas nesses lugares só acarreta retardamento dos trabalhos e aumento das despesas.²⁷⁹

Além dos naturalistas da Seção de Antropologia, houve outros que, embora vinculados a diferentes seções, contribuíram para a formação das coleções etnográficas, de um modo geral, e para a Coleção Regional, de modo restrito. Diferentes vínculos e interesses envolveram esse colecionamento. Alguns, como Candido Mello-Leitao e Jose Vidal, tinham uma relação mais estreita com a diretora; outros, como Othon Leonardos, ao contrário dos primeiros, eram adversários no campo institucional e político, tendo Othon disputado com Torres a eleição para ocupar o cargo de direção do Museu, em 1946. Estes naturalistas tinham em comum o fato de realizarem pesquisa de campo pelo interior do país e, principalmente, uma ampla formação, o que propiciou a coleta, em alguns casos bastante especializada, com anotações de interesse para os trabalhos naquele momento.

Coleção José Vidal

A coleção atribuída a José Vidal foi reunida pelo naturalista em 1939, no município de Torres, Rio Grande do Sul, onde esteve como representante do Museu. Vidal contou com o empenho da diretora para realizar sua excursão ao sul e recebeu dessa uma missão: colecionar. Comunicava-se por telegrama com Torres, informando seu itinerário, as possibilidades de colecionamento e as condições de pesquisa, o que indica uma relação de proximidade intensa.

²⁷⁹ Processo n. 28957/43. Pesquisas e explorações científicas. 6 p. Estudo da prestação de contas da verba de oitenta mil cruzeiros entregue em forma de auxílio ao naturalista classe "M" Heloisa Alberto Torres.

Chapéu de palha. Conceição do Arroio. E. do Rio Grande do Sul. Trazido pelo naturalista José Vidal, em 1939.

Em 1954, José Vidal reuniu para o Museu uma coleção propriamente dita, ao contrário da primeira, em que os objetos etnográficos classificados como regionais eram ocasionais, isto é, não diziam respeito ao seu objetivo específico: recolher material arqueológico para o Museu. Em 1954, reunir a coleção parece ter sido sua principal incumbência, pelo tipo de artefato coletado, demonstrando uma intencionalidade. Algumas peças foram adquiridas com mais de um exemplar, ao invés da coleta ilustrativa feita comumente pelos naturalistas em suas excursões. Esta foi a última coleção de objetos de cultura material de caráter regional deste período aqui recortado. Na *“relação do material de interesse etnográfico adquirido pelo Naturalista José Vidal, na “Feira de Sant’anna”, na cidade de Feira de Sant’anna, no Estado da Bahia, para a Divisão de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional, em abril de 1954”*, preparada por Vidal para a catalogação da DAE, o naturalista separou as peças de acordo com o material e informou seu preço. Três são as categorias relacionadas: cerâmica; palha e couro.

Bonecas modeladas em barro e pintadas; figurinhas modeladas em barro e coloridas, representando bois; figurinhas modeladas em barro e coloridas representando cavalos montados por bonecas e bonecos; tigelas de barro ornadas por desenhos a tinta, tendo cada qual motivo decorativo particular; tigelinhas de barro ornadas por desenho a tinta, tendo cada qual desenho decorativo particular; pratos de barro ornados por desenho a tinta, tendo cada qual desenho decorativo particular.

Coleção Othon Leonardos (geologia)

Engenheiro de minas do Ministério da Agricultura, respeitado mineralogista, foi transferido para o MES em 1939, quando ingressou no Museu como naturalista da Divisão de Geologia e Mineralogia.²⁸⁰ A coleção atribuída a Leonardos foi *adquirida e oferecida* ao Museu no final de 1938, quando este esteve em excursão por Pedro Afonso de Norte, Goiás; Abaeté, na foz do Tocantins, Pará; Cametá, no baixo Tocantins, Pará; Petrolina, no rio São Francisco, Pernambuco.

²⁸⁰ Othon Leonardos, participou também da comissão brasileira designada para compor a participação na Exposição do Centenário, em Portugal, 1940. Preparou o “Mapa geológico do Brasil e de parte dos países vizinhos, mandado executar pelo Exmo. Sr. Ministro da Agricultura Dr. Fernando Costa”.

28392 – Chapéu – de vaqueiro. 28393 – Chapéu de palha, impermeável, usado pelos castanheiros e seringueiros do baixo Tocantins. 28394 – Peneira (arupema) usada pelos sertanejos do baixo Tocantins, para preparar o refresco de assaí.

30959 – Renda de bilro. Petrolina rio São Francisco – Pernambuco, oferecida por Othon Leonardos.

Coleção Candido Mello Leitão (1886-1948)

Mello Leitão, naturalista da Seção de Zoologia, também reuniu artefatos em suas excursões de pesquisa.²⁸¹ Algumas das anotações referem-se à doação em Minas e na Bahia. Em julho de 1937, adquiriu e ofertou ao Museu um pequeno conjunto de seis objetos provenientes da feira de Campina Grande. Mello-Leitão mantinha, principalmente com Roquette-Pinto, uma relação de respeito e proximidade, que se estendeu a Heloisa Alberto Torres. Professor aposentado, publicou na Revista do Museu os artigos “Pigmentos Vegetais”, no primeiro número, e “Mimetismo”, no segundo número da Revista. Ele tinha especial interesse pelas expedições científicas, assunto de sua tese e também um dos temas do Congresso de História do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1938, no qual Mello-Leitão foi relator.

A coleção atribuída a Mello Leitão foi formada em coletas durante suas excursões de pesquisa. É composta, portanto, na sua quase totalidade, até em função de não ser extensa, de itens

27826 – espanador de carauá; corda de craoá; cachimbo de imburana, com cabo de marmeleiro (27828); cachimbo de raiz de imbu (27829); rapa-coco; cuia de cuití (27835).

Coleção João Moojen de Oliveira (1904-1985)

João Moojen de Oliveira era naturalista da Seção de Zoologia. Publicou no primeiro número da Revista do Museu o artigo “Capivaras”; no segundo, “Uiraçu”; no terceiro, “O Corrupião”.²⁸² Moojen, como se vê, participava da rede de relações sociais e intelectuais próximas a Torres e seus parceiros. No registro, sublinha-se a oferta da coleção pelo Dr. Sr.

²⁸¹ C. de Melo Leitão publicou na Revista do Museu os artigos: “Pigmentos Vegetais”, no N. 1 de agosto de 1945, e “Mimetismo”, no N. 2 de dezembro de 1945.

²⁸² Em 1943, Moojen havia publicado “Captura e preparação de pequenos mamíferos para coleções de estudo. 98p., il., na Série A. Manuais do Museu Nacional, n.1.

J. Moojen em março de 1938.²⁸³ Pelos dados anotados no catálogo, percebe-se um coletor treinado, que busca informações sobre o que adquire, especialmente dados relativos ao material e à técnica de fabricação.

'carocha' – usada como capa contra a chuva pelos "geralistas" Sanfranciscanos. Pirapora. O material é a prefoliação do Burité (28105).

Tarrafa – de tucum, fabricada no sul da Bahia e comprada em Pirapora – Minas (28106); Colcha – de lã e algodão, tecida com máquinas de madeira, na fazenda da Grama – Viçosa, Minas (28107).

Colcha de lã e algodão, tecida com máquinas de madeira na Fazenda da Grama, Viçosa, Minas.

Novelo de algodão, de fabricação doméstica, meadas de lã.

Algumas peças foram trazidas para o Museu em 1953. São *cabeças de madeira, encontradas no nicho de um padre, que morreu no incêndio de um ônibus*.²⁸⁴ Foram coletadas por Moojen na Estrada de Sobral – Fortaleza.

Coleção Antenor Leitão de Carvalho (zoologia)

Carvalho era naturalista, ictiologista, da Seção de zoologia. Foi um dos naturalistas treinados pelos pesquisadores estrangeiros que trabalharam no Museu, como já mencionado no capítulo anterior.²⁸⁵ Como se pode observar, seus interesses e especialidade orientaram o colecionamento, de modo que os artefatos não são recolhidos aleatoriamente, mas a partir de um olhar especializado que identifica e atribui significado às peças. A excursão de Antenor L. de Carvalho dirigiu-se à região do Baixo Amazonas e ao Pará, em 1939-1940.²⁸⁶

31094, Modelo de montaria – rio Guamá; 31470, Tarrafa para pescaria usada no baixo Amazonas. Monte Alegre; 31102 – sumba ou maçarico para assentar o virote; 31104 – anzol para pescar tartaruga; Itapuan para arpoar tartaruga e tracajá; virote sem ponta de flecha; virote com ponta de tapuan para flechar tracajá e tartaruga (31107); tarrafa para pescaria usada no Baixo Amazonas (31471) – todos de Monte Alegre, no Pará.

²⁸³ Da prestação de contas constam os seguintes credores: Hermann Kruse, 2:000\$000; Antenor Leitão de Carvalho, 4:627\$000; João Moojen de Oliveira, 8:850\$000; Augusto Ruschi, 18:300\$000.

²⁸⁴ 36694 e 36696.

²⁸⁵ Carvalho publicou com George Myers "A new dwarf toad from southeastern Brazil", na *Zoologica: scientific contributions of the New York zoological society*, v. 37, e "Notes on some new of little known Brazilian amphibian", no *Boletim do Museu* n. 35. Com Joseph Bailey, também no *Boletim do Museu*, n. 52, "A new leptotyphlops from Mato Grosso, with notes on leptotyphlops Tenella Klauber", em 1946.

²⁸⁶ AHMN, pasta 120 doc. 146.

3.6 Colaboradores, parceiros e correligionários

Aqueles que 'vivem o museu' bem sabem como são fortes as vontades dos doadores, cuja importância se acentua com a dependência das instituições para ampliarem os seus acervos. Além dos conjuntos reunidos por zoólogos, geólogos e botânicos do Museu em excursões de pesquisa e coleta, destaco outros três identificados como coleções e pertencentes ao conjunto identificado como Coleção Regional.

O primeiro, bastante significativo, foi formado por uma doação do interventor do Rio Grande do Sul, Coronel Gustavo Cordeiro de Farias, em 1941. Esta coleção soma 56 peças e representa o traje típico do gaúcho. A doação foi amplamente noticiada pela imprensa, pois acentuava o caráter nacional das coleções do Museu e da rede política engendrada pela instituição para compor suas coleções.

Botas e esporas do Rio Grande no Museu Nacional – O coronel Cordeiro de Farias, interventor no RGS, acaba de oferecer ao Museu Nacional duas **autênticas indumentárias de gaúcho**.

Agradecendo a valiosa doação, o ministro Gustavo Capanema telegraphou ao interventor gaúcho. A gravura reproduz as indumentárias fixadas pela objectiva do Globo, graças a uma gentileza da diretora do Museu Nacional, Srta. Eloísa Alberto Torres.²⁸⁷

Esta doação prima pela autenticidade. O sujeito é o personagem, doa a si mesmo, pois é o representante político de sua região. O gaúcho era um tipo regional bastante relevante para construir a imagem que se pretendia no período.

Essa oferta veio enriquecer as colleções ethnographicas da notável instituição, as quaes daqui por diante terão preenchido essa lacuna. Cada uma dessas indumentárias se compõe de vinte e seis peças.²⁸⁸

²⁸⁷ *O Globo*, 3 de abril de 1941.

²⁸⁸ Idem

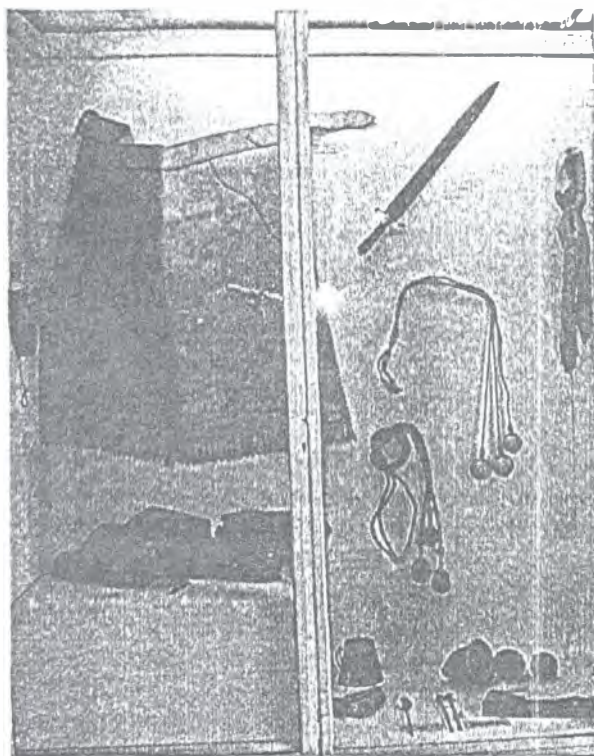


Figura 17: peças da coleção (Vitrine)

São peças como: “*Chiripá – faixa larga de pano usado pelo gaúcho, tem a mesma função da bombacha. (usado nos trabalhos campeiros); Chapeo com barbichacho (para passeio).*”(31494 até 31573).

Coleção Gastão Cruls.

Gastão Cruls foi um escritor dedicado aos temas nacionais, portanto, com estreitas relações com Edgard Roquette-Pinto, Heloisa Alberto Torres e demais intelectuais do período.²⁸⁹ Em 1928, participou, como etnógrafo, da expedição da Inspeção de Fronteiras, no

²⁸⁹ Roquette-Pinto, amigo e parceiro de Gastão Cruls, escreveu o prefácio do livro de Cruls *A Amazônia que eu vi* (1945-3ed), obra que era referida como uma crônica literária de expedição ao extremo norte. Roquette-Pinto compara Cruls a um pintor que trabalha com fidelidade, reproduzindo a diversidade das cores dos homens que habitam a região, enaltecendo mais uma vez as qualidades do caboclo e sua contribuição para a nação: “mais do que a Amazônia que Gastão Cruls viu é a Amazônia que ele nos faz ver, de maneira deliciosa, pelo milagre de um bom gosto apurado, sem tropos nem lantejoulas. As coisas que ali tem brilho brilham aqui por si mesmas; as sombras surgem na composição das telas com a intensidade que tinham no modelo, sem excessos de palheta do artista, que sabe trabalhar as tintas com a mão de mestre (...) Como desmente este livro os imprudentes e levianos que imaginam o Brasil progredindo somente a custa da ‘gente branca’, que eles chamam, errado, ingenuamente, de ‘raça ariana’! Como palpita, nas páginas fortes, a vibração dos músculos caboclos. no varar das cachoeiras, arrastando nos pedrouços ardentes, castigados pelo sol, ‘os madeiros’ pesados! Como vive, neste livro, a alma dos humildes brasileiros que não conhecem fadiga nem medo, na hora de ‘cumprir a obrigação’! Gastão Cruls serviu, aqui, com sinceridade e brilho a ciência e as letras... Vê-se, mais uma vez, que a terra é áspera – o homem é teimoso e forte”

setor de limites com a Guiana Holandesa, sob a chefia do General Candido Mariano Rondon.²⁹⁰ Participava, como já foi dito, do círculo de Rodrigo Melo Franco de Andrade, tendo feito parte da composição do primeiro número da Revista do SpHAN, com um trabalho sobre Arqueologia Amazônica. Anos depois, recebeu de Mello Franco a tarefa de escrever sobre “Arte Indígena”, a fim de compor uma edição organizada pelo diretor do SpHAN sobre Arte Brasileira e que contou com a colaboração de Cecília Meireles no tratamento do tema da Arte popular.²⁹¹

Em 1938, por ocasião de uma viagem a Manaus, Cruls recebeu de um particular a oferta de venda de uma coleção de artefatos que julgou ser de interesse para o Museu, a partir da consulta a Torres, que lhe solicitara informações acerca do valor e da autenticidade das peças.²⁹² Gastão participou com Heloisa do projeto de criação do Instituto da Hiléia Amazônica. Em 1949, publicou “Aparência do Rio de Janeiro” (notícia histórica e descritiva da cidade), que foi prefaciado por Gilber Freyre.

Em abril de 1941, Gastão Cruls oferta ao Museu uma coleção proveniente do Pará.

31641 – Maço de palha – de tauary, para cigarros. Adquirido no Ver o Peso. Belém of. dr. Gastão Cruls; Boneca de pano feita pelas bonequeiras de Santarém, duas moças de uma mesma família que se especializaram nesses trabalhos. A boneca representa: a vendedora de cheiro (31642). Idem; até 3167.

Coleção Orlando Torres

Em 1938, Heloisa Alberto Torres foi procurada por Orlando Torres, engenheiro residente no triângulo mineiro, interessado em receber orientação sobre etnografia. Torres percebe uma oportunidade para o colecionamento e escreve a Gustavo Capanema, já que o Museu possuía um quadro pequeno de funcionários dedicados ao colecionamento e ao trabalho de campo, e poucos voltados para a etnografia regional.

(...) tendo se dedicado a estudo de folclore e, em consequência, à observação de aspectos etnográficos regionais, recolhendo copiosa documentação em torno do assunto da sua especialidade e, desejando dar aos seus trabalhos de etnografia

²⁹⁰ Mello-Leitão, 1941:147.

²⁹¹ No artigo, Cruls inclui uma farta documentação fotográfica de peças das coleções do Museu Nacional. Arte Indígena. pp. 75-107. In: Franco de Andrade (org.). *As Artes Plásticas no Brasil*, 1956.

²⁹² 7/11/38 doc. 290, pasta 124 – Cópia para arquivamento por assunto.

uma orientação mais segura, procurou o MN. Poderíamos então aproveitá-lo para colecionar.²⁹³



Figura 18 - peru feito de papel de seda

Chapa de ferro para fogão, tipo sertanejo (28506); Panela tipo sertanejo; Caçarola tipo sertanejo(28510); Peneira de cambauva; Peneira de cambauva; Cestinho; Tatu feito de papel de seda; Peru feito de papel de seda; Pinto idem.

Muitas peças são amostras de tecidos, de tintas e de pontos de tecelagem:

Colecha – (amostra n.1), Repasso: tamborete (desenho).

Colecha – (amostra n. 11, repasso: “Colecha do pobre” (desenho) tintas: não foram usadas.

Tecido -- para mulher (amostra n. 43), repasso: liso.

Tintas: urucu (vermelho), anil (azul), quaresminha (verde).

Todas trazem “Of. do Sr. Orlando Torres em janeiro de 1939 e provêm de Ituiutaba, Divinópolis, Triângulo Mineiro, Minas Geraes.”

Torres analisou o estado da Coleção Regional reunida no Museu até aquele momento. Como ela afirma, a Coleção documenta as feições mais típicas, aquelas que foram imgeticamente perpetuadas: O seringueiro representando o Norte; a pesca, simbolizando o vasto litoral; jangadas e rendas, ressaltando o extremo Leste; o couro e o chifre,

²⁹³ Ofício 226, de 6 de maio de 1938, ao Ministro Gustavo Capanema.

representações do sertão, o extremo Oeste; os negros, em singelas representações corporais; o gaúcho, o vaqueiro do extremo Sul. Os quatro pontos cardeais, as cinco regiões ou, como escreve Torres, *as grandes áreas culturais*, ocupadas pelos tipos humanos que ilustram a diversidade e a riqueza da miscigenação. Torres apresenta a geografia, um território colecionado, a cultura materializada não só nos objetos, mas pelos objetos.

Documentam apenas as *feições mais típicas das grandes áreas culturais*, ainda vagamente esboçadas. A Amazônia com a indústria da borracha, os artífices de pesca, as embarcações; o nordeste com as suas jangadas e as suas rendas, a roupa de couro e os trabalhos em chifre; a Baía com as suas bonecas, os seus trançados de palha de ouricuri, as suas técnicas afro-brasileiras; o centro, com as suas indústrias caseiras de tecidos, as suas panelas de pedra sabão, as suas armadilhas de pesca; o sul com os trajos e os aperos inconfundíveis do gaúcho.

E Torres segue afirmando:

A falta de um colecionamento sistemático tem impedido que se agrupem conjuntos expressivos de ponto de vista de significação estritamente regional e etnográfica da documentação coligida. Peças, às vezes, recolhidas ao acaso, representam quase sempre a curiosidade que atraiu a atenção do viajante ou decorrem de colecionamento feito à margem das atividades de um naturalista, que visava diretamente outras finalidades (...).

Ainda assim, muitas dessas coleções oferecem hoje um interesse todo especial: feitas algumas há dezenas de anos são os únicos testemunhos de pequenas indústrias, que o tempo aperfeiçoou, de artes rústicas que as fabricas mataram, de técnicas incipientes que o progresso desenvolveu. Representam, embora incompletamente, etapas da formação e desenvolvimento da cultura material do nosso povo.²⁹⁴

Quanto às coleções, observa-se a partir dos apontamentos nos *Livros/catálogos*, uma predominância de objetos de uso cotidiano na casa e no trabalho, cujo valor de uso opera como legitimador da representação que se pretende ao reunir os objetos em coleções. O povo está nos objetos que falam por ele, de modo que o valor simbólico predomina sobre o valor artístico e o econômico, um critério que nada tem de aleatório.

Ao apresentarem-se esses objetos, enfatiza-se a existência de algo que até então nada ou muito pouco se conhecia. Os objetos ajudam na construção da categoria *povo* no âmbito do Estado, através de uma instituição que representa os interesses deste Estado.

Na criação de um patrimônio, apropriar passa a significar preservar, mas o que se preserva são os objetos. Reginaldo Gonçalves (1995) desenvolve a noção de apropriação, onde apropriar é tomar para si e, portanto, uma atitude de poder que exerce controle sobre o

que é apropriado. As práticas de apropriação e colecionamento são entendidas como um esforço de restabelecer ou defender a continuidade e a integridade do que define a memória nacional. Complementar à noção de apropriação, o autor trabalha o conceito de “perda” como algo que não pertence àquilo que é apropriado como ‘patrimônio cultural’. Desse modo, é o discurso que assegura que o objeto principal dessas práticas, a cultura nacional, permaneça ilusoriamente como algo coerente, íntegra e idêntica a si mesma.

Apropriação é sinônimo de preservação e definição de identidade, o que significa dizer, no plano das narrativas nacionais, que uma nação torna-se o que ela é na medida em que se apropria do seu patrimônio. (1995:24,25).

Pomian, ao descrever a capacidade do objeto de evocar aspecto do passado, ressalta que os objetos vão desafiando os olhos e conduzindo a observação para o além do realmente visível. Na coleção de 1922, uma observação acompanha a de nº 16764 (Renda, traça) “*Renda moderna, nela já se notando a influência de fregueses do Rio*”. Em 1922, o olhar já identificava traços que não reconhecia como autênticos, resultado de influências urbanas modernas. Pensar hoje que algo produzido em 1922 não é uma representação autêntica e tradicional do povo parece inusitado.

Neste contexto de pesquisa de campo, como já foi dito, pretendia-se ilustrar a relação do homem com o meio geográfico através de objetos de uso cotidiano ligados ao trabalho, à casa, às crianças, aos rituais, às crenças e à natureza. Esta molda-lhe o caráter de bravura, resistência, resignação e abnegação. Peças de cerâmica de uso doméstico, colares que não são enfeites corporais, mas que carregam uma infinidade de pequenos símbolos de proteção para diferentes males, cachimbo e tubo para cachimbo, cuias pintadas (estas sim, exemplares de apuro estético, mesmo porque não há registro de função), cascas diversas e alguns utensílios do “fazer cheiro” compõem a paisagem, trazem para perto a natureza, identificada e domada.

Podemos pensar que os objetos foram presentes ganhos ao acaso de personagens encontrados aleatoriamente. Não nos parece ser esta a hipótese mais provável, mas sim a dos objetos que parecem falar, demonstrar, ilustrar práticas sociais.

²⁹⁴ Sem data, datilografado, com uma nota final manuscrita em que Torres informa que o “*número de peças eleva-se a 850*”.

3.7 A Coleção em exposição. O arranjo dos *outros*

Si, para a formação mental, em um propósito de pura educação pessoal, pode bastar o que se lê, como outr'ora sucedia, já no desdobrar da actividade pratica e diferente: sem ver, não se fica conhecendo bem o mundo. Ver – aqui, eu o escrevi por sentir. Porque afinal o que se quer repetir e a mesma velha verdade de Aristóteles: na intelligencia só existe o que alli foi ter por intermédio dos sentidos. (Roquette-Pinto, 1927:34)

Na discussão atual sobre o sentido das exposições, a recepção e a interação com o público, discute-se principalmente a questão museográfica como uma preocupação pedagógica. Nos anos 1940, a dimensão educativa dos museus era um conceito que estava por ser ensaiado por Roquette-Pinto e por Heloisa Alberto Torres.

Primeiro é preciso ter um curador. Ele deve examinar cuidadosamente o objetivo do museu, a classe e a capacidade das pessoas para cuja instrução está sendo criado, e o espaço disponível para conseguir esse objetivo. Dividirá, então, o assunto a ser ilustrado em grupos, e levarão em conta suas proporções relativas, e de acordo com elas planejará o espaço. Grandes etiquetas serão preparadas para os principais temas, como os capítulos de um livro, e etiquetas menores para as subdivisões. Certas proposições a serem ilustradas, tanto em estrutura, classificação, distribuição geográfica, posição geológica e hábitos como em evolução dos assuntos tratados, serão apresentadas em linguagem clara e concisa. Por último virão os espécimes ilustrativos, cada um ocupando o lugar para o qual foi preparado. (*apud* Blom, Philip 2003:145).

Paes Brito propõe que os problemas sejam construídos como exposição. O espaço de exposição é um espaço de sensibilidade, de perspectiva. O museu, sendo um lugar instável, deve ser pensado pelos que nele trabalham. Paulo Knauss (2003) sugere investigar laços entre a história da coleção e do colecionismo e as exposições que possibilitam sua visibilidade. Na exposição, pode ser vista uma certa construção, onde o invisível torna-se visível, numa necessidade de se revelar. As práticas do colecionismo afirmam-se como uma prática do olhar, restrita ou ampla, dos objetos colecionados. Os processos de acumulação, caracterizados pela aquisição, seleção, ordenação e classificação somam-se à dinâmica da exposição.

Durante um longo período, expor nada tinha a ver com o moderno conceito de ilustração pedagógica, significando poder. A origem dos museus está relacionada ao entesouramento, àquilo que está guardado, reservado – maravilhas, excepcionalidades, preciosidades, tesouros. Categorias de representação de tempo e de memória que fundam

hierarquias de valor, operadas por sistemas classificatórios. Os Museus de Etnografia são espaços onde são encenadas representações, espaços onde uma determinada leitura dos objetos ilustra o domínio e o poder exercido sobre um outro de cuja apropriação são signos alguns de seus artefatos. O significado é construído no conjunto das relações que se articulam na exposição.

Castro Faria, na conferência pronunciada em 14 de abril de 1947, por ocasião da reabertura das novas exposições de antropologia e arqueologia, faz uma análise das exposições do Museu também *no ensejo de reviver o passado*, e apresenta a nova exposição, quando afirma a radicalidade das mudanças. Houve uma diminuição da quantidade de peças expostas para uma melhor compreensão e valorização dos diferentes conjuntos, *que se tornaram mais atraentes* (1998:71). O que Castro Faria destaca é que, ao contrário do anteriormente exposto, resultado de arranjos e acomodações feitas ao longo dos anos, a exposição produzida por Heloisa Alberto Torres (embora o autor não a mencione) foi pensada conceitualmente pelos cientistas da casa e por um especialista no arranjo museográfico. Assim resume os objetivos do Museu:

A ciência em si mesma, isto é, a sua conceituação, os seus processos de estudo, os seus campos de pesquisa, a sua aplicação aos problemas brasileiros, acha-se ali documentada de uma forma capaz de despertar o interesse do grande público.

Continua apresentando o que considera ser um "*arranjo extraordinariamente feliz*" dos objetos, que estavam agrupados em unidades de língua e de cultura, o que revelava uma escolha voltada para o público. Este arranjo, segundo o autor, reconhece a "*existência real do conhecimento do povo*", pois pretende reproduzir o modelo utilizado nas escolas, nos materiais didáticos, com um poder insuperável. A exposição, desse modo, foi pensada também como um recurso didático, encenando algumas representações da nacionalidade: a ciência da natureza e dos homens, os aspectos e os tipos. Tratava-se, pois, de uma reiteração do projeto pedagógico-cultural estadonovista. Divulgar e multiplicar esta cara de Brasil, esta imagem, era o desafio.

Luiz de Castro Faria participou da supervisão do planejamento das exposições, "*na medida que era solicitado*".²⁹⁵ Torres havia pedido o auxílio do diretor do Museu de Búfalo para substituir o critério da curiosidade pelo aperfeiçoamento da técnica museográfica. Georges Julien Simoni foi o responsável pelo arranjo das novas exposições de antropologia e

²⁹⁵ AHMN. Série Diretoria/Relatórios – classe 146.4.

arqueologia, uma iniciativa da diretoria do SPHAN (Castro Faria, 1998:78). Castro Faria (1998:75-76) registra o ineditismo:

pela primeira vez na história do Museu Nacional, a tarefa de preparar uma exposição escapa à rotina dos afazeres do pesquisador e passa a ser executada, ou antes, dirigida por um especialista nessa nova técnica, que é a museografia. (...) As finalidades essenciais de um museu moderno só podem ser integralmente atingidas com o auxílio da arte de projetar exposições.

Todavia, o naturalista se ressentia da nova tendência, por ele apontada, que supervaloriza as condições de apresentação e que reduzem as informações ao objeto exposto, ressaltando a forma e os atributos estéticos. Restringindo as informações, de modo a que os textos ficassem reduzidos a legendas, corre-se o risco de nada informar, o que Castro Faria julga um paradoxo, pois pode representar uma volta às exposições em que eram exibidas curiosidades.²⁹⁶

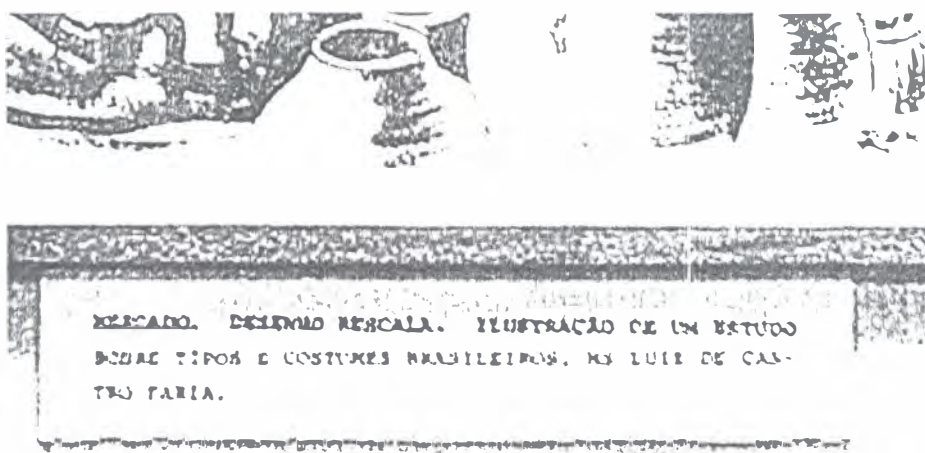


Figura 19: detalhe da legenda na vitrine de Etnografia Regional

²⁹⁶ Franz Boas propôs tratar os objetos como objetos artísticos, isto é, não mais associados a etapas evolutivas, mas percebendo-os na singularidade de uma produção estética, própria de uma determinada cultura. Boas tem um papel ativo no discurso sobre museus. Foi protagonista de uma polêmica sobre as estratégias museográficas de apresentação da cultura, ao se opor ao método que era comumente empregado na apresentação dos artefatos culturais das coleções em seqüências ergológicas. Boas propôs que as apresentações fossem arranjadas por unidades culturais, que as vitrines, ao invés de conterem objetos retirados de um contexto e recolocados com seus similares ergológicos, apresentassem o "todo cultural", expresso o mais literalmente possível, de modo que o visitante apreendesse não os traços culturais isolados, como até então eram mostrados, na forma de seqüência evolutiva. Boas propõe como forma de apresentação os dioramas,²⁹⁶ que vão ser usados no Brasil. Foi a partir de Boas que os objetos etnográficos recolhidos nos museus começaram a ser percebidos pelo seu caráter estético.

Heloisa Alberto Torres já havia assumido a “curadoria” de outras exposições como representante do Museu, tarefa a que se dedicava com especial interesse, pois reconhecia a importância da exibição do acervo do Museu, especialmente por expressar o caráter das pesquisas desenvolvidas no instituto, que primava em se fazer representar como uma casa de ciência. Em 1940, foi responsável pela montagem relativa à etnografia brasileira na Exposição Histórica do Mundo Português, realizada em Portugal. Foi Torres quem adquiriu algumas das peças para a encenação que havia projetado: bonecas baianas e seus trajes rituais, como já vimos.



3.7.1 Amarrando redes e costurando gente: expor para mostrar o que costurado está

É verdade que a área definitiva deve ser maior, porque não foram preparadas as salas de paleontologia humana e de etnografia regional, já previstas. Só este último setor mereceria um museu, mas, infelizmente, a bela iniciativa de Roquette-Pinto, o organizador da chamada coleção sertaneja, que teve uma sala com o nome de Euclides da Cunha ainda não teve o desenvolvimento que merece. (Castro Faria:75).

A inauguração solene em abril de 1947, embora parcial, representou um grande passo na reestruturação conceitual da exposição que passava a ter um cunho pedagógico que a orientava. Foi também importante no âmbito institucional, pois Torres enfrentara no ano anterior graves conflitos com alguns naturalistas do Museu.²⁹⁷ Como já abordamos, os naturalistas da Divisão de Antropologia e Etnografia continuaram encarregados das coleções, apoiando as iniciativas e os projetos encaminhados pela diretora, principalmente os relativos à preparação e ao acompanhamento dos trabalhos ainda não concluídos na exposição.²⁹⁸ A sala de etnografia regional não havia sido ainda inaugurada, embora as coleções tivessem sido adquiridas também com este propósito: compor a visualidade da nação, apresentando todo o seu povo e as raças que se combinaram para formá-lo.

Durante o mês de julho ocupei-me da **preparação da exposição permanente de artefatos regionais brasileiros**. Esse trabalho foi realizado em colaboração com os demais membros da DAE. (Galvão, 25/1/51).

As atividades de preparação e montagem envolviam a todos pela diversidade e quantidade de afazeres como, por exemplo, conservação, restauração e arrumação do material (do Egito); escolha e limpeza do material para a sala de antropologia; pintura de peças (os crânios); aquisição de material para completar os armários da exposição; restauração dos bustos indígenas para figurarem na mesma sala.

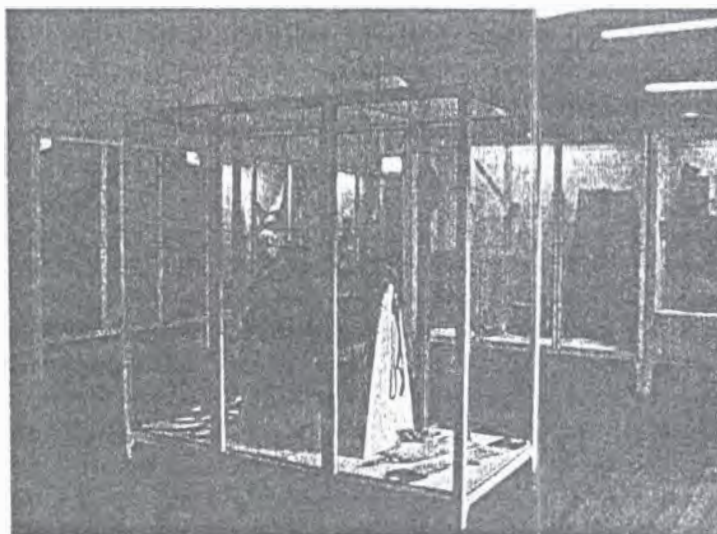
Galvão faz um sumário das atividades realizadas naquele ano, em que se dedicou de junho a setembro a preparar as exposições permanentes de Etnografia Regional do Museu e a Exposição Comemorativa da 1ª Semana Nacional de Folclore.²⁹⁹

²⁹⁷ A inauguração da exposição ocorre num contexto de mudanças institucionais, decorrentes do enfrentamento de Torres com um grupo de naturalistas que lhe fazem oposição, acusando-a de despotismo, mas também de mudanças políticas no país, devido ao fim do Estado Novo.

²⁹⁸ Eduardo Galvão trabalhou na conservação e na restauração de material das coleções da Oceania, África, Grécia e Roma, Arqueologia americana, Arqueologia brasileira e Etnografia brasileira e nas coleções indígenas, como informa em relatório de 1946. Pedro Lima também relata suas atividades que, segundo ele, foram quase que totalmente dedicadas aos trabalhos da Exposição, em conjunto com os demais colegas de seção Eduardo Enéas Galvão e Tarcísio Torres Messias, tendo este último se dedicado à preparação das salas e à distribuição do material para a exposição de Antropologia física e Etnografia do Brasil. "Os trabalhos nas Exposições da DAE tiveram início em maio, sendo prevista a sua conclusão para fins de 1946, contudo, diversas circunstâncias, adiaram o previsto, cumpre salientar a restauração do material egípcio, que por sua natureza exigiu cerca de três meses para prepará-lo de modo a figurar na exposição. Também a falta de material nas oficinas, principalmente madeira, pano para forro e tinta, tem contribuído para maior demora dos trabalhos. Sobre a restauração e desinfecção do material egípcio será fornecido um relatório suplementar". Relatório de Eduardo Galvão, 1946.

Uma exposição é uma encenação de um determinado discurso, construído em diferentes ângulos e múltiplos cruzamentos. Algumas questões são de imediato percebidas, como aquelas que organizam o arranjo. No caso da exposição de etnografia regional do Museu, a linha discursiva fundamenta-se na construção geográfica, onde as regiões aparecem compondo o todo. A unidade nacional, proposta política do Estado Novo, foi encenada de modo a que os tipos humanos, os aspectos naturais, as técnicas e as crenças, a diversidade de hábitos e peculiaridades fossem expressos nos objetos “comuns” – aqueles que apresentam o cotidiano como uma caricatura, em que o que importa é ilustrar a riqueza da nação – e também pela ocupação do território por seus diversos tipos humanos.

Conforme expresso no capítulo anterior, na campanha de nacionalização produzida pelo governo Vargas e suas instâncias de controle e gestão, o Museu Nacional foi peça importante enquanto espaço de representação do pensamento social da nação, visando à construção e à projeção das identidades coletivas. Colocados em um museu, os objetos estão sujeitos a várias enunciações e “interferências”, entre as quais se espera uma “correta” representação de uma leitura “sem falhas” dos objetos e das obras de arte.³⁰⁰ A classificação museológica é percebida de forma equivocada, a partir de um pressuposto de que a existência de uma leitura “oficial” naturaliza o exposto.



³⁰⁰ Eduardo Galvão, Relatórios referentes a 1945, 1946, 1950 e 1951. Arquivo da Divisão de Antropologia (hoje Setor de Etnologia).

Quadro IV

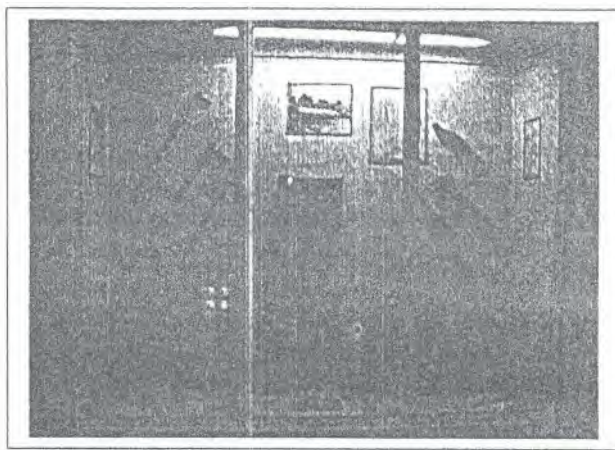
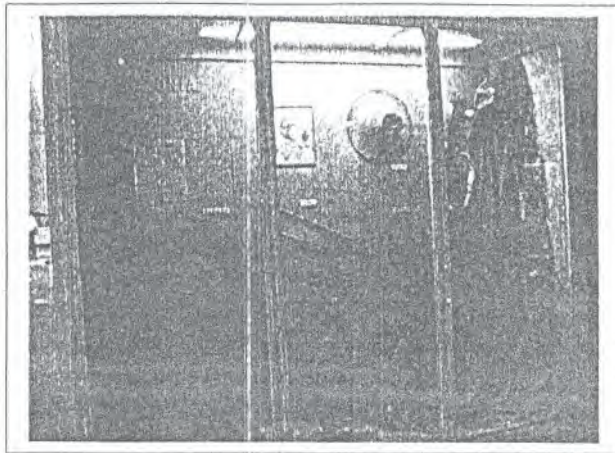
REGIÃO	TÍTULO - TEMA VITRINE
norte	<i>Amazônia – artefatos</i>
norte	<i>Amazônia – extração da borracha</i>
norte	<i>Amazônia – preparo da borracha</i>
norte	<i>Amazônia – pesca</i>
norte	<i>Amazônia – fabricação de cuias de guaraná</i>
nordeste	<i>Nordeste – Indumentária de Vaqueiro</i>
nordeste	<i>Nordeste – Ex-votos</i>
Nordeste	<i>Nordeste – Industria Regional</i>
Nordeste	<i>Nordeste -Rendas</i>
Nordeste	<i>Nordeste - tecidos</i>
Nordeste	<i>Nordeste – cerâmica Popular</i>
Nordeste	<i>Nordeste – Modelos de Barcos</i>
Nordeste	<i>Nordeste – Industria Regional</i>
Nordeste	<i>Nordeste – pesca</i>
Nordeste	<i>Bahia - Panos da Costa.</i>
nordeste	<i>Bahia – Filhas de Santo</i>
nordeste	<i>Bahia – Filhas de Santo</i>
	<i>Bahia -</i>
	<i>Bahia</i>
	<i>Minas Gerais e Espírito Santo – Tecidos</i>
	<i>Minas - tecelagem doméstica</i>
Centro-oeste	<i>Oeste – Alguns Aspectos Regionais</i>
Sul	<i>Paraná Santa Catarina – Zona Litorânea</i>
Sul	<i>Rio Grande do Sul – Indumentaria</i>
Sul	<i>Rio Grande do Sul</i>
Sul	<i>Gaúcho</i>

³⁰⁰ O conhecimento de cada forma particular constitui-se numa descoberta e, portanto, não deve ser minimizado em função de uma pretensa homogeneidade que muitas vezes a categoria parece incluir.

As vitrines destinadas à Coleção Regional somam atualmente um total de 26, distribuídas por temas e regiões.³⁰¹

Os tipos humanos indicados na publicação do IBGE comparecem, inclusive, nas reproduções das ilustrações. Podemos extrair da tabela acima alguns dados em que se destaca a integração homem-natureza, binômio que fundamenta e orienta os trabalhos no Museu desde o início do século XX. O mapa geográfico, nesse momento, estava sendo desenhado pelas coleções do Museu, onde se buscou delinear os espaços das oposições, integrando-as.³⁰²

Podemos perceber a ausência de texto e referências para situar os objetos e justificar sua presença, textos que permitam um entendimento do confuso mosaico de vitrines, onde cada conjunto

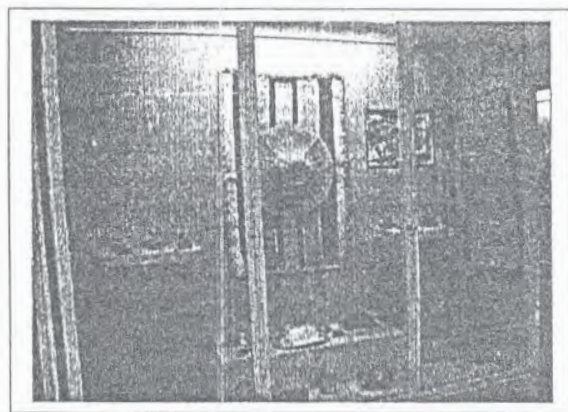
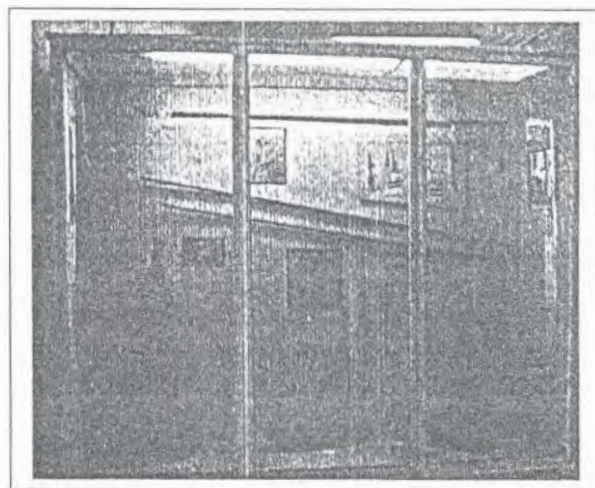
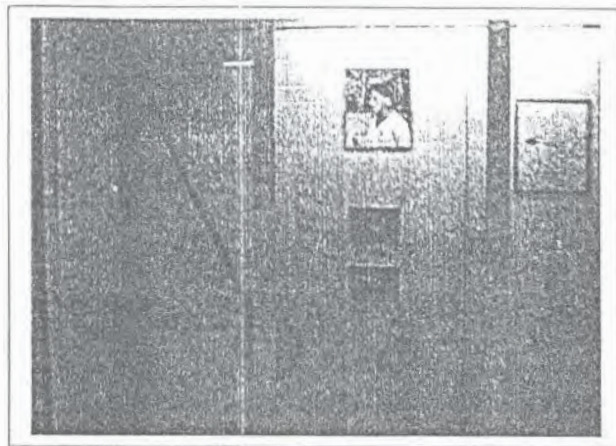


³⁰¹ No dicionário AURÉLIO – notar o recorte do sertão na região Centro-Oeste: Grande Região. Geogr. Bras. Cada uma das cinco regiões em que, segundo critérios geográficos e políticos, se divide o Brasil, e que, por sua vez, se subdividem em microrregiões homogêneas. Por conveniência estatística e administrativa, estabeleceu-se uma divisão que segue os limites das unidades político-administrativas da Federação: a Região Norte compreende RO, AC, AM, RR, PA, AP, TO; a Região Nordeste, MA, PI, CE, RN, PB, PE, AL, SE, BA; a Região Centro-Oeste, DF, GO, MT, MS; a Região Sudeste, ES, RJ, SP, MG; e a Região Sul, PR, SC, RS. [A divisão anterior, que respeitava critérios geográficos mais estritos, era a seguinte: Norte, abrangendo totalmente RO, AC, AM, RR, PA e AP, e parcialmente MA, GO e MT; Nordeste, dividido em Nordeste Ocidental ou Meio-Norte (parte do MA, PI e CE) e Nordeste Oriental (parte do PI, CE e BA, e totalmente RN, PB, PE, AL e SE); Leste, que abrangia totalmente ES, RJ, e parcialmente BA, MG e SP; o Sul, que compreendia parte de SP e totalmente PR, SC e RS; e Centro-Oeste, que incluía parcialmente MA, BA, MG, GO, MT, e totalmente o DF. [Tb. se diz apenas Região.]

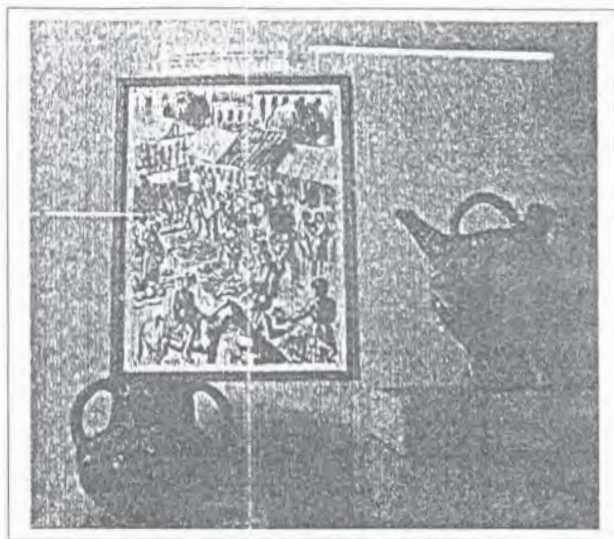
³⁰² Função de espetáculo que provoca um distanciamento. Os objetos expostos são dados a ler. Não se pode tocar, ou mesmo questionar suas presenças. Expostos num museu, os objetos representam verdades, conceitos reproduzidos pelo olhar que passeia. A quantidade de peças, sejam estas similares ou diversas, demonstra a força do saber enciclopédico. A educação nos museus é também uma educação da sensibilidade. As formas plásticas são legitimadas e apresentadas como parte de processos de comunicação. Num museu, um objeto transita em diferentes lugares da distinção. O tempo o transforma e lhe atribui valor, pois o espaço pertence ao mundo da distinção.

parece um todo fechado. A ausência de legendas parece indicar que os objetos têm existência autônoma. Algumas vitrines possuem fotos ou desenhos de personagens que terminam funcionando como texto, na medida em que estão associados aos objetos expostos. As fotos que compõem as vitrines atuam, assim, como legendas, inserindo os objetos no cenário distante ou trazendo a paisagem para dentro do cenário museográfico. As fotos ou desenhos desempenham também e principalmente o sentido de nomeação. Identificam pela imagem aquilo que foi construído como imagem: os *tipos humanos*.

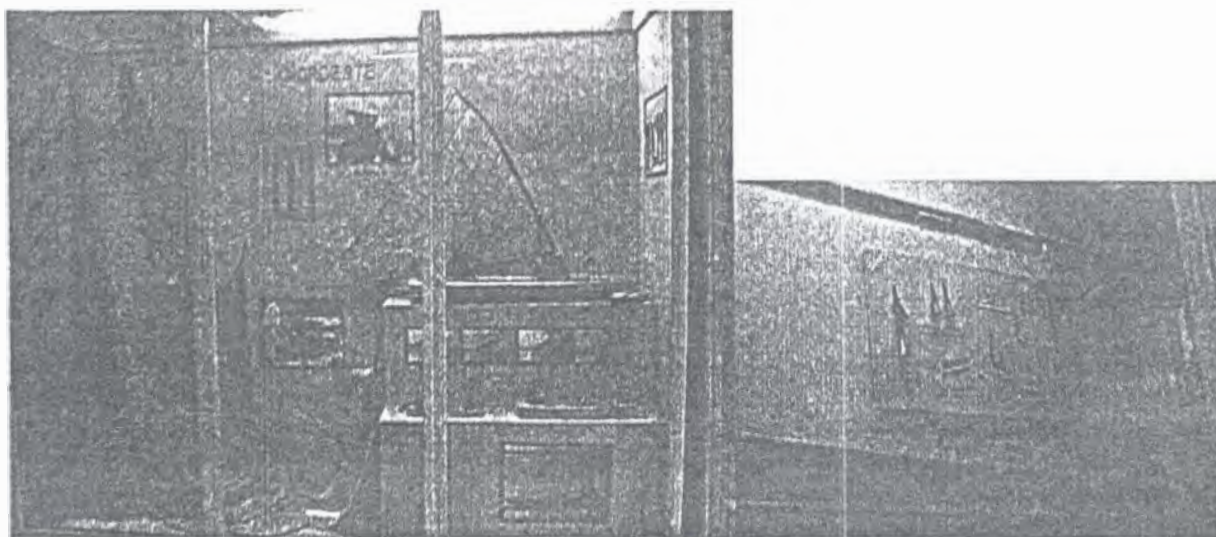
A região Norte num extremo da sala, o Sul no extremo oposto; o *vaqueiro de Marajó* ao lado do *vaqueiro do nordeste*, compondo os diferentes tipos sertanejos, e o *gaúcho*; o Leste/Oeste: litoral/interior evocam a unidade, a idéia de um todo. Numa ponta, o caboclo do Norte; na outra, o bravo gaúcho do Sul com a sua rica vestimenta – três vitrines são dedicadas a ele, praticamente o único representante do sul.



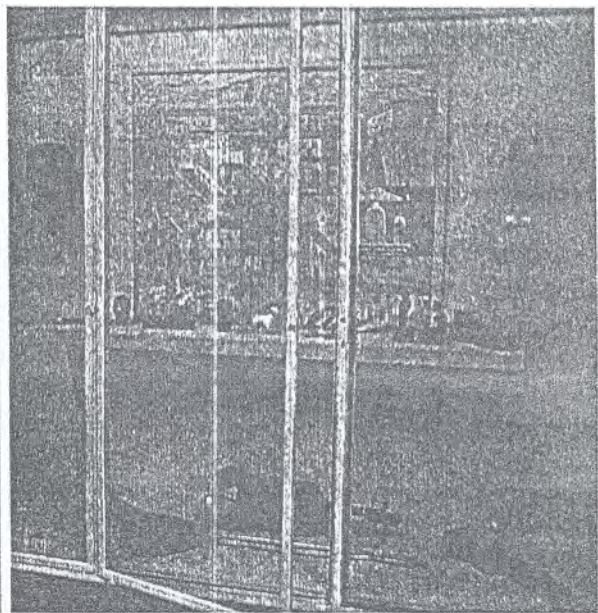
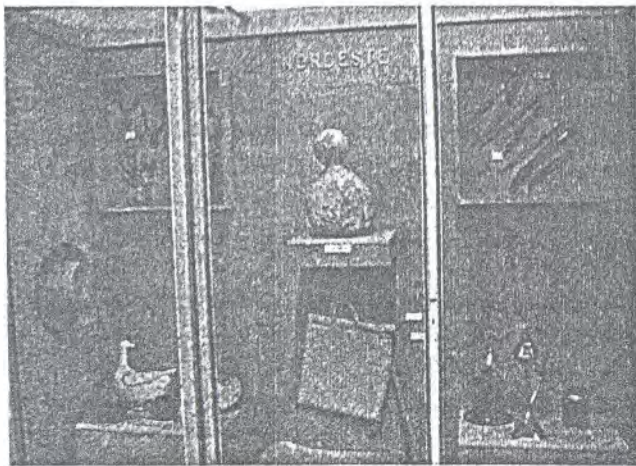
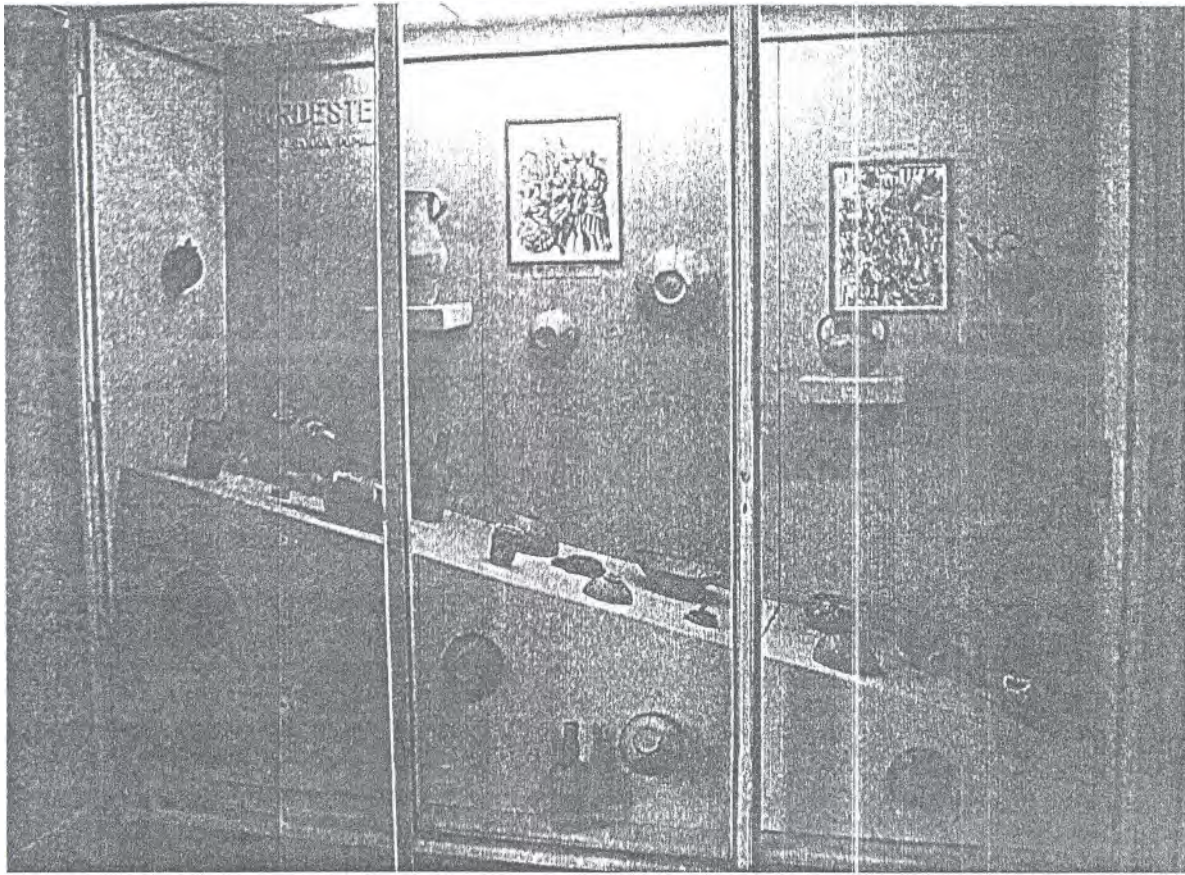
Ao mesmo tempo, o interior, o sertão é suavizado em tecidos e rendas, utensílios e instrumentos, comparecendo em várias vitrines. O rude sertanejo, *filho mais autêntico da terra*, não aparece destacado ou identificado nesta tipologia, mas vestindo suas várias roupagens.



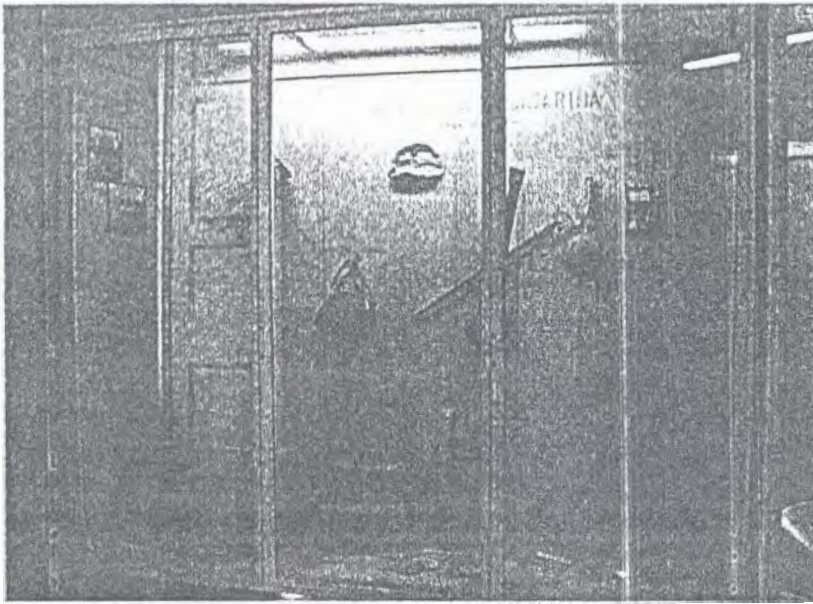
Ainda pela análise da tabela nos é permitido vislumbrar alguns dos temas caros na época e de grande significado no contexto político e institucional. O tema da pesca aparece desenhando todo o litoral. O Museu tinha representação no Conselho Nacional de Pesca e, como mencionado no segundo capítulo, Torres empenhou-se no treinamento também desses naturalistas, recebendo especialistas estrangeiros no assunto.³⁰³



³⁰³ Duas vitrines já não mais em exposição compunham o tema da pesca: O Peixe e o Homem e Pesca Primitiva. Na primeira, gravuras antigas, peixes secos e latas de sardinha ilustram a evolução do processamento do alimento; na segunda, gravuras e fotos com redes e cordas, em um cenário "amazônico".

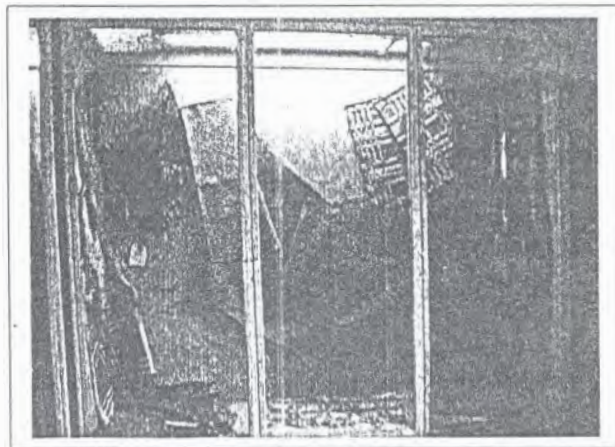


Na divisão de Antropologia e Etnologia, este também era um tema caro pela própria conjuntura nacional. As linhas de contorno do mapa eram também reforçadas na “fronteira” litorânea, desde o Sul, no litoral do Paraná e Santa Catarina passando pelo Nordeste, com suasjangadas, até o Norte.

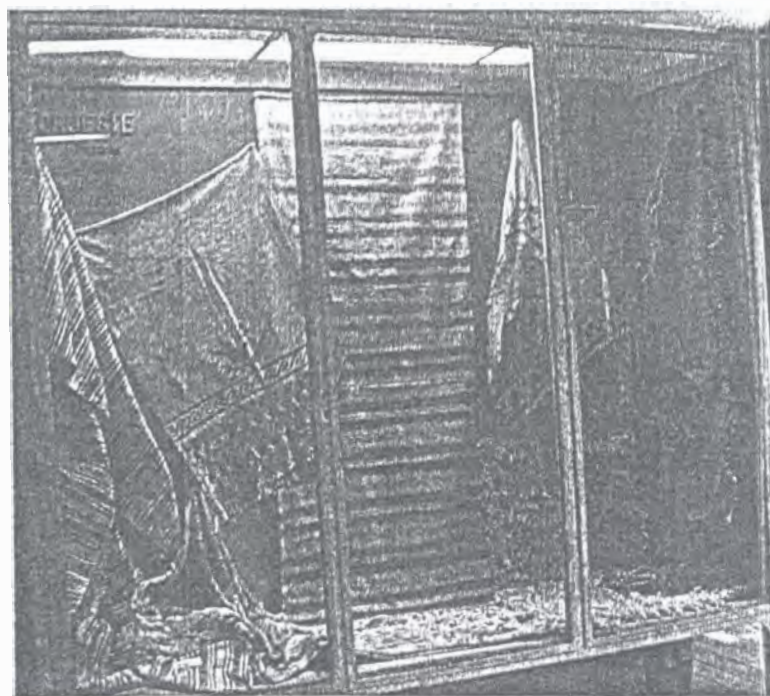
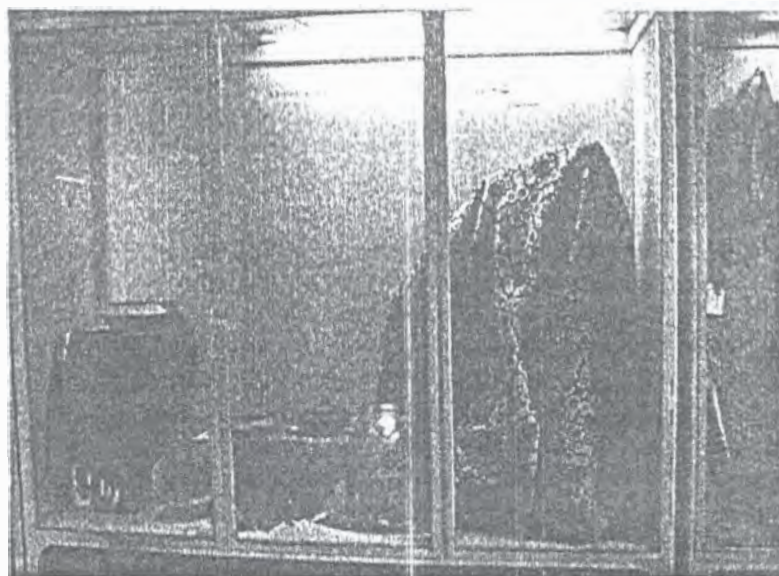


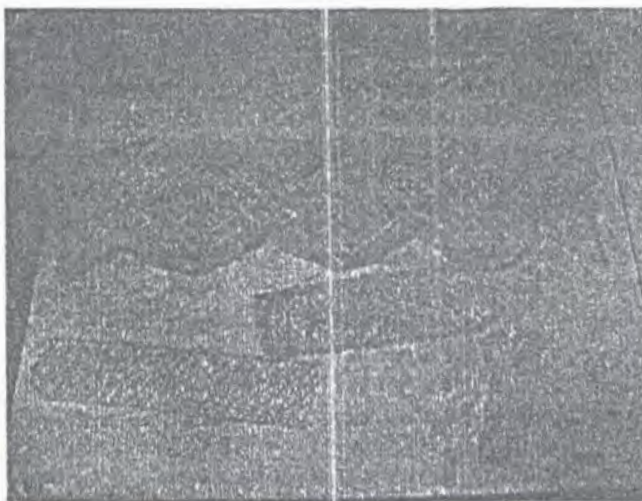
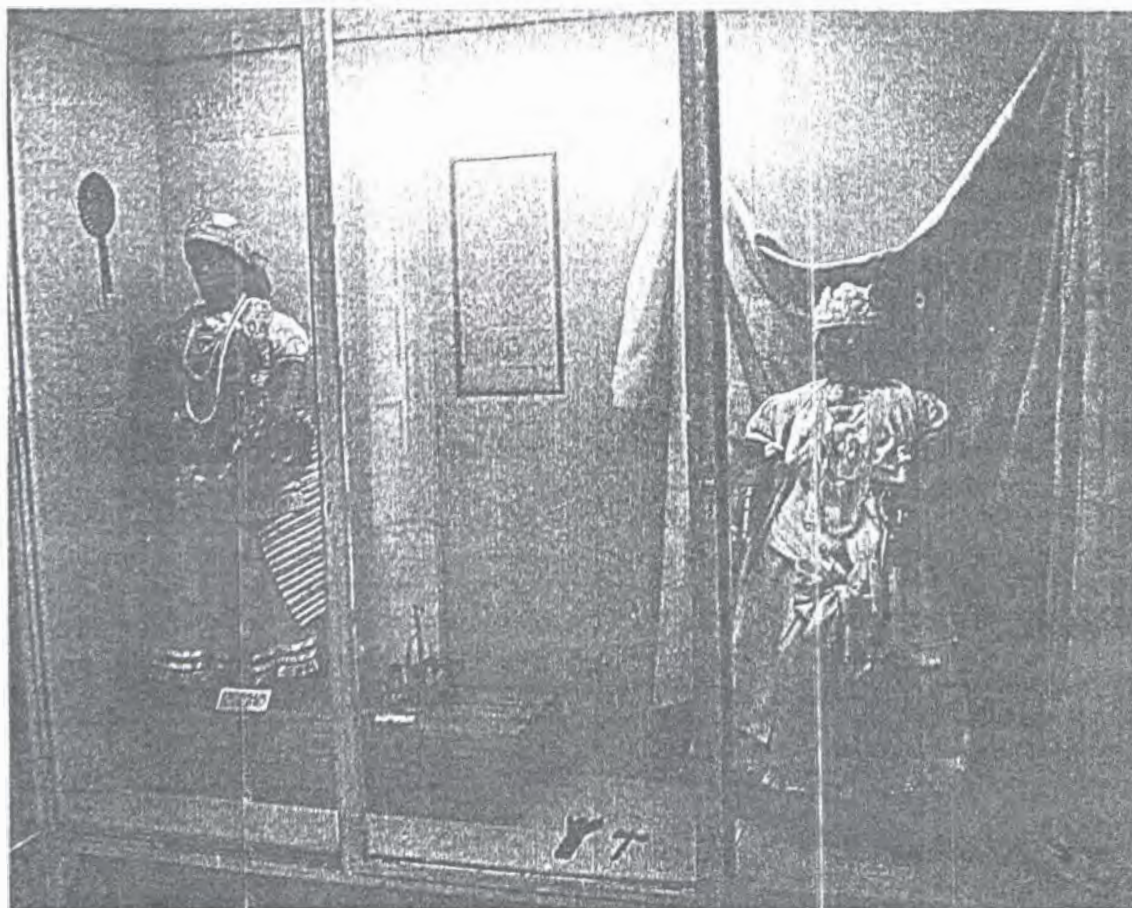
Como visto, a maior parte dos objetos colecionados pelos diferentes colecionadores-coletores pertencem ao mundo da casa e do trabalho, sendo este feito manualmente, junto à terra e aos animais e indicam a riqueza das manifestações do homem brasileiro. Das diversas técnicas, algumas são destacadas, a tecelagem é uma delas.

Grande parte dos itens dessas vitrines foi trazida por Hermann Kruse, provavelmente encomendados por Torres, que tinha especial interesse pelos



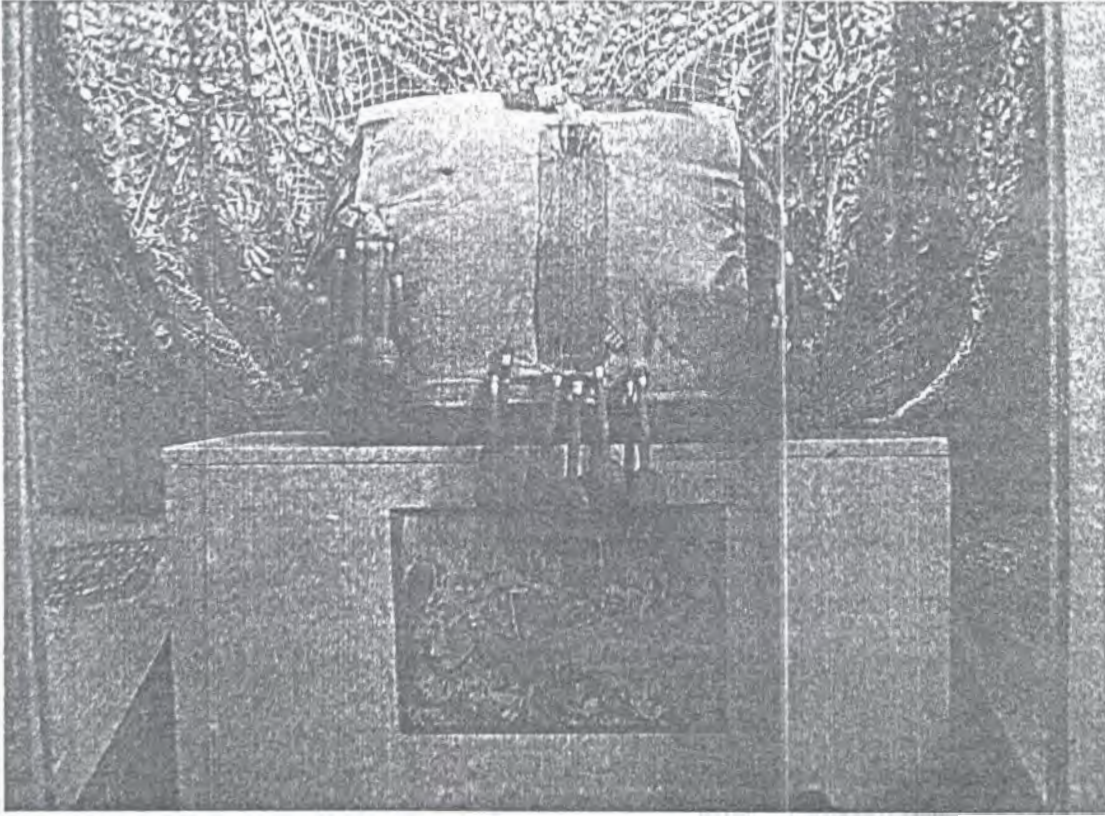
panos, visto o seu estudo sobre os *panos-da-costa*. São mantas, colechas, cobertores e outros tantos panos tecidos. Também há itens da coleção Orlando Torres, pois a tecelagem é assentada em duas regiões: Minas Gerais e Nordeste.





As rendas, tema caro a Roquette-Pinto, coletadas e ofertadas ao longo do período por diferentes autores, estão especialmente arrumadas numa vitrine, que tem como referência o Nordeste. O Museu possui três coleções de Rendas, que estão aqui representadas: A coleção de 1922, reunida por intermédio de Roquette-Pinto; A coleção do SPHAN, de 1945, reunida provavelmente por Castro Faria e a Coleção João Moojen. Servindo de eixo discursivo para o

arranjo, a ilustração de Percy Lau para Tipo e Aspectos do Brasil da Rendeira. Como moldura, uma almofada de Bilro e os fusos, instrumentos de trabalho que compõem assim o cenário.



3.8 Do Regional ao folclórico.

Ao ser inaugurada a parte da exposição relativa à *etnografia regional*, o contexto disciplinar havia adquirido novos contornos. Com a criação em 1947 da Comissão Nacional de Folclore no IBECC – Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura, cujo presidente era o modernista Renato Almeida³⁰⁴.

Em 1936, Mario de Andrade havia fundado, no Departamento Municipal de Cultura que dirigia, a Sociedade de Etnografia e Folclore, que tinha entre seus sócios Claude e Dina Lévi-Strauss. Era objetivo construir as bases científicas dos estudos folclóricos. Em 1941, Mario de Andrade foi o mentor e o presidente da recém-criada Primeira Comissão de

³⁰⁴ Em 1958, a Comissão cria a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, órgão subordinado ao Ministério da Educação e Cultura, o que representa um grande passo no caminho da institucionalização dos estudos de folclore e dos folcloristas a eles vinculados.

Folclore no Rio de Janeiro, da qual Mariza Lira foi uma das fundadoras.³⁰⁵ A Comissão de pronto organizou uma exposição para divulgar o folclore local, *a existência de um autêntico folclore urbano, pois segundo ela* os mais conceituados folcloristas da época concordavam em que não somente havia folclore nas grandes cidades, como também “tradições e costumes populares que lhe são peculiares e que só nelas podemos encontrar, constituindo, dessa forma, a face original, própria do seu folclore”, a produção dos habitantes do *sertão carioca* (Lira, 1953).³⁰⁶

Estamos trabalhando ativamente na coleta de material para esta Exposição, que compreenderá objetos de todos os gêneros, desde instrumentos de trabalho até velhas máscaras de carnaval, literatura de cordel, discos de música popular especialmente gravados, indumentária de algumas profissões, trabalhos domésticos, etc. (...) “não se iluda quem pretender encontrar nessa exposição coisas bonitas. Tudo é pobre, simples, rudimentar, mas absolutamente autêntico. (...) Todos os objetos rigorosamente fichados, com indicação de procedência, utilidade e outros dados capazes de conferirem a esse trabalho cunho acentuadamente científico. Inédito empreendimento de tão grande valor patriótico.³⁰⁷

Como visto, o que se caracterizou como representação de folclore eram as expressões cotidianas, vulgares, corriqueiras, vinculadas ao cotidiano da casa e do trabalho, aquilo que não possuísse ornamentos ou atributos estéticos. A Autenticidade como atributo de valor era categoria dos objetos de uso, isto é, participavam do cotidiano da vida, em casa ou no trabalho, objetos excepcionais, pois serviam a algo, *pobre, simples e rudimentar*, como destaca a autora.

Ao mesmo tempo, podemos apontar no texto de Lira uma tentativa de acentuar o cunho científico dos procedimentos, principalmente no que diz respeito às anotações referentes à peça, dados estes tão enfatizados por Heloisa Alberto Torres para o tombamento das coleções no Museu. Foram diversos os documentos manuscritos, inclusive, aqueles onde

³⁰⁵ Mariza Lira, em 1953, publicou os documentos gerados para a organização do que seria para a autora a “1ª Exposição de Folclore no Brasil”, que tinha por objetivo tornar do conhecimento de todos os cariocas, o “*verdadeiro aspecto da vida popular*” da cidade. “A população que anda de bonde e ônibus pela zona pavimentada da cidade nem pensa no homem que, depois do trabalho urbano, busca, nos trens superlotados, o lar distante, perdido nalguma estrada do *sertão carioca*”.

³⁰⁶ O grupo de folcloristas fez uma visita ao Morro da Mangueira; entre eles estavam os antropólogos Artur Ramos e Melville Herscovitts. Sobre o que viram Lira comenta: “A dança a princípio lembrava a chamada dança dos nossos selvagens” (1953:12).

³⁰⁷ Em entrevista ao Jornal do Brasil, Mariza Lira (1953:16) enfatiza o caráter dos objetos expostos.

Torres reclama dos dados, pois justifica que são estes que fornecem o teor científico e, portanto, agregam valor aos objetos do acervo do Museu.

Aplicado à política, por fim, o folclore tem a função de esclarecer os estudiosos sobre muita coisa que se poderá fazer em benefício do nosso povo. Lendas e 'estórias', modinhas e romances descrevem, muitas vezes, a situação social e econômica do nosso povo, mostrando quais são as suas necessidades e os seus mais tormentosos problemas de vida. (p. 127 v.1, Anais do 1º CNF).

Para Vilhena, os folcloristas, ao definirem sua atividade como movimento em que se organizam em torno da CNF, expressam sua identidade de grupo que adota um certo "engajamento coletivo na defesa das tradições populares" (173). A busca das raízes culturais genuínas vai de encontro a um movimento que pensa o "exótico" interno, nos limites formadores da nação, imprimindo-lhe seu caráter singular.³⁰⁸ Uma produção cultural altamente elitista. Uma historiografia restrita à classe dominante que assim passa a elaborar um discurso onde o povo é contado a partir da perspectiva de um outro.

As articulações da Comissão caracterizaram-se por uma rede constituída em todo o país em prol de ações que tinham por objetivo defender e preservar o que reconheciam como manifestações populares, de modo a tornar o folclore disciplina acadêmica.³⁰⁹

Como demonstra Vilhena, embora tendo sido derrotado ao longo do processo de consolidação do campo intelectual brasileiro, o movimento folclórico teve na criação de instituições um dos seus objetivos centrais.³¹⁰ Vilhena conclui que a marginalização dos

³⁰⁸ V. se propõe a inventariar o movimento de defesa do folclore mais tarde batizado de campanha, tentando traçar os primórdios institucionais e os caminhos que levaram este campo a não se constituir autonomamente, como seus fundadores propunham. O período abraçado pelo autor tem como marco inicial 1947, quando ocorre a fundação da CNF, até 1964. Segundo o autor, nesse período, esta área de estudos, o folclore, gozou de grande prestígio e publicidade.

³⁰⁹ Este amplo movimento é denominado por Rodolfo Vilhena (1997), de Movimento Folclórico Brasileiro que elabora, em 1951, em seu primeiro congresso, no Rio de Janeiro, a "Carta do Folclore Brasileiro"; nesta, são lançadas as bases dos estudos e das pesquisas deste campo de conhecimento, que possui como objeto as expressões de indivíduos ou comunidades pertencentes às camadas populares e que produzem e organizam formas que se constituem como manifestação de sua existência. "1. É inadiável a necessidade de preservar os produtos da inventiva popular, tanto os de caráter lúdico e religioso como os de caráter ergológico. A guarda desses objetos deve ficar a cargo de instituições apropriadas, e sob a direção de órgãos ligados à pesquisa e ao estudo folclore, devido tanto ao caráter coletivo dessa tarefa como ao longo tempo indispensável à coleta e classificação dos dados para lhes dar interesse didático; 2. Recomendo, pois, o Congresso a criação, no Distrito Federal, do Museu Folclórico Nacional, com uma das suas divisões ou um museu subsidiário dedicado ao folclore e às artes populares da capital da República e de museus folclóricos por parte das comissões regionais, nas capitais e nos municípios em que a sua criação se revelar exequível, proveitosa e representativa (...) 3. Para efetivação destas medidas, a CNF pedirá aos governos estaduais que auxiliem, na medida do possível (In: Lima & Ferreira, 1999).

³¹⁰ Florestan Fernandes passou a associar as pesquisas de folclore às teorias positivistas e evolucionistas e acusava os folcloristas de românticos, insuficiência explicativa, ideologia burguesa, desprovidos de análise teórica. Foi com a mudança do objeto de estudo da antropologia (do diferente "exótico" para o "outro próximo") que se criou espaço para temas folclóricos dentro do campo da antropologia.

estudos do folclore é contemporânea de uma dificuldade em compreender o lugar do popular na sociedade brasileira, de modo que não pode ser reduzida à sua pretensa dimensão conservadora (284). Assim foram vistos os folcloristas na posteridade, aqueles ligados aos valores regionais, conservadores”, por terem buscado continuidades culturais quando a sociedade acelerava até mesmo os seus conflitos (286).

Enquanto no Museu Nacional havia um esforço para encaminhar os estudos regionais fora do campo do folclore, na Faculdade Nacional de Filosofia, criada em 1939, Artur Ramos hasteava a bandeira do movimento folclórico. Ele foi um dos seus fundadores e considerava o folclore como aquela parte da cultura espiritual de um povo formado pelo “corpus de tradições”, que só inclui a cultura material quando associada a este corpus.

Artur Ramos era alagoano, formado em medicina na Bahia, devotado ao estudo da psicanálise. Admirador de Nina Rodrigues, a quem se referia como mestre, considerava-o fundador das investigações sobre o negro, aquele que teria inaugurado a etnografia religiosa afro-brasileira. Artur Ramos funda a Sociedade Brasileira de Antropologia e Etnografia, que teve como sócios-correspondentes diversos especialistas de vários estados. Luiz Câmara Cascudo, pelo Rio Grande do Norte; Roger Bastide e Herbert Baldus, de São Paulo; e Fernando Azevedo e Mario de Andrade.³¹¹ Torres não participava da Sociedade, mantendo o Museu Nacional numa posição destacada dos demais. Aos poucos e cada vez mais, os dois se afastaram, sustentando propostas metodológicas diversas e constituindo também distintos objetos de pesquisa, embora tenha sido Heloisa Alberto Torres quem indicou Artur Ramos para a cadeira de Antropologia na Faculdade Nacional de Filosofia, na impossibilidade de ela própria assumir a docência, devido à proibição legal de acúmulo de cargos públicos.³¹²

Ramos propôs que a Antropologia trilhasse caminhos distantes da ciência praticada no Museu, que julgava ser restrita ao estudo do *homem primitivo*. Enquanto o Museu privilegiava os estudos etnográficos, o trabalho de campo, empenhando esforços para formar especialistas nesta direção, a Faculdade de Filosofia, a partir da cátedra de Artur Ramos, elegia como tema privilegiado os estudos sobre dinâmica cultural e folclore e os processos

³¹¹ Artur Ramos, pioneiro da antropologia, encaminhou seu entendimento da cultura popular na linha da psicanálise “estrutura indiferenciada que irrompe no homem sob forma de superstições, mitos”. Gilberto Freyre, em 1935, censurara Artur Ramos pelo seu excessivo pendor pelas interpretações psicanalíticas. Heloisa foi assistente de Gilberto Freyre no primeiro curso superior de Antropologia Cultural e Pesquisa Social (Correa, 1998:438).

³¹² Como já dito, Torres era detentora de grande prestígio, intelectual e político, o que possibilitou a indicação de Ramos, além de outros nomes, como: José Bonifácio Martins Rodrigues e José Bastos Ávila.

de sobrevivência cultural,³¹³ com ênfase na aculturação, sobretudo no que se referia aos estudos sobre o negro.

Torres, que havia participado da banca examinadora quando Ramos prestou concurso em 1946 e junto com ele havia planejado o futuro Congresso Brasileiro de Antropologia, pleiteou a interinidade da cátedra de Antropologia e Etnografia, que daria continuidade aos trabalhos.³¹⁴

3.8.1 Coleção 1ª Exposição de Folclore

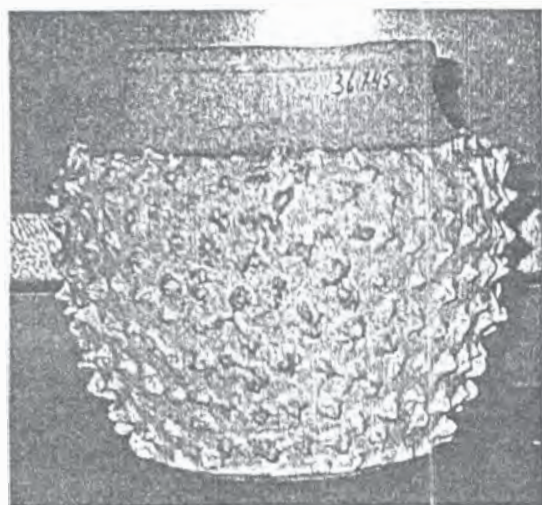
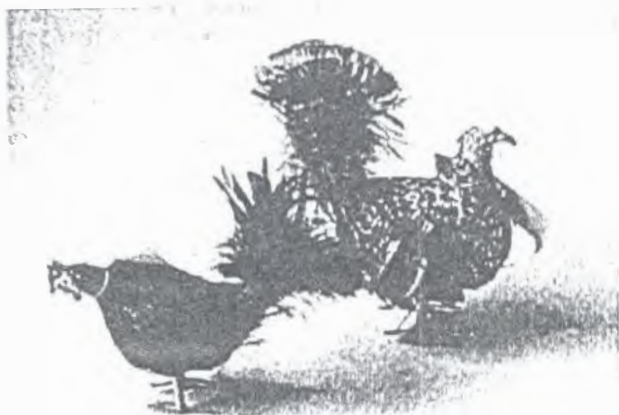
A Coleção diferencia-se das demais em diversos aspectos aqui destacados. A trajetória dos objetos, a forma como o conjunto foi reconhecido como tal nada têm a ver com os processos já enumerados. Os objetos foram enviados por representantes regionais através de solicitação da diretora do Museu, que representava interesses indiretamente relacionados à sua instituição. Esta *coleção* pelo melhor de modo restrito é emblemática para a

³¹³ Torres em várias ocasiões tentou uma aproximação efetiva, abrindo para a Faculdade vagas para o curso que seria ministrado no Museu pelo antropólogo americano Charles Wagley, durante três meses intensivos, culminados com um estágio no campo. Ramos não se mostrou interessado, demarcando distinções, ao invés de colaboração. Em 1949, Ramos foi convidado a chefiar o Departamento de Ciências Sociais da UNESCO. Segundo aponta A. Ribeiro (133), sua indicação deveu-se à sua "redescoberta da temática africanista e a seu engajamento político".

³¹⁴ Adélia Ribeiro trata em seu trabalho dos meandros políticos acadêmicos engendrados para barrar a entrada de Heloisa na Faculdade de Filosofia. A exigência de livre docência foi num primeiro momento superada pela concessão da mesma pelo Conselho Universitário, que logo depois retrocederia no seu parecer, justificando um equívoco com relação aos termos. Embora reconhecendo os méritos da candidata, a excelência dos seus títulos, especialista na matéria comprovada, inclusive, pela sua participação em bancas examinadoras dos concursos. "Heloisa Alberto Torres, na qualidade de professora da Divisão de Antropologia e Etnografia do Museu Nacional da Universidade do Brasil, posto a que ascendeu mediante concurso; professora contratada de Antropologia Social da extinta Universidade do distrito Federal; diretora do Museu Nacional; representante do Brasil em vários Congressos Internacionais; membro de vários institutos de Antropologia (e Arte), nacionais e estrangeiros; tendo publicado trabalhos e organizado exposições de pesquisas científicas, em sua grande maioria relacionados à Antropologia, encontrava-se, no que se refere à competência e à idoneidade técnica e científica, à altura da regência da cadeira de Antropologia." (Ribeiro, 137). A cátedra foi ocupada pela assistente de Ramos, Marina de Vasconcellos.

compreensão da trajetória da chamada *Coleção Regional*, que adquiriu contorno distinto.





Heloisa Alberto Torres era a presidente da Comissão organizadora da Exposição e também representante da Universidade do Brasil. Representando o Museu Nacional, estavam os naturalistas da Divisão de Antropologia, Alfredo Azevedo, Eduardo Galvão, Luiz de Castro Faria, Pedro Estevam de Lima e Tarcísio Messias; além destes, a comissão tinha como membros Edison Carneiro, José Simeão Leal e Manuel Diegues Junior.

Heloisa tinha papel de grande poder de articulação pois, além da presidência, assumia como representante da Universidade e tinha o grupo de colaboradores diretos representando o Museu e estes eram todos naturalistas da Divisão de Etnologia. Heloisa assumiu a coordenação da mostra, articulando e definindo a montagem e o Museu, com ela, tem lugar privilegiado no contexto da instalação do Congresso, garantindo o controle de uma política de aquisição que era assim legitimamente reivindicada.

Torres prepara uma lista com os nomes e os endereços dos secretários gerais das Comissões Estaduais de Folclore, para solicitar a cada um o envio de peças para a exposição: Alagoas; Amazonas; Bahia; Ceará; Espírito Santo; Estado do Rio; Goiás; Maranhão; Minas Gerais; Pará; Paraíba; Paraná; Pernambuco; Piauí; Rio Grande do Norte; Rio Grande do Sul; Santa Catarina; São Paulo; Sergipe.

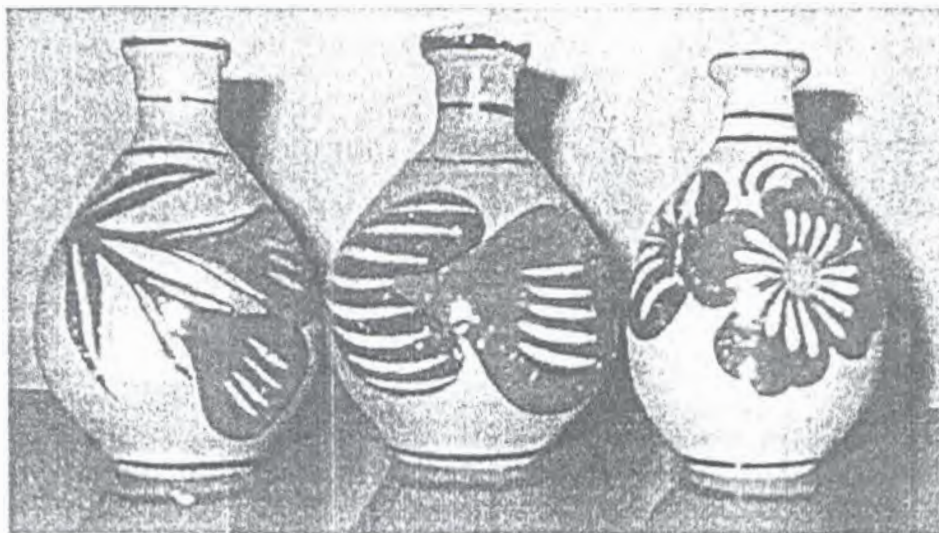
Os estados que mais se fizeram presentes foram os do Nordeste, sendo que quase a metade da coleção provinha da Bahia, da cidade de Salvador. Nesse sentido, podem ser apreendidos como símbolo, por meio dos quais a identidade comum à região, por exemplo, estaria sendo afirmada, um conjunto relacionado com a instância do poder político.

Uma outra lista informa sobre as “Comissões Estaduais que contribuíram para a Exposição de Folclore”, entre as quais estão: Alagoas; Bahia; Maranhão; Minas Gerais; Pará; Paraná; Pernambuco; Rio de Janeiro; Rio Grande do Sul; Santa Catarina e São Paulo. A esta relação segue-se uma outra que registra e informa sobre as “*pessoas que contribuíram para a Exposição de Folclore*”. Ao lado de alguns nomes, estão anotados os objetos de sua contribuição, o que leva a crer aqueles em que nada consta foram os que contribuíram de forma significativa, oferecendo objetos em dádiva ao Museu e à sua diretora. O registro das pessoas reafirma o modo como Torres exercia o controle sobre linha com que costurava a “rede nacional” de suas relações sociais.³¹⁵

As peças são de naturezas diversas e podem ser desmembradas em múltiplas categorias classificatórias. Da Bahia e de Minas Gerais, alguns objetos têm como procedência “Penitenciárias”, peças produzidas por quem estava cumprindo pena judicial. De Diamantina, em Minas Gerais, há um conjunto de peças feitas por alunos de uma escola (de um *grupo*): são rendas, brinquedos, pratos, jarros e outras tantas *coisas*. Uma diversidade de formas, materiais, usos, significados, procedência. Afinal, ali estava o que era classificado como folclore, ou o que e quem atribuíra a determinados objetos o sentido de folclore e que critérios haviam sido eleitos. Folclore será o típico, o próprio, o peculiar, o vulgar. Ou ainda, o excepcional, o exótico, o estranho, o grotesco, ou ainda, o bem-feito, o ornamento, o que se parece com algo ou, ao contrário, o que se diferencia, a figuração ou a representação

³¹⁵ Os autores registrados da dádiva são: Alceo Magnanni; Alcides Rocha Miranda; Augusto Rodrigues; Edison Carneiro; Maria Starling; Mariza Lyra; Nunes Pereira; Rubem Rosadas (Tenente Rosadas, ver anexo) e Saul Alves Martins. Doc. do Setor de Etnologia, MN.

mimética. O importante era o seu status de produto legitimamente brasileiro, representativo de uma identidade capaz de totalizar a nação.



Coleção Augusto Rodrigues – 1ª Exposição Folclore

No conjunto identificado como parte da 1ª Exposição de Folclore, uma Coleção se destaca dos outros demais conjuntos, a Coleção Augusto Rodrigues.

Augusto Rodrigues, artista pernambucano, no mesmo ano em que a Comissão Nacional de Folclore foi criada, 1947, organizou uma exposição no Rio de Janeiro com as peças de cerâmica de Vitalino Pereira dos Santos – Mestre Vitalino. Esta exposição foi um marco em relação à apreensão por parte das elites, dos artefatos produzidos por “artistas” das camadas populares, fora do eixo urbano e do centro de produção artística e cultural.

Depois que escritores, pintores, músicos, arquitetos, antropólogos, historiadores – sem deixar de voltar-se para o universal – se haviam debruçado de maneira mais próxima sobre a realidade brasileira, procurando ali os elementos que conformariam a identidade do país, nada mais natural e conseqüente do que o surgimento e a aceitação dos próprios artistas de outras camadas sociais. (Frota, 2000:33).

Frota considera que a passagem dessas figuras de barro para a categoria do estético se deve a uma mudança nas mentalidades provocada pelas intensas transformações na vida cultural do país, desencadeadas pelo movimento modernista (este reconhecido como agente que também sofre ação).

Composta por itens diversos, além das várias cenas de Mestre Vitalino, a coleção organizada e oferecida por Augusto Rodrigues, por ocasião da 1ª Exposição de Folclore, é toda proveniente de Pernambuco, estado do pintor, de cidades como: Caruaru, També, Jatobá, Gravatá, Pesqueira, Arco Verde e Recife. São miniaturas de peças de bumba-meu-boi; máscaras que também fazem parte do bumba-meu-boi; ex-votos; mamulengos; e vários objetos feitos de barro: burrinho, soldado, leiteira, figura de mulher, motocicleta, padre, par dançando, cachorro, velho sentado.



3.8.2 O “povo” colecionado, ordenado, classificado e modelado

Os saberes tradicionais, ou a produção do “povo”, nem sempre se revestiram de forma positiva. No início do século, buscou-se identificar no país os avanços, o progresso, a modernização – esta percebida como superação de etapas, uma evolução, que significava apagar os vestígios anteriores percebidos como pontos inferiores na escala evolutiva em ascendência. Todas as manifestações que pudessem de algum modo comprometer a imagem de um país cosmopolita e civilizado eram perseguidas pelas autoridades políticas, que chegaram a tentar erradicar as religiões afro-brasileiras através do controle policial das festas, não só as de cunho religioso, mas também as festas pagãs. O “povo” era percebido como algo negativo, que contaminava de forma constrangedora a elite imbuída das teorias evolucionistas e racistas, comprometida com interesses próprios de manutenção do seu status

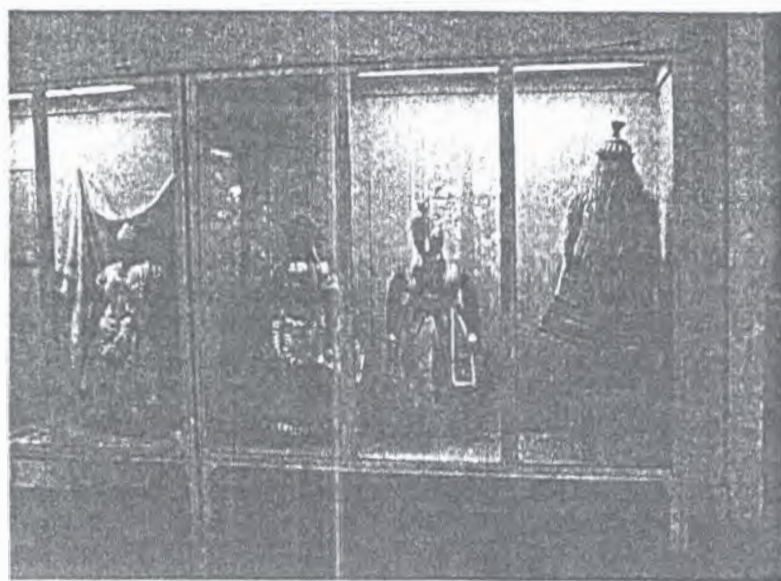
e almejando transformar as cidades em centros cosmopolitas nos moldes urbanos internacionais, sempre com o olhar direcionado para o outro lado do oceano. Envergonhava-os a diversidade das manifestações culturais de trabalhadores, imigrantes, negros, mulatos ou caboclos. A relação entre identidade nacional e folclore foi no Brasil uma relação moderna. A posição em relação ao nacional e ao internacional, típica da matriz romântica (da qual provêm os estudos de folclore), as criações artísticas brasileiras só alcançariam um nível de interesse quando pudessem participar do *concerto das nações*, apresentando sua produção singular e original, extraída da cultura “popular”, identificada por Mario de Andrade como autêntica manifestação da nacionalidade. (Vilhena:277).



As peças de Vitalino podem ser vistas como uma dimensão da imagem do *sertanejo*, que agora adquiria contornos de arte. Não eram retratos ou objetos rústicos e sem cor, mas graciosas figuras modeladas como brinquedos, quase anedóticas, caricaturas do ser e do viver nos sertões. O povo, o sertanejo, nas figuras de barro, tinha contorno, forma, cor, dimensão, peso, tamanho, proporção, densidade, textura. O *sertanejo*, ao compor com diferentes roupagens os diversos cenários “naturais” da nação, passava a pertencer como representação figurativa ao universo do folclore. Uma fabricação onde se delineiam os traços da composição, destacando a figura do fundo, o que é próprio do folclore. A imagem do povo brasileiro, representado agora de forma figurativa, podia ser levada para casa, para enfeitar uma estante e sinalizar a adesão a uma causa – a da nação e de seu “povo”.

Colecionar o sertanejo era também preservar um registro das origens do homem brasileiro. Um caráter científico inaugurando o pensamento que predominou no que diz

respeito ao colecionismo nos museus etnográficos – guardar para o futuro exemplares que ilustrassem povos em vias de desaparecimento. Os objetos cotidianos eram registros científicos que nada tinham de excepcionalidade, muito ao contrário. O objetivo era fazer presentes hábitos, habilidades, ferramentas e utensílios, como os machados semicirculares dos povos desaparecidos. Num outro estágio, distinto dos indígenas, o sertanejo representava algo *transitório*, que se transformaria, mas que naquele momento precisava ser destacado, elevado a uma posição de povo autêntico, legítimo, da terra, portanto, nacional, misturado, adaptado.



Considerações Finais

“O sertão vai virar mar! ou será o medo que algum dia o mar também vire sertão...”

Nesta tese, busquei retratar a inserção em museus e no horizonte da reflexão social, dos objetos de cultura material oriundos das camadas sociais identificadas como populares, de que modo se processa sua “descoberta”, que objetos são eleitos e quais os atores ou agentes envolvidos nessa dinâmica.

Para isso, pretendi nesta pesquisa seguir a chamada Coleção Regional do Museu Nacional e conhecer os objetos que a compõem: que objetos são esses, a que se referem, de onde vieram, para que servem, quem os trouxe e quando foram tombados. Além disso, tentar conhecer o processo pelo qual as coisas se transformam em instrumentos de contextualização histórica e política da formação da Coleção e, acima de tudo, o contexto institucional. Desse modo, as perguntas constituem-se em possibilidades de pensar os processos de fabricação e de legitimação deste objeto – a Coleção – na medida em que partilha de universos culturais distintos e relações sociais também diversas.

Foi este, portanto, o sentido do primeiro capítulo. Ao tentar compreender, o contexto e a origem do colecionamento no Museu, fiz o percurso do novelo que se desenrola e corre pelo chão – o próprio objeto nos empurrando no tempo – e como os modernistas, tentei resgatar para a construção desta trajetória algumas raízes, aquelas que identifiquei como base de sustentação para as vitrines da coleção.

No primeiro capítulo, busquei esboçar um panorama do Museu a partir do contexto em que tais instituições, os Museus de História Natural, eram pensadas. Meu objetivo foi traçar de forma introdutória a trajetória em que o Museu se inseria nas questões nacionais, construindo seu acervo e ocupando o lugar da ciência no Império e no período da primeira República, quando foi transferido para o palácio da Quinta da Boa Vista. No século XIX,

evolucionista, a visão taxonômica afirmou-se com artefatos exóticos, que deixaram de ser simplesmente curiosidades, passando a constituir uma fonte de informação inteiramente integrada ao universo do homem ocidental, transformando-se, dessa forma, em testemunhas de um passado comum. O aparecimento dos museus, na segunda metade do século XIX, constituiu-se em um marco no processo de “colecionamento” do que se pensava extinto, em vias de desaparecimento. Muitos desses museus foram formados a partir dos gabinetes saturados de objetos advindos da colonização, que serviam de testemunho imagético do processo de evolução humana. Foram, portanto, esses “gabinetes de curiosidades” que originaram os Museus de História Natural.

Como foi visto neste capítulo, no final do século XIX e início do século XX, os debates acerca da questão racial eram intensos. As pesquisas no Museu Nacional desenvolvem-se nessa direção, buscando contribuir ou mesmo formular as diretrizes para o encaminhamento de soluções que tornassem o país uma nação viável. Os cientistas assumem, no âmbito do Museu Nacional, o papel de protagonistas nesse empreendimento. O Ministério da Agricultura, da Indústria e do Comércio tinha por meta promover o progresso científico da agricultura, levando a civilização para o interior. O projeto “positivista” de construção da nacionalidade, na primeira República, propunha a expansão das fronteiras geográficas através da penetração e da ocupação do interior, demarcando limites do território nacional. A elite nacionalista e letrada, cujo maior representante era Alberto Torres, e no âmbito do Museu Nacional, Edgard Roquette-Pinto, assumia o papel de reconhecer e encaminhar a nação.

No período da primeira República, o país vivia um grande impasse em busca de uma solução para as questões que envolviam a sua formação racial e o seu povo mestiço cheio de “primitivismos”. Uma das maneiras foi transformar esses “primitivismos” em emblemas, em riqueza cultural que a elite intelectual e a ciência legitimassem. Desse modo, os cientistas assumiram o compromisso de tornar viável e paupável a nação, pensando e reinventando o “povo”. Diversos pensadores da Primeira República foram essenciais à ordem autoritária, como Alberto Torres e, principalmente, Oliveira Viana.

Ao inaugurar a Coleção Sertaneja, Roquette-Pinto abriu um espaço institucional para uma parcela da população brasileira ainda não categorizada, o “povo”, que era representado, na segunda década do século XX, a partir de Euclides da Cunha, pelo Sertanejo – o homem dos sertões.

O conceito de sertão tem algo a ver com a idéia de fronteira do período colonial, quando ninguém sabia ao certo onde terminava o mundo português e onde iniciava o mundo espanhol na América (Leonardi, 1997). Essa imprecisão espacial criava uma modalidade física e mental, empurrando gente para as “bocas do sertão”, fronteiras entre o legal e o ilegal. Sertão dos perigos, onde a imaginação crescia virando mito, fato histórico ou esquecimento (310). Sertão como categoria histórica representa fronteira, o limite entre o que é e o que pode ser.

No segundo capítulo, detive-me no exame do período em que o Museu foi incorporado ao Ministério de Educação e Saúde (MES) e, desde então, passou a integrar o projeto cultural de redescobrimto do povo brasileiro. As instituições partilhavam e disputavam interesses, verbas e prestígio e o Museu arregimentou e participou dessas redes sociais, constituindo coleções e construindo o patrimônio que viria a ser reconhecido como nacional.

Guimarães (1988:23) sublinha a orientação dada pela revista do IHGB, no primeiro período da República, no sentido de reforçar e garantir, através de seus artigos, o contorno físico da Nação que se queria criar. O autor destaca que, embora todas as regiões do país fossem definidas como igualmente importantes, havia um esforço direcionado para as regiões de fronteira, em função da própria necessidade de integração dessas regiões ao poder do Estado nacional. O período do Estado Novo foi marcado por uma nova orientação em busca da identidade física da Nação, o que se deu por meio de representações de diferentes níveis. As fronteiras que precisavam ser integradas eram internas. Enquanto num período anterior buscou-se reconhecer os limites de fora para dentro, a partir das regiões fronteiriças, agora o movimento tinha um sentido inverso. A unidade nacional era um movimento estabelecido de dentro para fora, de um centro de poder administrativo para as suas margens, a “Marcha para o Oeste” constituindo-se o grande lema simbólico do momento. As fronteiras internas eram distendidas para que o contorno pudesse ser assim reforçado em toda a sua extensão. Como visto, a identificação de um tipo nacional foi fruto de um movimento esboçado no início do século XX e o projeto de Roquette-Pinto, partindo das idéias de Euclides da Cunha, era o de construir uma identidade nacional pelo viés do interior, pelo Sertanejo e as suas variantes geográficas.

A característica que distingue fundamentalmente o projeto de uma coleção, no caso a inauguração da *coleção sertaneja*, imaginada por Roquette-Pinto, é que ela venha a servir

para visualizar, fazer existir, não o que estava em via de desaparecimento, como ocorre posteriormente com o projeto folclórico, mas aquilo que é reconhecidamente do uso de alguns grupos étnicos, o povo. A questão é pensada não na possibilidade de inserção das camadas desfavorecidas e excluídas economicamente, pois não se trata de incluí-las no quadro de desenvolvimento social, mas de incluí-las pelo conteúdo simbólico, de reminiscência, de poesia de estar à margem e poder perpetuar significados ancestrais que não foram corrompidos ou desmantelados pelos novos modos de produção.

Portanto, a Coleção pode ser pensada, enquanto projeto institucional, no contexto de um outro projeto mais amplo – verbas extraordinárias, empenhos, acordos são investidos em um esforço que garantiria ao Museu um lugar no concerto da nação brasileira que se estava fabricando. Nesta tese, destaquei o trabalho de Benedict Anderson, utilizado para situar a discussão das questões que envolvem o Museu nas estratégias de construção das nações e na naturalização dos sentimentos que permeiam estas construções. Para ser imaginada, uma nação precisa de marcos de fronteira que desenhem os limites de seu alcance. As linhas imaginárias traçadas nos mapas reproduzem, na dimensão simbólica, o sentimento de pertencimento, de estar dentro, de fazer parte de um conjunto que, por sua vez, contém subconjuntos, as regiões. As fronteiras internas são diluídas e se constroem em tipificações. A diversidade da natureza é integrada à diversidade humana.

Richard Handler, focalizando a idéia de propriedade cultural, tal como se manifesta na legislação de preservação histórica na província canadense de Quebec, busca expor o que poderia ser chamado de *fetichismo da cultura material*, a partir da “lógica das instituições culturais”, de modo específico, a lógica de instituições de “alta cultura”. Refletindo sobre a lógica da apropriação das instituições de “alta cultura”, como os museus e os objetos que eles contêm, o autor aponta para “a idéia de que objetos, ou a cultura material, condensam a identidade coletiva e, condensando-a, são considerados como propriedade da coletividade, idéia raramente discutida.” (Handler, 1988).

O regime político implementado no primeiro governo Vargas – regime autoritário instaurado no Estado Novo – engendrou uma série de práticas e rituais públicos que tinham por objetivo promover uma idéia de nação, cujo alicerce de sua estrutura era a ênfase na unidade do povo, não só proclamada, mas revelada por sentimentos vivenciados no conagraçamento da nacionalidade e que se profetizava nos festejos cívicos, verdadeiros

“rituais da nacionalidade”. A política nacionalista do Estado Novo e as formas incipientes desta mesma nacionalidade – cuja prefiguração Castro Faria (1995) aponta no movimento modernista – a produção de imagens e a disseminação nos livros didáticos foram outros modos de criar um sentimento de pertencimento à nação. O distanciamento difuso pelo qual a modernidade desfocou o olhar e as categorias abrangentes, que reuniam uma idéia de totalidade e de unidade, serviram para a construção de uma determinada idéia de nação. O passado, o popular, o primitivo, o exótico, o autêntico são critérios ou atributos dos objetos para os quais as práticas de apropriação e preservação se direcionam.³¹⁶

A capacidade visual de serem lembrados e a infinita possibilidade de serem reproduzidos em todas as direções levaram o censo e o mapa a costurarem o tecido social imaginado pelo Estado. Reproduções tecnicamente possíveis de cartografias, fotografias onde o tempo era representado – o tempo histórico – construíam a imagem do passado para fortalecer a do presente. Dentro de uma rubrica classificatória geográfico-demográfica, a *coleção regional* serviu também para a construção da imagem do Estado através das representações do “seu povo”. Tudo que não era identificado como indígena estaria abrigado nessas classificações. Um sentimento de pertencimento era invocado.

A diretriz nacionalista do Estado Novo instituiu políticas públicas de cunho assistencialista e disciplinador. A formação do “povo” passava por um processo educativo, formativo de um caráter nacional. O popular começa a ser incorporado ao universo simbólico, percebido como “espontâneo” e “natural”. O “outro” não precisa ser reconhecido, mas deve representar-se. Inventa-se também um povo mítico, mas com rosto e características físicas e morais que expressam os ideais a serem perseguidos.

As instituições científicas e culturais disputam lugar no círculo do poder. O prestígio é almejado e há a garantia de pertencimento ao mecanismo que realimenta essa rede política praticada pelos intelectuais que, nesse momento, assumem a sua predestinação: a missão de propagar e mesmo de construir o nacional. As instituições nacionais são os lugares dessa encenação, e a ciência praticada em seus laboratórios galga degraus de extremo prestígio. As alianças entre grupos, definidos os territórios, são fundamentais para a manutenção da posição política, agora possibilitada por uma certa construção que este lugar atribui aos seus ocupantes.

³¹⁶ Souza Lima (200:160) denomina *saberes de gestão* aos saberes próprios da instância pelas quais estes são exercidos sob determinadas práticas de dominação. Utiliza a noção de *tradição de conhecimento* para referir-se ao conjunto dos saberes “integrados ou reproduzidos no interior de modelos comuns de interação, ou

O apego ao prestígio político relaciona-se com a crença em uma responsabilidade (social) de que através do poder pode-se estender para as camadas inferiores da população a idéia de pertencimento. Os grupos políticos que têm a responsabilidade de dirigir a ação social encontram-se imbuídos da responsabilidade de reproduzirem as instâncias que criam o Estado e a rede que articula a sua sustentação. São, em última instância, os reprodutores das práticas que resultam em controle, a partir da idéia de uma unidade ideal a ser reconhecida e disseminada entre os membros dessa comunidade e depois partilhada pelos agentes. Castro Farias, ao tratar do nacionalismo enquanto política de Estado, enfatiza o surgimento de instituições e normas de controle do espaço e das pessoas como estratégias características do Estado Novo(1995:32). Institui-se uma necessidade de diálogo com intelectuais para a formulação e a execução de planos de largo alcance. Estabelecem-se negociações, em um processo que implica cooptação significando forma de negociar politicamente, o que acarreta o reconhecimento das virtudes e dos poderes daqueles com quem se está em interação, ainda que em posição de inferioridade.

Os diretores dos Museus brasileiros também atuaram de forma determinante para aumentar o acervo de seus institutos, financiando excursões, associando-se a outras instituições e realizando eles mesmos expedições de coleta. Assim fez Heloisa Alberto Torres no Museu Nacional, mesmo este tendo a seu favor as doações oficiais desde os tempos do Imperador. Foi ela também a responsável pela posição do Museu no círculo institucional beneficiado por esta agência de preservação, ou melhor dizendo, de definição e fabricação do patrimônio histórico e artístico nacional.

No terceiro capítulo, busquei explicitar alguns conjuntos que, reunidos, formam a chamada Coleção Regional, a partir da lógica do colecionador e do seu pertencimento à rede de relações sociais engendradas por Roquette-Pinto e Heloisa Alberto Torres. Ao delimitar os conjuntos em planilhas, busquei identificar que objetos foram colecionados e como foram registrados.

Vimos que a seqüência dos registros nos *Livros de Tombo* não segue uma ordem cronológica, ou seja, o processo de produção dos conceitos de “sertanejo” e de “regional” foram posteriores à coleta de alguns dos objetos. Na inauguração da Coleção Sertaneja, vários objetos foram “resgatados” do limbo e tombados, de maneira a constituírem materialmente o que se pretendia difundir em termos de imagem e homenagem.

objetivados no interior dos dispositivos de poder e das codificações escritas que pretendem submeter e definir, classificar e hierarquizar, reagrupar e localizar os povos colonizados”. (In: 159-186).

Em relação à exigência do anonimato como atributo de autenticidade, a quem interessa o anonimato? No caso da Coleção Regional, como foi visto, são diversos os colecionadores, cada qual com uma trajetória distinta, o que possibilita diferentes níveis de interpretação. O “povo” imaginado” era o autor das peças. Todavia, não eram os indivíduos reais que estavam representados, mas aqueles imaginados. O povo era construído a partir de uma imagem disforme, um todo homogêneo e harmonioso com o seu ambiente natural – o homem e a natureza compondo a imagem de um país rico em suas manifestações naturais.

O anonimato permite que se elabore um discurso sobre o outro que não existe individualizado, que é um coletivo. As peças dos museus europeus que inspiraram os nossos foram, na sua maioria, pilhagens do colonialismo, conquistas, ou recolhimentos realizados com o objetivo de ilustrar uma diversidade exótica.

Anônimo é, assim, designação de quem coleta, de quem não registra por não ver como individualizado o autor, o artesão. O folclore foi uma forma de construir a idéia de um povo produtor, coeso em torno de um certo passado de tradições que atestavam sua autenticidade no tempo e no espaço. O recorte da categoria reconhece aquilo que a cultura letrada é capaz de apreender a respeito da produção das camadas populares, muitas vezes rurais. Noções de povo, cultura, nação e região organizam-se, pois, no pensamento, expressando ‘visões do Brasil’.

A revelação e a preservação das formas nativas associadas ao nacionalismo do período Vargas podem ser vistas como estratégia de controle político sobre o conjunto da população brasileira, que passava a constituir o povo, a massa humana que representava a nação. Assim, o exercício de controle social e político, por meio das diversas instituições criadas nos diferentes níveis de atividades, foram também uma forma de constituir poder.

Deve-se assim perceber o colecionismo no Museu Nacional nos anos 1940 como prática social e estratégia de legitimação. Heloisa Alberto Torres foi responsável, ainda que indiretamente, pela constituição de grande parte da Coleção Regional. Por ela passaram todas as autorizações, ofertas e negociações de compra e venda, os apoios financeiros. Dela partiram encomendas a naturalistas e etnólogos em campo e a instituições. Heloisa Alberto Torres valorava positivamente as expressões materiais de cultura, como era próprio da antropologia da época.

Pretendi tratar da exposição permanente do Museu como uma instância visível da coleção; dessa forma, a Exposição encena as questões que permeiam o Museu no momento histórico em que foi projetada.

Nos anos 1950, a exposição permanente, cujos restos ainda encontramos hoje, amplia o território como num mapa. Ao nos determos com mais acuidade, percebemos que é o Sertanejo desdobrado quem está efetivamente representado na exposição, legitimando, desta forma, a trajetória das pesquisas do Museu e de seus naturalistas. Todas as coleções reunidas sob o rótulo de Regional figuram na exposição. Um destaque deve ser dado para a Coleção reunida por Hermann Kruse, montada pela parceria entre o Museu Nacional e o SPIHAN, instituições que abraçaram os ideais propostos de construir, por meio de imagens, objetos móveis e imóveis, a Nação. A coleção é responsável pelas vitrines: 18 (Nordeste – Tecidos); 19 (Nordeste – Indústria Regional); 20 (Nordeste – Tecidos); 23 (Minas Gerais – Tecelagem); 6 (Ex-Votos) e 7 (Indústria Regional), além de compor várias outras.

Se olharmos as vitrines da exposição atual como quadros estáticos, veremos como escondem todas as possibilidades de ir além. A primeira é a dimensão do tempo ali contida num micro-espço em suspensão. O tempo é congelado, eternizando o representado, mas para penetrá-lo é preciso ir além do reflexo da vitrine, que afasta, podendo ser pensado como um recurso museográfico poderoso. O enquadramento é uma forma de delimitar espaços geográficos e assim os objetos são dados a ver, a conhecer como num retrato posado – os personagens que em algum lugar distante tenham existido e que talvez possam ainda estar vivos. Dessa maneira, o povo encenado nas vitrines é também uma construção pictórica.

As vitrines são como emblemas do contexto em que situamos o discurso a que os objetos serviram, embora não se possa deixar de chamar a atenção, novamente, para o que já foi demonstrado: a heterogeneidade da coleção, no que diz respeito às práticas de colecionamento. O que interessa pensar futuramente é no discurso que percebe o conjunto como um todo, uma unidade destituída dos processos, dos colecionadores e de seus contextos específicos de pesquisa e de interação, e as relações sociais engendradas nesses contextos, assim como a singularidade de cada objeto como representação de práticas diversas.

No Estado Novo, é importante lembrar, a geografia é a disciplina por excelência da representação da Nação. O território é desenhado pelos aspectos da natureza e pela diversidade dos tipos humanos que a ela se adaptaram, transformando e integrando-se à

paisagem, dissolvendo-se. Por outro lado, a demarcação do Patrimônio estabelecia as raízes fincadas no território, pelos aspectos da cultura, pelas construções que materializam o tempo dessa existência – tomar e fixar o valor da herança, no caso, a grandeza do território e a exuberância da natureza em consoante formação. A herança racial era o primeiro item a ser valorado. A mestiçagem e o mestiço-sertanejo precisavam ser “tombados” também.

Reconhecer a existência de uma cultura material dos habitantes dos diversos sertões era uma das formas de representar e demarcar o espaço ocupado. O tombamento tinha um sentido de reminiscência: poder guardar no baú todas as representações que fossem passíveis de serem identificadas, para que servissem como testemunho de algo que era autêntico, originário, essencial e verdadeiro. Os estudos da cultura material, sobretudo os do artesanato popular, fundamentam-se, assim, na idéia de *tradição*. “Os valores tradicionais” são aspectos da cultura cujo resgate e conservação são considerados essenciais em face da aceleração crescente da industrialização e do desenvolvimento dos meios de comunicação. O termo “tradicional” é, portanto, construído em oposição circunstancial ao moderno, marcando a existência de tempos distintos, que surgiram com a modernidade, com o paradigma da era industrial, do consumo, da cultura de massa.

Nos anos 1940, a identificação das formas tradicionais foi uma estratégia no processo de configuração da nação brasileira. O “tradicional” passou a ser identificado como autêntico, nativo, relacionado à origem, o que estava sendo construído como imagem desta “nova” nação. O Estado Novo, sabemos, foi edificado a partir principalmente de imagens e símbolos que incutiam os novos ideais, em oposição ao “velho”, não ao “tradicional”. “Velho” eram os valores e as formas da República Velha, com os quais se pretendia romper; o novo Estado, ao contrário, buscou os valores tradicionais, os verdadeiros e autênticos valores nacionais. Como foi visto, a criação do SPHAN foi parte importante nesse processo. Com o ele, o Museu Nacional compôs o patrimônio etnográfico da nação. A coleção foi se formando, por adição e exclusão, com todos os objetos que não fossem identificados como indígenas ou não pertencessem às elites. Ao reunir os objetos dos “sertanejos” (categoria abrangente) no Museu, buscou-se reconhecer e legitimar aquilo que é comum, de uso, do mundo do trabalho.

O distanciamento dos objetos no tempo e no espaço os transformam. A “autenticidade” é, pois, um atributo relativo à manipulação do tempo e dos vínculos com um passado, testemunho de práticas que conformam uma tradição. Ao ingressar no museu, o

objeto adquire valor simbólico e objetos cotidianos tornam-se ícones de um determinado segmento social. Objetos tradicionais são, então, aqueles que permanecem, mesmo que só nos armários das reservas técnicas de museus nacionais e antropológicos, sobretudo os consagrados às manifestações populares. Produtos do povo, de um tempo e de um lugar tornam-se nacionais, expressão de uma massa de personagens não-identificados.

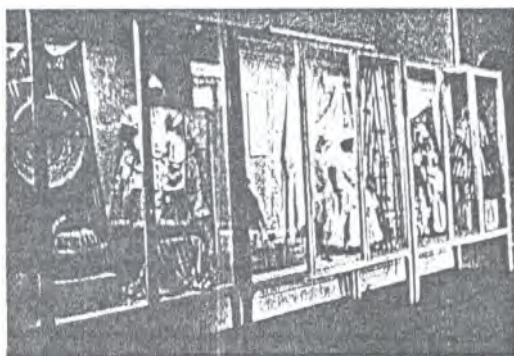
Ao mesmo tempo, pude observar, depois da montagem das planilhas, as diferentes formas de aquisição que aparecem registradas. Também são muitas as peças que não têm apontados os dados sobre a forma como foram adquiridas. Em determinados objetos, parece que aquilo que os fazem figurar no conjunto é terem sido uma dádiva. Neste caso, são registrados os nomes dos doadores, identificados como interlocutores. Objetos recolhidos, retirados de seu contexto, natural e/ou cultural, passam a representar o invisível no contexto urbano: o outro homem, os outros mundos, o desconhecido que é assim então figurado.

Tanto a seleção dos objetos quanto os seus lugares de origem continuam, ainda hoje, a serem definidos por esta visão primeira do Norte-Nordeste (o sertão de Euclides, por excelência) como a região por excelência do folclórico, influenciando sobre os objetos selecionados para ilustrar os lugares de procedência, o tipo de peças, a tipologia dos objetos e a definição da autenticidade.

“Valor plástico excepcional”: assim eram justificadas as inscrições nos Livros de Tombo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A quase totalidade dos tombamentos foi constituída por bens de “produção erudita” – as edificações populares não encontraram repercussão no SPHAN. Alguns autores ressentiam-se do não-reconhecimento, por parte da elite letrada, do valor artístico de uma determinada produção popular, principalmente por ser esta produção de cunho utilitário, com função. A estética ocidental atribui valor aos objetos excepcionais, àqueles que carregam excepcionalidades para além da dimensão da função. A arte, enquanto elaboração de códigos e signos culturalmente compartilhados, não pode ser lida da mesma forma por aqueles que não manipulam esses códigos. Dessa maneira, o reconhecimento de conteúdo estético só se torna possível a partir de um desprendimento. A arte exige, assim, um deslocamento.

No caso do tombamento dos bens móveis dos grupos sociais identificados como populares, como foi visto, era atribuição do Museu Nacional a identificação, a coleta, a preservação e a exposição. Ao Museu não interessava naquele momento tratar dos atributos

estéticos dos objetos: ao contrário, interessava o seu sentido etnográfico, aquilo que era sinônimo de rusticidade e vulgaridade no sentido, inclusive, de quantidade, o que significava a recorrência à intensidade e à difusão de traços culturais. Os objetos deviam servir enquanto representação de práticas sociais.



Conduru (2003)³¹⁷ expõe, por exemplo, como a dimensão estética é constitutiva dos cultos aos orixás e voduns, o controle das práticas expositivas sendo intrínsecas aos rituais das comunidades-de-terreiro. O autor traça de modo sucinto uma análise de como a cultura africana está exposta nos Museus Nacionais, no caso o de Belas Artes e o Museu Nacional, aqui recortado. Para Conduru, é significativa a proximidade das vitrines dedicadas à África das vitrines de etnografia regional, principalmente por ser a dedicada à Bahia – Filhos de Santo – a primeira neste percurso, onde estão trajes e paramentos relativos ao candomblé. Segundo ele, esta disposição evidencia os fluxos culturais entre a África e o Brasil, porém circunscritos à Bahia, a museografia se ressentindo de maiores contextualizações.

(...) silêncio quase total [que] pode ser criticado por não oferecer ao observador desinformado os meios para articular as peças e as vitrines entre si, mas também deve ser valorizado por permitir leituras variadas. Em um museu de história natural, curiosamente, as peças são 'liberadas' para uma apreensão estética para além do enquadramento antropológico, permitindo aos moradores ou visitantes da cidade experimentarem belas obras de arte da África.³¹⁸

³¹⁷ Propõe analisar os despachos feitos em encruzilhadas, a partir dos conceitos da arte contemporânea, acerca das práticas de deslocamento, instauração, instalação e exposição, de modo a investigar a influência destas práticas candomblecistas no campo da arte.

Para o autor, enquanto os museus expõem ausências, a cidade, com seus fluxos em encruzilhadas e mercados expõem de modo dinâmico e intenso a estética da cultura afro-brasileira. Ressalta ainda a origem dos objetos que compõem a exposição do Museu do Folclore, procedentes do Mercado de Madureira e feitas por artistas que trabalham nas “comunidades de terreiro”. A exposição do Museu do Folclore é assim percebida na sua acessibilidade. Mesmo sem as informações textuais expostas, a proximidade temporal e espacial tornam possível uma identificação. Os objetos, adereços e paramentos, vestimentas, vinculados ao culto das religiões afro-brasileiras e expostos no Museu Nacional, também foram feitos por artistas que trabalham junto às “comunidades de terreiro” e, da mesma forma, adquiridos em Mercados, feiras livres e “populares”, em 1940, quando a Bahia era reconhecida como o lugar dessas práticas, como nos mostra a anotação (manuscrita) de Heloisa A. Torres, em sua ficha com dados de sua pesquisa:

As vestimentas das bonecas foram feitas no Candomblé do Cantuá (Cantois) da Menininha (Mãe de Santo). Empregaram as mesmas fazendas que se adquirem no comércio para as roupas de filhas e mães de santo, atualmente em uso. Os orixás que representam homens não têm camiseta. Os laços ojá podem ser de seda ou não. Ojá enfeitado é questão de gosto. Os capacetes também podem ser bordados de qualquer maneira. Os tons das cores podem ser mais claros ou mais escuros. As cores da fita, ao gosto.

A exposição montada em vitrines estanques, caixas fechadas e recortadas por temas específicos, são também demarcações de territórios de pesquisa. As três vitrines da Bahia são autorais, são objetos de estudo, falam do interesse de uma pesquisadora que era também a diretora do Museu. Cardoso (2003), refletindo a partir de Benjamin, enfatiza os vínculos entre a coleção e o colecionador, considerando o caráter altamente personalista das coleções, que adquirem sentido a partir deste vínculo: “o sentido do ato de colecionar reside na informação do sujeito colecionador. É o colecionador quem empresta sua autoridade ao objeto, dando-lhe sentido pela ação de resgatá-lo da dispersão e incluí-lo em um conjunto”. Os vínculos entre o sujeito e as coisas reunidas são construções baseadas em premissas classificatórias que, no caso das coleções pertencentes ao universo das instituições de guarda e memória, pertencem a um coletivo politicamente ordenado e socialmente partilhado. As coleções têm agregado o valor proveniente da ordenação (Cardoso, 2003), do quadro classificatório que garantiu a categorização dos objetos e mesmo o seu reconhecimento como parte do conjunto. São bens “amontoados” que não reconhecem o valor por não conhecerem

¹¹⁸ Rocha, A.M. *Caminhos de Odu*. Rio de Janeiro: Pallas, 1999, p.147-152. Apud Conduru, 2003:179.

as classificações que não aparecem de forma explícita, em função de não estarem ordenadas fisicamente fornecendo alguma possibilidade de decodificação.

A questão da autenticidade das obras de arte e dos artefatos etnográficos deriva do fato das coleções museológicas abarcarem hierarquias de valores, exclusões e territórios governados pelo colecionismo possessivo. Tal autenticidade cultural ou artística referiu-se tanto a um presente inventivo quanto a um passado objetivado, preservado ou revitalizado. A temporalidade dos objetos “autênticos” ou “antigos” foi reificada, significando sua origem ancestral, sua beleza e sua sabedoria, e indicando seu valor comercial, estético ou científico. Colecionar no Ocidente, onde o tempo é linear e irreversível, implica um resgate da cultura material. Os objetos artísticos ou artefatos tribais colecionados são classificados como tradicionais, estabelecendo uma oposição à modernidade, sendo escolhidos para dar forma, estrutura e continuidade ao mundo.

Sabemos que classificar é, principalmente, estabelecer hierarquias. Em relação aos artefatos materiais de cultura, as classificações operam em diferentes níveis, que podem ser apontados tanto no contexto social a que os objetos pertencem quanto no nível do consumo. Como já mencionado (Dias 1999), à produção popular se exige vinculação a tradições que a legitimem com atributos de autenticidade. Não basta estar remetido a uma prática ancestral ou a uma origem remota, é preciso que esta prática seja operante na atualidade para mostrar que o “povo” vive ainda dessa maneira primitiva.

O estudo dos objetos etnográficos classificados como arte popular ou artesanato caracteriza-se pelo uso de critérios exógenos ao sistema no qual eles se inserem: os critérios pertencem ao mundo dos consumidores. São estes que determinam os princípios e os valores da classificação. Os objetos são avaliados e classificados segundo critérios “puramente estéticos” e seus atributos são percebidos através do aparente. Na sua expressão exterior, destacam o objeto de seu contexto funcional, valorizando atributos relativos à visualidade, como elementos contemplativos e decorativos ou grafismos, facilitando sua apreensão mediante critérios que retiram o objeto de seu contexto e lhe atribuem outros significados, alheios aos significados conferidos pelos produtores.

Na arte moderna, contudo, o diálogo é com os mecanismos da arte, sua materialidade, dimensão, textura, cor e densidade, operando valores e rupturas constantes. A inventividade é um atributo do artista – um ator social reconhecido pelas esferas legitimadoras; este possui nome, é identificado, reconhecido, e sua produção adquire valor no mercado.

Foi objetivo deste trabalho, ao explicitar as formas e os mecanismos, as práticas e os agentes sociais envolvidos na dinâmica do colecionamento direcionado para um grupo social identificado inicialmente como sertanejo e depois como regional, questionar a unidade da categoria genérica com que passou a ser classificado este conjunto identificado como produção do “povo”. A coleção regional foi, como visto, resultado de diferentes processos empreendidos por um grupo diferenciado de produtores intelectuais, onde existem diferentes tipos de bens simbólicos envolvidos, resultado de mecanismos e interesses distintos.

As representações são fundadas sobre a aparência dos objetos e não sobre o objeto em si. São criadas para a expressão do real no bojo de uma ideologia. As representações sociais, enquanto sistemas de interpretação, regem as relações, orientam e organizam os comportamentos e as comunicações sociais e interferem na definição de identidades pessoais e sociais.

Pouco se pergunta sobre o objeto do folclore. O que é o folclore senão uma mesma invenção, mas em outro tempo, um olhar distante sobre algo que se quer manter distante de uma construção que envolve vínculos temporais diacrônicos? A questão que se coloca é a naturalização dos objetos, o que é identificado como folclórico, como se um selo de autenticidade instituísse, desse modo, um conjunto imutável e inquestionável de valores e modos de representação. “Folclore” seria o “típico”, o “característico”, o “cotidiano” disseminado por um grupo, isto é, o que faz parte da vida de pessoas que atualizam determinadas práticas ou as modificam, atribuindo-lhes novos significados. Mesmo o olhar de fora que não identifica autoria ou percebe excepcionalidades constrói para si um campo de atuação legítimo. O folclórico é excepcional, eleito por agentes institucionais que, ao selecionar, legitimam também as suas práticas e o seu lugar.

A cultura material sempre foi uma área consagrada no estudo do folclore. As práticas folcloristas de coleta dos objetos procuravam identificar no artesanato características que refletissem os valores e os traços culturais marcantes do ‘ser’ brasileiro. Por isso, não importava a procedência dos objetos e, muito menos, a sua autoria, mas no máximo diferenciá-los em termos de região do país e de padrões morfológicos e estéticos. O importante era o seu status de produto legitimamente brasileiro, representativo de uma identidade capaz de totalizar a nação.

Foi principalmente a partir da década de 1940 que se iniciou uma valorização do que atualmente reconhecemos como artes populares. Houve mudanças na exposição

pública dos objetos, com espaços preparados para que estes, antes restritos aos circuitos de feiras ou às estantes de colecionadores particulares, adquirissem uma nova visualidade.

A disseminação da idéia de patrimônio e a descoberta do povo, através da campanha de defesa do folclore nacional, foram uma estratégia política encampada pelo governo federal. Os objetos adquirem, pela dimensão do tempo, uma aura de autenticidade. São testemunhos de uma prática, tanto daqueles que os fabricam e os usam, conformando sua materialidade, quanto daqueles que fabricam o significado de herança, conformando, pela invisibilidade, o patrimônio. Atualmente, o conceito de “patrimônio imaterial” amplia, desloca e redinamiza o “folclore”.

O que está presente nos museus, assim como o que é omitido, não é portanto puramente acidental. A própria idéia de identidade de um patrimônio cultural coletivo pressuporia atos de colecionismo, onde o sistema arbitrário de valoração e significação foi historicamente determinado, e está relacionado, inclusive, a políticas nacionalistas elaboradas no contexto imperialista (Anderson, 1989). Um processo de legitimação de mão dupla: o museu legitima a ação e a ação legitima o museu. Estes são mecanismos que podem ser engendrados, ou o foram, na constituição deste campo intelectual, na medida em que servem para reforçar a identidade comum que une aqueles que o integram.

As noções de modernidade e tradição são ainda hoje constituintes de um ideário nacional, no qual o folclore e a cultura popular se fundamentam. Estas noções foram a base das ações de proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. A categoria “tradição” recobre fenômenos dinâmicos que permitem trabalhar com o universo da arte. Não se pode determinar o popular somente pela extração social do emissor, pelo conteúdo da mensagem ou pela massa dos receptores, mas sim levar em conta todos esses aspectos.

Para Ivan Karp (1992) a discussão em torno das exposições etnográficas ilustra a seleção de conhecimento e a apresentação de idéias em imagens, ordenadas em um sistema de forças que envolve múltiplas relações, as quais, por sua vez, vão além das atividades específicas de museus: colecionar, preservar, estudar, interpretar e exhibir. As fontes do poder das instituições culturais derivam da capacidade de classificar e definir pessoas e sociedades, isto é, do poder de representar, sendo que este poder não se expressa do mesmo modo em todos os museus. Karp, ao discutir os modos como os museus colecionam, exibem e administram a diversidade cultural sugere que as exposições sejam vistas como arenas políticas em que definições de identidade e cultura são afirmadas e postas em disputa. Dessa

forma, os museus devem elaborar o discurso junto aos grupos sociais que pretendem representar e não *sobre*, ou *por eles*. Hoje, a perspectiva dos museus etnográficos é elaborar seu discurso juntamente com os grupos sociais que pretendem representar, e funcionar como centros de pesquisa e ensino responsáveis pela guarda e proteção de objetos que, “descoisificados”, apresentam os valores de uma sociedade.

Handler chama a atenção para uma revisão da política cultural canadense nos anos 1980, que exige dos museus nacionais daquele país maior atenção à “arte nativa e a materiais de arquivo”. Isto implica mudança do status do material nativo: de artefato para arte, isto é, deixa de ser visto como vestígios de um “outro”, conquistado para ser incluído como parte da “alta cultura” tradicional. O relatório recomenda que um proposto “Centro de Arte Contemporânea” abrigue a arte indígena atualmente reunida em um museu de antropologia (Museu Nacional do Homem), buscando “remover a conotação infeliz e desnecessária de que os trabalhos da arte nativa contemporânea sejam melhor compreendidos como artefatos e... não sejam nem contemporâneos nem arte.” (Canadá 1982: 111, 148 -149)³¹⁹.

Nesta tese, o período por mim recortado inaugura-se no exato momento em que Schwacz marca como o fim da *Era dos Museus* (o período assinalado pela criação dos grandes museus vinculados aos Estados nacionais). Como se pôde acompanhar, um grande esforço foi empreendido, na década de 1940, em termos de reestruturação institucional e na construção de um novo modelo para o Museu Nacional, privilegiando o caráter cultural e educacional desta instituição. O distanciamento ou o abandono do Museu enquanto lugar dinâmico de encenação das questões de seu tempo foi bem posterior ao apontado anos 1920, e deveu-se menos a uma crítica ao evolucionismo positivista e mais a um deslocamento, a uma descentralização do nacional, que antes almejava se representar como uma totalidade orgânica em funcionamento.

O colecionamento foi uma prática política largamente empregada nos anos 1940 como forma de demarcar territórios institucionais. Como assinala Grupioni (1998) com

³¹⁹ As minorias regionais e étnicas no Canadá são sensíveis a problemas relativos ao controle de “suas próprias” heranças, de modo que se tem proposto que as instituições de cada região desenvolvam coleções e exposições que reflitam características distintivas daquela região, levando-se em consideração prioridades, interesses e modelos provinciais e regionais. No Canadá, a terceira dessas possibilidades adicionais tem se tornado cada vez mais relevante, na medida em que o governo federal canadense afirma o seu próprio nacionalismo em resposta às demandas de Quebec e de outros grupos minoritários canadenses e à mudança das relações entre o Canadá e a Grã-Bretanha e os Estados Unidos.

relação aos índios, o que importava não era o povo em si, mas o que ele simbolizava numa época em que se tratou de afirmar o caráter nacional através da integração do território e da unificação da gestão do Estado. Os índios, juntamente com a fauna e a flora, representavam o que de genuinamente havia em termos de origem nacional e é nesse sentido que deveriam ser preservados. O que estava em pauta era a sua contribuição simbólica à nacionalidade brasileira. A contribuição que se pretendia era em termos dos vestígios, do que era visto como parte do passado, de construção de uma história.

Tratar de coleções é uma forma de compreender determinados enquadramentos, determinados ângulos que são possíveis de serem visualizados nesses processos de invenção social. As questões remetidas à visibilidade, enfocadas por Pomian, são amplamente negociadas quando se referem a coleções de Museus e, de modo mais específico, quando os Museus têm um caráter nacional. O visível passa a ter um conteúdo ideológico que transpassa as galerias, salas e vitrines, de modo que os objetos devem ser pensados e vistos, também, como componentes de processos de construção, de modos de ser e de ver. O pertencimento passa a ser algo “natural”, pois se esparrama para além das vitrines, tornando-se invisível. O arranjo das peças em exposição que torna visível, ao mesmo tempo constrói o invisível.

Torna-se fundamental questionar também a trajetória comumente reproduzida, quase como uma única versão, do colecionamento dos objetos de cultura material dos grupos sociais situados à margem dos centros urbanos e à margem da cultura letrada: a chamada “cultura popular” ou o “folclore”, termos empregados de forma correlata.³²⁰ A trajetória apontada freqüentemente situa a criação da Comissão Nacional de Folclore como origem, gênese, do reconhecimento, via colecionamento pelas elites³²¹ dos ditos artefatos. Ao grupo reunido em torno da Comissão é atribuído o esforço de colecionamento e identificação das manifestações e objetos folclóricos – para os folcloristas, reunir artefatos, instrumentos musicais e demais objetos era uma forma de ilustrar a *alma do povo*³²² – que pertenciam a

³²⁰ Para Peter Burke (1989:86), a distinção entre a chamada cultura popular – a cultura dos não-letrados – e cultura erudita é uma forma de destacar o caráter heterogêneo e fragmentário de cada uma (cultura camponesa, artesã etc).

³²¹ Para Alcione Baptista, os folcloristas são uma espécie de construtores do povo, foram pioneiros e, durante muito tempo, sua intenção de documentar a ‘verdade popular’ foi praticamente a única referência sobre a cultura do povo, em suas descrições associadas às origens imemoriais, heranças culturais remotas, expressões das tradições da nacionalidade. (Baptista, 1985:IV)

³²² Os estudos do folclore propõem recolher e comparar restos dos povos antigos, superstições e histórias que sobrevivem no nosso tempo, mas que não são mais do nosso tempo. (Belmont 1989).

um tempo passado, transmigrados para o universo do “típico”, do “pitoresco”, do “rústico”, do “autêntico”, do “tradicional”, do “artístico”, do “anônimo”, do “excepcional”.³²³

A narrativa que reproduz a trajetória do Movimento – que desencadeou a Campanha, que fundou o Museu do Folclore e o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) – exclui a coleção formada pelo Museu Nacional nos anos 1940, inaugurada no final dos anos de 1910.

Atualmente, as questões relativas à cultura material envolvem uma pluralidade de categorias classificatórias, não cabendo a dualidade exposta pelo erudito x popular como possibilidade de compreensão e análise dos processos. No final dos anos 1970 e início dos anos 1980, houve um movimento de retorno a esta produção “popular” no âmbito do Museu Nacional. O projeto *Etnografia e Emprego social da tecnologia*, em convênio do Setor de Etnografia do Museu Nacional UFUJ com a FINEP³²⁴, teve como subprojeto “O artesanato em Paraíba do Sul”. O projeto significava a retomada, no Setor de Etnografia, “de uma linha e constituição de coleções com valor documental, de longa tradição”. Depois do esforço empreendido no trabalho de campo, foi montada uma exposição por ocasião da Reunião da Associação Brasileira de Antropologia (ABA) em julho de 1980.³²⁵ No catálogo da exposição, que teve apoio da Fundação Pro-Memória, Frota destaca a continuidade do empreendimento:

“Retomar, no Setor de Etnologia do Museu Nacional, os estudos de cultura regional a fim de completar e atualizar os feitos por predecessores como Roquette-Pinto, Heloisa Alberto Torres e Luiz de Castro Faria. As coleções formadas por estes pesquisadores fazem parte do valioso acervo de material regional brasileiro do Setor de Etnologia.”³²⁶

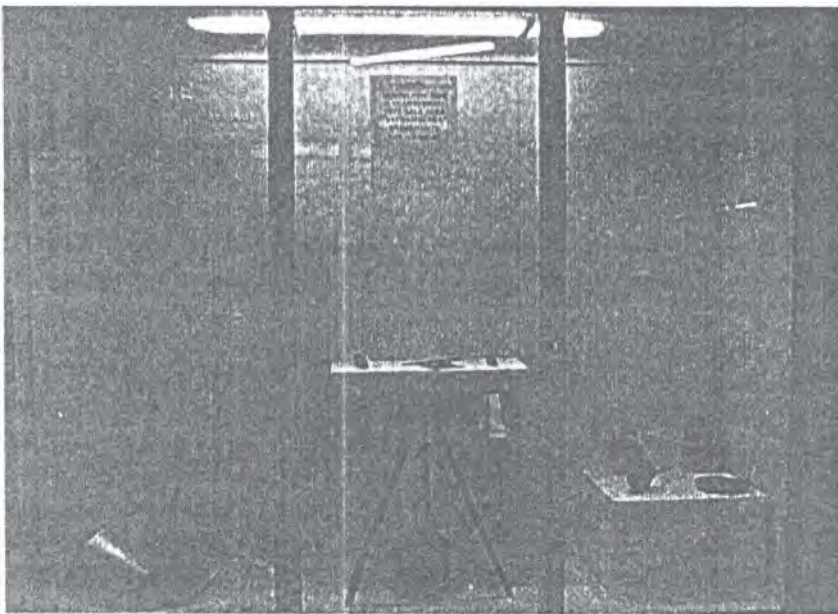
³²³ As “cenas” feitas de barro, ao serem expostas, inventam a tradição, são eternizadas no imaginário coletivo, que as reconhece e as identifica como símbolos de cultura; os objetos que representam algo identificado pelos visitantes são mais facilmente absorvidos. Neste entendimento de códigos, os objetos figurativos são os eleitos, pois reúnem atributos de comunicabilidade, ao mesmo tempo em que podem ser contemplados como apenas feitos para isto. A escolha de Mestre Vitalino, portanto, pode ser pensada a partir desse reconhecimento.

³²⁴ Faziam parte da equipe do projeto: Ana Heye (coordenação); Lélia Coelho Frota (consultoria – campo e gabinete); Marcia Viana Magalhães (pesquisadora), que compunham o núcleo do projeto que tinha outros pesquisadores vinculados. A profa. Maria Heloisa Fenelon Costa era quem coordenava o projeto como um todo.

³²⁵ O projeto foi encerrado pela interrupção do financiamento. Parte da equipe migrou para o Museu do Folclore. Foi nesse período que esta equipe que realizou o “Inventário das Coleções e o “Inventário Exposições” do Setor. Os objetos da Coleção Regional foram retirados das “malas” e colocados nos armários, onde estão hoje. Tive acesso ao Inventário completo da Exposição quando esta tese já estava “fechada”, de modo que não foram incorporados a ela os dados referentes a este documento.

³²⁶ Principalmente na década de 1980, alguns museus antropológicos começaram a exhibir alguns objetos como *obras de arte*, de acordo com um olhar ocidental sobre os parâmetros artísticos; outros imprimiam a toda a mostra um caráter artístico, valorizando atributos do domínio estético. Bardi considera isso positivo, mas indica o caráter efêmero desse interesse: “Como se vê, também de maneira sucinta, o Brasil todo produz objetos de

Desde que iniciei a pesquisa, em 2001, pude acompanhar alguns movimentos de remodelação da atual exposição permanente do Museu, inclusive em algumas vitrines da etnografia regional. A vitrine dedicada à vestimenta do *vaqueiro do Nordeste* está sendo restaurada, estando a vitrine vazia. Há menos tempo a vitrine do *Centro-Oeste*, onde estão objetos do *garimpeiro*, também foi esvaziada pela equipe do Serviço de Museologia do Museu Nacional para limpeza das peças e remodelação da vitrine.³²⁷ Um informe colado no vidro comunica sobre a futura arrumação da Sala de Etnografia Regional. No processo da comunicação museológica, é importante lembrar: os objetos não falam por si, como não valem por si. Os objetos em um museu etnográfico, como signos de linguagem, têm o valor daquilo que eles significam como representação de processos sociais, como valores culturais ou unidades culturais, a partir do princípio de que são ou foram reconhecidos coletivamente como valores de uma determinada cultura, em um determinado tempo e espaço.



barro, por tradição e destino, ficando a espera das mudanças sócio-políticas que, como é fácil prever, irão modificar bastante a situação. Por enquanto a moda do bibelô popular contribui para manter e incentivar as produções, mas sabe-se que as modas burguesas são passageiras” (1980: 124). Atualmente, 20 anos depois, a “moda” ressurge, mais uma vez.

³²⁷ Nota-se um revigorado interesse por parte de alguns pesquisadores em repensar as exposições. Cabe destacar o período da direção de Duarte como responsável pelo novo impulso de renovação conceitual e visual das exposições do MN, em que a Sala da Coleção Egípcia mereceu o primeiro ensaio. O Projeto da Nova Exposição do Museu (PNEMN), desenvolvido pelo escritório técnico-científico sob a coordenação do prof. Luiz Fernando Dias Duarte, foi encerrado pelo atual diretor, o paleontólogo Sergio Alex. Embora suspenso, é possível identificar alguns frutos deste empreendimento como, por exemplo, a remodelação da parte destinada à Antropologia Física, inaugurada em 2004. A paleontologia tem merecido destaque no “remake” expositivo, o que com certeza contribui para atrair um público ávido pelos mistérios da pré-história: as crianças.

Os objetos da Coleção Regional foram reunidos como parte de uma constelação de símbolos de identidade nacional o que, para Graburn (1976), traduz um processo de apropriação da identidade dos povos minoritários pelos dominantes. Ao pensar os objetos como componentes e geradores de processos sociais mediante sua organização em coleções e estas como componentes do acervo do Museu, interessa-nos explicitar as categorias de representação que fundam hierarquias de valor, com um sistema classificatório disposto em arranjos espaciais. Os objetos produzem e reproduzem o discurso sobre o “povo”, compondo um todo, uma unidade. São a representação material das “comunidades imaginadas” e que se tornam reconhecidas.

Este trabalho apontou esse momento como a gênese da noção do que se classifica como *artesanato popular* e *arte popular*, expressões materiais das camadas da população não-detentoras dos códigos culturais e estéticos das classes eruditas, portadoras dos atributos legitimadores. Assim, o Museu Nacional, através da Coleção Regional, pode ser pensado como o espaço social da gênese desses dois processos de definição do popular aqui analisados e que passaram a pertencer ao que se reconheceu desde então como “autêntica tradição”, inventada nos anos 1920 e incorporada ao imaginário que nos identifica, através de sentimentos de pertencimento,³²⁸ como parte de um certo todo. Ainda hoje somos capazes de enumerar os *tipos* como os reais representantes simbólicos de suas regiões. Espero que este trabalho venha a contribuir, à guisa de uma introdução, para pensarmos sobre aquilo que se expõe, ou sobre aquilo que vemos exposto, de modo a imaginar o que está por trás ou atrás, guardado, para sempre visível no invisível.

³²⁸ Stuart Hall (2000:340) julga necessário desconstruir o popular de uma vez por todas, pois não há como retornar a uma visão ingênua do que ele consiste. A cultura popular tem suas bases em experiências, prazeres, memórias e tradições do povo. Tem ligação com esperanças e aspirações locais, tragédias e cenários locais que são práticas e experiências cotidianas de pessoas comuns.

A nossa vida é mesmo assim ...

Crescemos, uns qual arvore indivisa, levados pela força de um destino retilíneo, como palmeiras crescem; outros, com a vida ramificada pelos empuxos ambientes. Pretendemos. Tentamos. Retrocedemos. Afinal, caminhamos na diretriz primitivamente escolhida, quando o tempo nos concede alcançar; crescemos com as lianas. (Rondônia, 1935:60)

Fontes e Bibliografia:

- ARQUIVO HISTÓRICO DO MUSEU NACIONAL - Livros de Ofícios , Cartas, Relatórios, Telegramas, Fichário 1929/1930

- ARQUIVO DO LACED - Coleção Heloisa Alberto Torres

- SETOR DE ETNOLOGIA - Documentos Avulsos; Livros de Tombo

- ARQUIVO CENTRAL DO IPIIAN - Serie personalidades

- FONTES IMPRESSAS

ANDRADE, Mario. Curso de Filosofia e História da Arte – Anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Centro de Estudos Folclóricos \ GFAU \ São Paulo, 1955. (apostila)

ANDRADE, Mario. Anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. P.77-52. In: Cavalcanti, Lauro. Org. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ – MINC – IPIIAN. 2000

CRULS, GASTÃO. A Amazônia que eu vi. Brasileira. Companhia Editora Nacional, Serie 5 vol 113. São Paulo.. Prefacio de Roquette-Pinto. 3ed. 1945

LOPES, Raimundo. "Antropogeografia – suas origens, seu objeto, seu campo de estudo e tendências". In: Revista do MN, agosto de 1944.

_. O Torrão Maranhense. Rio de Janeiro: Typographia do Jornal do Commercio. 1916.

_. Antropogeografia. Publicações Avulsas do Museu Nacional. N. 18, 1956.

MENDONÇA, EDGAR SUSSEKIND DE. *A extensão cultural nos museus*. Museu Nacional: Publicações Avulsas n.2. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

MELLO-LEITÃO. História das Expedições científicas no Brasil. São Paulo: Companhia Editora Nacional. Série V Brasileira vol..1941.

ROQUETTE-PINTO, Edgar. Ensaios de Anthropologia Brasileira. São Paulo: Companhia Editora Nacional. Série V Brasileira vol. XXII. 1933.

- *Rondônia*. [1917]. XXXIX, 1935 3ª ed.

- *Seixos Rolados*. Série V - Brasileira vol. XXII. Companhia Editora Nacional, São Paulo. 1927

- *Ensaios Brasileiros*. Série V - Brasileira vol. XXII. Companhia Editora Nacional, São Paulo. Serie 5 vol 190. Companhia Editora Nacional. São Paulo, 1938

TORRES, Heloisa Alberto. Contribuição para o estudo da proteção ao material arqueológico e etnográfico no Brasil. *Revista do SPHAN*, nº 1, 1937.

_. Arte Indígena da Amazonia. Nº 6, *Publicações do SPHAN*, 1940

_. Prefacio. In: Lopes, Raimundo, 1956.

VIANA, Oliveira. Populações Meridionais do Brasil historia, organização e psicologia.. Vol.1. Populações rurais do Centro-Sul. Brasiliana, vol.VIII. 3ª ed. 1933 (1 edicao 1920) Companhia editora Nacional SP.

_. Pequenos estudos de psicologia social. Brasiliana vol. 216. 1942, 3ª ed.

_. Evolução do Povo Brasileiro. Brasiliana, vol. 10 1938

RIBEIRO, Adalberto M. Instituições Brasileiras de Cultura. Instituto Nacional do Livro. Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação. Rio de Janeiro 1945.

NEIVA, Artur e PENA, Belisario. Viagem Científica – pelo norte da Bahia, sudoeste de Pernambuco, sul do piauí e de norte a sul de Goiás. Edição Fac-Similar. Senado Federal. Brasília. 1999. Coleção Memória Brasileira.

CASTRO FARIA, L. A antropogeografia. In: Revista do Museu. *Revista do Museu Nacional*: 24-27, abril de 1945.

VIDAL, Nei. “Breve notícia sobre os meteoritos brasileiros (O Bendegó)”. In: *Revista do Museu Nacional*: 24-27, abril de 1945.

– OBRAS GERAIS

ABREU, Regina. “Síndrome de Museus?” In: *O museu em perspectiva*. Rio de Janeiro, Funarte, CFCP, (Encontros e Estudos, 2). 1996.

- *A Fabricação do Imortal - memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Lapa/Rocco. 1996.

_. O Enigma de Os Sertões. Rio de Janeiro: FUNARTE, Rocco. 1998.

ALEXANDER, Edward Porter. *Museums in motion. An introduction to the history and functions of museums*. Nashville: American Association for State and Local History. 1979.

ALMEIDA, Alfredo Wagner B. 1978. Parte I: Uma bibliografia de Jorge Amado In: *Revolta e Conciliação – Um estudo sobre a trajetória intelectual de Jorge Amado*, Dissertação de Mestrado, PPGAS/MN/UFRJ.

ALMEIDA, Kátia M. Pereira de. "*Por uma antropologia histórica: arte primitiva e coleção etnográfica em Franz Boas*". Dissertação de mestrado, Depto. de História, PUC/Rio de Janeiro, 1995.

AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. *Estudos Históricos* Vol. 8, nº15: 145-151, 1995.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusion del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica. 1989.

ANDRADE, Mario. "O Movimento Modernista". In: Berriel, C.E (org.) Mario de Andrade/ Hoje. Cadernos Ensaio – Grande Formato v. 4. São Paulo: Ensaio. 1990.

- *Cartas de trabalho: correspondência com RMFA, 1936–1945*. IPHAN/ Fundação Pró-Memória, 1998

BARBOSA, Andrea C.M.M. *MASP: Um Museu e seu Público*. Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado/UFRJ/ PPGAS. 1994.

- BARDI, Pietro M. *Arte da Cerâmica no Brasil - Arte e Cultura III*, Banco Sudameris, 1980.
- BARNES, Redes Sociais.. In: Bela Feldman-Bianco, ed. *Antropologia das sociedades contemporâneas*. São Paulo: Global Editora. 1987
- BAPTISTA, Alcione Fernandes. O povo capturado na apreensão do Brasil (uma releitura dos estudos brasileiros de folclore 1945-1964). Dissertação de Mestrado em História do Brasil. UFF. Niterói, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BECKER, Howard S. "Arte como ação coletiva" In: - *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- "Mundos artísticos e tipos sociais". In Velho, Gilberto (org.) *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977
- BELCHER, Michael. *Exhibiting in Museums*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press. 1991.
- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução" In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1975.
- BERGER, Peter L. e LUCKMAN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1973
- BITTENCOURT, José Neves. *Território Largo e Profundo- os acervos dos museus do Rio de Janeiro como representação do Estado Imperial*. Rio de Janeiro. Pós-graduação em História, UFF. Niterói, 1977.
- BOURDIEU, Pierre. "O Mercado dos bens simbólicos" In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.
- "Gostos de classe e estilos de vida". In Ortiz, Renato (org.) *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983
- "Vous avez dit "populaire"?. In *Actes de la Recherche*: 98-105.
- *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- In: Pouillon, J. et alii. *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. pp. 105-145. "Campo intelectual e projeto criador".
- CAMPOFIORITO, Ítalo. "Introdução – As primeiras árvores". In *Revista do Patrimônio* n.26. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Ministério da Cultura, 1997.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *A socialização da arte – teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1980.
- *Culturas Híbridas*. São Paulo: Unesp, 1997.
- O Patrimônio Cultural e a construção imaginária do nacional, In: *Revista do Patrimônio*, nº 23, 1994: 95-115
- CANDAU, Joel. *Mémoire et Identité*. Paris: PUF, 1998
- CANTWELL, Anne Marie E. et alii, eds. *The Research Potential of Anthropological Museum collections*. New York: The New York Academic of Sciences, 1981

- CARDOSO, Rafael. "Coleção e construção de identidades: museus brasileiros na encruzilhada". p.173-182. In: Bittencourt, José N. *et alii*. *A História Representada: o dilema dos museus*. MHN/MC/IPHAN. 2003..
- CARTA do folclore brasileiro. In: *Congresso Brasileiro de Folclore* (1.:1951). Anais Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1952, v.1: 77-85
- CARVALHO, José Murilo. *A Formação das Almas. O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o Homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CASTRO FARIA, Luiz de. *Antropologia. Escritos Exumados .1. Espaço circunscrito, tempos soltos*. Niterói: Ed. UFF, 1998.
- *Antropologia: escritos exumados*. Dimensões do conhecimento etnológico, Niterói, Ed. UFF, 2000.
 - Museu Nacional. O espetáculo e a excelência In: *Antropologia-Espetáculo e Excelência*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/Tempo Brasileiro, 1993.
 - "Nacionalismo, nacionalismos. Dualidade e polimorfia" In: Chuva, M. org. *A invenção do Patrimônio*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995.
 - Oliveira Viana – De Saquarema à Alameda São Boaventura, 41 – Niterói: O autor, os livros, a obra. Rio de Janeiro, Ed. Relume Dumará: Núcleo de Antropologia da Política – UFRJ, 2002.
- CAVALCANTI, Lauro. In: *Modernistas, arquitetura e patrimônio* 179-189.
- CHARTIER, Roger. *A História cultural*. Lisboa-Rio de Janeiro: Difel/ Bertrand. 19
- CHUVA, Márcia R. R. Os arquitetos do poder. Tese de doutorado do Programa de Pós-graduação em História Social das Idéias. Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói. 1998.
- "A História como instrumento na identificação de bens culturais" In: Motta, Lia e Silva, M.B.R.(org.), *Inventários de Identificação*. Rio de Janeiro: IPHAN
- CLIFFORD, James. "Colecionando arte e cultura" In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 23, 1994: 69-89
- CONDURU, Roberto. "Beleza Negra: entre o museu, o terreiro e o mercado". In: *História representada: o dilema dos museus*. Livro do Seminário Internacional. Museu Histórico Nacional, 2003.
- COHN, Bernard. *Colonialism and its forms of knowledge. The British in India*. Princeton, Princeton University Press. 1985.
- COLI, Jorge. A violência e o caipira. In: *Estudos Históricos*, nº 30 Arte e História: 23-30, 2002.
- CORRÊA, Mariza. "Dona Heloisa e a pesquisa de campo". In: *Revista de Antropologia*. São Paulo. 1997.
- "Traficantes do Excêntrico. Os antropólogos no Brasil dos anos 30 aos anos 50". In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, nº 6 vol.3. 1988.p.79-98

- COOPER, Emmanuel. *Historia de la Cerámica*. Barcelona: Ediciones CEAC, 1987.
- CUNHA, Euclides da, *Os Sertões*. Editora Três. 1973
- DABUL, Lígia. *Um percurso da pintura: A produção de identidades de artista*. Niterói: Ed. UFF, 2001
- DAMY, Antonio Sérgio A. & HARTMANN, Thekla. As Coleções Etnográficas do Museu Paulista: Composição e História. In: Revista do Museu Paulista. Vol. XXI. USP. 1986 pp.220-265.
- DAOU, Ana Maria. "Tipos e Aspectos do Brasil: Imagens e Imagem do Brasil por meio da iconografia de Percy Lau". In: Correa, Z. e Rosendahl, Zeny, Paisagem, Imaginário e Espaço. Rio de Janeiro. EdUERJ. 2001.
- DIAS, Carla. "A tradição nossa é essa, é fazer panela preta". *Produção material, identidade e transformações sociais entre as artesãs de Goiabeiras*. Dissertação de Mestrado, Escola de Belas Artes/UFRJ, 1999.
- _. Do Regional ao Folclórico: a trajetória das coleções regionais do Museu Nacional. In: *Pós-Revista brasileira de pós-graduação em ciências sociais*. Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Brasília – Ano VII. 2003. pp.59-73.
- DIAS, Nélia. "Musées" In: Bonte, P. e Izard, M. *Le dictionnaire de l'éthnologie et de l'anthropologie*. Paris: PUF, 1991.
- "Looking at objects: memory, knowledge in nineteenth-century ethnography displays" In: Robertson, G. *et alii* (eds.) *Tales of displacement: narratives of home and displacement*. Londres: Routledge, 1994.
- Le musée d'Éthnographie du Trocadéro: 1878-1908. *Anthropologie et muséologie en France*. Paris: Ed. du CNRS.
- DORTA, Sonia Ferraro. "Coleções Etnográficas: 1650-1955". In: Cunha, Manoela Carneiro (org.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras.
- DOUGLAS, Mary. *How Institutions Think*. London: Routledge & Kegan Paul, 1987.
- DUARTE, Luiz Fernando D. "A Natureza Nacional". 2000. mimeo.
- DUARTE, L.F.D. & ARANHA, J.M.F. "Um museu de história natural na encruzilhada. A fundamentação conceitual para uma nova exposição no Museu Nacional. In: Bittencourt, José N. *et alii*. *A História Representada: o dilema dos museus*. MHN/MC/IPHAN. 2003.
- ELIAS, Norbert. *Mozart. Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. 1995
- _. *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _. *O Processo Civilizador I*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- FERREIRA, Cláudia Márcia. "Apresentação". In: *O museu em perspectiva*. Encontros e Estudos 2. Rio de Janeiro: Funarte/CFCP, 1996.
- FRANCASTEL, Pierre. "Esthétiques et ethnologie" In: Jean Poirier, org. *Ethnologie générale*. 1968.
- _. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes. 1990.

- FROTA, Lélia C. *Mitopoética de 9 artistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- "Alguns Aspectos da produção de cerâmica popular no Brasil" In *Arte Cerâmica - Anais do Encontro 'Arte Cerâmica' do 30 Congresso Brasileiro de Cerâmica*, Associação Brasileira de Cerâmica, 1986
 - "Artesanato: Tradição e modernidade em um país em transformação" In: *Cultura material, identidades e processos sociais*. Encontros e Estudos 3. Rio de Janeiro: Funarte/CFCP, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FUNARTE. *Artesanato Brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1986.
- GEERTZ, Clifford. "El arte como sistema cultural". In *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós, 1994
- "Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura". In *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978
- GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. In: *Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA. UFRJ. Ano VIII, N.8. 2001. pp. 174-191.il.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- GOMES, Angela de Castro. O ministro e sua correspondência: projeto político e sociabilidade intelectual. In: Gomes, A. C. org. *Capanema: o ministro e seu ministério*.
- " Nas malhas do feitiço" In: *Estudos Históricos: Individuo, biografia, historia*. Vol.10, n.19, p. 41-66. 1997.
 - O Redescobrimento do Brasil. In: *Estado Nov: Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar ed., 1982
- GONÇALVES, José R. S. "Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais" In: *Estudos Históricos* n.2. 1988
- "O templo e o fórum: reflexões sobre museus, antropologia e cultura" In: Chuva, M. (org.) *A invenção do patrimônio*. Minc/IPHAN. 1995
 - *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ. 1996.
 - Coleções, Museus e Teorias Antropológicas – reflexões sobre conhecimento etnográfico e visualidade. 1998. Mimeo.
- GUIA do Museu de Folclore Edison Carneiro*. Rio de Janeiro: IBAC/ CFCP, 1991.
- GUIMARÃES, Dinah. A reinvenção da Tradição: Ícones Nacionais de Duas Américas. Tese de Doutorado. PPGAS/UFRJ, 1998.
- "O mundo encantado de Antônio de Oliveira" in *O artista popular e seu meio 1*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1983.
- GUIMARÃES, Manoel L. Salgado. "Nação e Civilização nos Trópicos – O IHGB e o Projeto de uma História Nacional". In: *Estudos Históricos*, n. 1, p.5-27. Rio de Janeiro, 1988.

- GRUPPIONI, Luiz Donisete Benzi. *Coleções expedições vigiadas*. Os etnólogos no Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas. São Paulo: HUCITEC/ANPOCS, 1998
- HALL, Stuart. "Notas sobre a desconstrução do popular". In: *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. 247 -264.
- HANDLER, Richard. On Having a culture: nationalism and the preservation of the Quebec's Patrimoine. In: SOCKING, George. *Objects and others: essays on museums and material culture*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
- HERNÁNDEZ, Francisca H. Las Colecciones, In: *Manual de Museologia*. pp.135-157 Editorial Síntesis SA. Espanha / Madri.1999.
- HEYE, Ana M. "Museu, Folclore, Visitante: Uma tentativa de perceber relações." In: *O museu em perspectiva*. Encontros e Estudos, 2. Rio de Janeiro: Funarte/CFCP, 1996.
- HEYMANN, Luciana Q. "Indivíduo, Memória e Resíduo Histórico: Uma reflexão sobre Arquivos Pessoais e o caso Filinto Muller". In: *Estudos Históricos: Indivíduo, biografia, história*. Vol.10, n.19: 41-66, 1997.
- HOBBSAWM, Eric e RANGER, Terence, orgs. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HOFFMANN, Maria Barroso. Apresentação. *Inventário Heloisa Alberto Torres* www.laced@mn.ufrj.br
- HOPPER, Robin. *Functional Pottery. Form and aesthetic in pots of purpose*. Radnor: Chilton Book Company, 1986.
- Instituto Nacional do Folclore. "A questão do artesanato e o tratamento a ela dispensado pela FUNARTE". Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1983 (mimeo).
- JACKINS, Ira. "Franz Boas and exhibits: on limitations of the museum method of anthropology" in *Objects and Others: essays on museums and material culture*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- JARDIM DE MORAES, Eduardo. "Mário de Andrade: Retrato do Brasil" In Berriel, C.E.,org. Mario de Andrade/Hoje. *Cadernos Ensaio. Grande Formato* v.4. São Paulo: Ensaio, 1990.
- JAOUL, Martine. Los Museos de etnografía, hoy. *Museum*, n. 175. Paris:Unesco, vol. XLIV, n.3, 1992.
- KARP, Ivan; KREAMER, C.M. e LAVINE, S.D., eds. *Museums and communities. The politics of public culture*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992.
- KNAUSS, Paulo. História de coleção e história de exposição, In: Bittencourt, José N. *et alii. A História Representada: o dilema dos museus*. MHN/MC/IPHAN. 2003.
- KOPTCKE, Luciana Sepúlveda. *Lê musée et l' école: quelles relations possibles?* Tese de Doutorado, Université René Descartes, Paris V. Paris, 1994.
- LACLETE, Paula Parreiras Horta. *Do ontem ao hoje: do Paço de São Cristóvão ao Museu Nacional*. Dissertação de mestrado. Administração de Centros Culturais/ UNIRIO. Rio de Janeiro, 1995.

- LEON, Aurora. *El Museo. Teoría, praxis y utopia*. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid, 1995
- LIMA, Nísia Trindade. *Um Sertão chamado Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Revan. IUPERJ/UCAM. 1999.
- LIMA, Ricardo Gomes. "Museu de Folclore Edison Carneiro: trajetória e considerações sobre um museu etnográfico". *Boletim do Programa Nacional de Museus*. Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro. nº 6, 1985.
- ... "Antônio de Gastão pescador de Cabo Frio" in O artista popular e seu meio 2. Rio de Janeiro: FUNARTE/ CNF, 1989.
- LIMA, Ricardo Gomes e FERREIRA, Claudia Márcia. "O Museu de Folclore e as Artes Populares" In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.28, Pp.102-119. 1999.
- LODY e GEISEL. *Artesanato Brasileiro - tecelagem*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ INF, 1983.
- LODY E GEISEL. *Artesanato Brasileiro - rendas*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1981.-
Artesanato Brasileiro - tecelagem. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1983.
- LOPES, Maria M. *O Brasil descobre a pesquisa científica. Os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- MACHADO, Clotilde de Carvalho. *Ao Barro na Arte Popular Brasileira*. Rio de Janeiro 1977
- MALRAUX, André. *Le musée imaginaire*. Gallimard, 1965.
- MARANDINO, Marta. *O ensino de Ciências e a perspectiva da didática crítica*. Dissertação de mestrado, PUC/ Departamento de Educação. Rio de Janeiro, 1994.
- MARIANI, Alayde. "A Memória popular no registro do Patrimônio" In: *Revista do Patrimônio* n.28, pp 156-173. 1999
- MAUSS, Marcel. "Ensaio sobre a dádiva". In: *Sociologia e Antropologia*, vol.II. São Paulo: EDUSP, 1974.
- MENEZES, Ulpiano T. B. "A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento)". In: *Anais do Museu Paulista*, NS n.1: 207-222, 1992.
- MOTTA, Márcia M. M. "Terra, Nação e Tradições Inventadas (Uma outra abordagem sobre a Lei de Terras de 1850), p.81-92. In: MENDONÇA, S. e MOTTA, M. (org.).*Nação e Poder: as dimensões da História*. Niterói: EdUFF, 1998.
- MENDONÇA, Sonia R. "Agricultura, Poder e Estado no Brasil", p. 93-125. In: MENDONÇA, S. e MOTTA, M. (org.).*Nação e Poder: as dimensões da História*. Niterói: EdUFF, 1998.
- NASCIMENTO, Fátima Regina. "Formação de um acervo etnológico no Museu Nacional no século XIX. Projeto de doutorado, Programa de Pós- graduação em Antropologia Social – PPGAS – MN – UFRJ. 2002.
- NEVES, Luiz Felipe Bacta. *O paradoxo do coringa e o jogo do poder e saber*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1979.

- ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas. Cultura popular*. São Paulo: Ed. Olho d'água, 1992
- PALMER, Catherine. "From Theory to Practice. Experiencing the Nation in Everyday Life". *Journal of Material Culture* 3 (2): 175-200. 1998.
- PANOFSKY, Erwin. "Introdução: A História da Arte como uma disciplina Humanística"; "Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte na Renascença" In: *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva 1967..
- PAZ, Octavio. "O uso e a contemplação" In: *História Geral da Arte. Artes Decorativas I*. Madri: Ediciones del Prado, 1995.
- PEARCE, Susan. *Museums, objects and collections: a cultural study*. Washington DC: Smithsonian Institution Press, 1993.
- PESSANHA, José Américo da Motta. "O sentido dos museus na cultura". In: *O museu em perspectiva*. Encontros e Estudos 2. Rio de Janeiro, Funarte/CFCP, 1996.
- PREZIOSI, Donald. "Art, Art History, and Museology". *Museum Anthropology: Journal of the Council for Museum Anthropology*, 20 (2): 5-6. 1996
- POMIAN, Krzysztof. "Coleções" In: *Enciclopédia Einaudi*, vol.1. Memória/História. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda: 51-86, 1984.
- POULOT, Dominique. Nação, Museu e acervo. In: Bittencourt, José N. *et alii*. *A História Representada: o dilema dos museus*. MHN /MC /IPHAN. 2003.
- RIBEIRO, Berta. "Museu e memória. Reflexões sobre o colecionamento", *Ciências em Museus* (1989) p.109-22. 1991.
- ROUSSEAU, Jean-Yves e COUTURE, Carol. *Os Fundamentos da Disciplina Arquivística*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.
- RUBINO, Silvana. "O Mapa do Brasil Passado" In: *Revista do Patrimônio* nº 24: 97-105. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Ministério da Cultura, 1996.
- SANTOS, Mariza Veloso M. "Nasce a Academia SPHAN. In: *Revista do Patrimônio* n.24: 77-95. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Ministério da Cultura, 1996.
- SANDRONI, Carlos. "Notas sobre Mário de Andrade e a missão de Pesquisas Folclóricas de 1938" In: *Revista do Patrimônio: Arte e Cultura Popular*. Nº 28: 60-73. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Ministério da Cultura, 1999.
- SANTOS, Mirian S. "Objetos, história, memória: observação e análise de um museu brasileiro" In: *Dados*, n.2: 217-238, 1992.
- SCHWARCZ, Lilia. "O nascimento dos museus brasileiros 1870-1910". In: MICELI, S. (org.) *História das ciências sociais no Brasil*. v.1 São Paulo: Idesp, 1989.
- SEEGER, Anthony. "Novos horizontes na classificação de instrumentos musicais" In: Ribeiro, D. (ed). *Suma Etnológica Brasileira. Arte Índia*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- SILVER, Harry R. Ethnoart. *Annual Review of Anthropology*. 1979
- SKIDMORE, Thomas. *O Preto no Branco – raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 2 ed. 1989.

- SOARES, Lélia Gontijo. Encontro Produção de Artesanato Brasileiro e Identidade Nacional. Rio de Janeiro: FUNARTE /11F, 1983.
- STEINER, Christopher B. *African Art in Transit*. Cambridge: Cambridge University Press. 1994.
- SOUZA LIMA, Antonio Carlos. Os museus de história natural e a construção do indigenismo. *Comunicação* nº 13. Rio de Janeiro: Museu Nacional, PPGAS, 1989.
- Um Grande Cerco de Paz – poder tutelar, indianidade e formação do Estado no Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1995.
 - O indigenismo no Brasil: migração e reapropriações de um saber administrativo. In: Sigaud e alii (org.). *Antropologia, Impérios e Estados Nacionais*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/FAPERJ, 2002.
 - O Santo Soldado – pacificador, bandeirante, amansador de índios, civilizador dos sertões, apóstolo da humanidade. Uma leitura de Rondon conta sua vida, de Esther de Viveiros. Comunicação do PPGAS n. 21- 1990.
- STARN, Randolph. “Vendo a cultura numa sala para um príncipe renascentista”. In Lynn Hunt (örg.) *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992
- STOCKING JR., George W. *Objects and Others: essays on museums and material culture*. Madison: University of Wisconsin Press. 1985.
- VALENTE, Maria Esther Alvarez. Educação em Museu – o público de hoje no museu de ontem. Dissertação de mestrado, PUC- Rio, Departamento de Educação. 1995.
- VAN PRAET, Michel e EIDELMAN, Jacqueline. org. “Introduction” In: *La Muséologie des sciences et ses publics*. Paris: PUF 2000.
- VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.
- WALDECK, Guacira. "Exibindo o Povo: Invenção ou documento?" In: *Revista do Patrimônio*. Histórico e Artístico Nacional, n.28: 83-99,1999.
- ULPIANO T. B. MENEZES. "Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público". *Estudos Históricos* vol.11, nº 21: 98, 1998.
- WEBER, Max. Ensaio de sociologia. LTC (livro técnico científico) Rio de Janeiro: Editora AS. 1982.
- Economia e Sociedade vol. 2, 19:175
- WOLFER, Maria Georgina. 1971. Noções de Arte Popular. Cadernos de Folclore n.13. Rio de Janeiro, MEC – Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.