

MOBILIÁRIO

PINTURAS

VEÍCULOS

ARMAS

MOBILIÁRIO

Como  
explorar  
um museu  
histórico

PINTURAS

VEÍCULOS

ARMAS

MUSEU PAULISTA

1992

USP

# como explorar um museu histórico

- PARA QUE SERVE  
UM MUSEU HISTÓRICO?** 3  
Por Ulpiano I. Bezerra de Menezes
- MUSEUS HISTÓRICOS: DA CELEBRAÇÃO  
À CONSCIÊNCIA HISTÓRICA.** 7  
Por Ulpiano I. Bezerra de Menezes
- A HISTÓRIA DAS ARMAS  
OU A HISTÓRIA NAS ARMAS?** 11  
Por Vania Carneiro de Carvalho
- ALFAIAS, APETRECHOS,  
TARECOS, TRECOS : OS MÓVEIS.** 15  
Por Marlene Suano
- ENTRE LITEIRAS E CADEIRINHAS.** 19  
Por Heloisa Barbuy
- PINTURA HISTÓRICA :  
DOCUMENTO HISTÓRICO?** 22  
Por Ulpiano I. Bezerra de Menezes
- O SALÃO NOBRE DO MUSEU PAULISTA  
E O TEATRO DA HISTÓRIA.** 25  
Por Ulpiano I. Bezerra de Menezes

As seis primeiras matérias foram originalmen  
te publicadas, sob o patrocínio de Tintas Co  
ral S.A., no "Caderno de Sábado" do JORNAL  
DA TARDE, de 22 de junho a 27 de agosto de  
1991. A última apareceu no "DO" LEITURA , 9  
(107), abril de 1991.

2ª TIRAGEM-1995.

**MUSEU PAULISTA**      **UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
Parque da Independência, s/aº Caixa Postal 42.503 CEP:04299-970 Tels:(011)215-4588/4307/4145  
FAX:215-4588(2050/2051)      Ipiranga São Paulo SP BRASIL

## **PARA QUE SERVE UM MUSEU HISTÓRICO?**

Por Ulpiano T. Bezerra de Meneses.

### Figura 1

Comemoração do 7 de setembro na escadaria monumental do Museu Paulista, década de 50. Os museus históricos tendem a transformar-se numa plataforma de símbolos, com os quais se cultuam valores como a identidade nacional e a nacionalidade.

**O museu histórico deve ser o lugar das estátuas, bustos ou retratos a óleo de cidadãos brasileiros que prestaram serviços à Pátria? . Podem-se conciliar as necessidades de evocação celebração da memória com a responsabilidade de promover a consciência histórica? A celebração, a evocação e a memória devem obrigatoriamente estar presentes no museu histórico. Não, porém, como objetos e sim como objetos de conhecimento.**

Para que serve um museu histórico?

Antes de responder à pergunta específica. É preciso tratar de duas questões preliminares: para que serve um museu, em geral? e qual a pertinência de categoria histórica numa tipologia de museus?

No auge da ebulição provocada pelo chamado “Maio de 68”, - revolução cultural que da França estendeu-se por boa parte do mundo – era comum na Europa e nos Estados Unidos prever-se na morte dos museus, acusados de templos que armazenavam e sacralizavam os valores burgueses. Deveriam por isso ser substituídos pelo fórum, a praça pública que servia à discussão, ao confronto, à criação do novo. Em Paris, a palavra de ordem “é preciso queimar o Louvre” quase chegou às vias de fato. Felizmente, nenhum museu foi incendiado e hoje, mais de 20 anos depois, é possível incorporar às atribuições dos museus inúmeras e complexas funções que, nem por serem diferentes, se excluem umas às outras.

No entanto, essa multiplicidade de usos e serventias tem um denominador comum: o museu é sempre um espaço que estabelece uma intermediação institucionalizada entre o indivíduo e objetos materiais. Claro que vivemos imersos num oceano de objetos físicos, sem os quais não haveria condições de vida biológica, psíquica e social. Mas é muito superficial e descontínua a consciência que temos dessas coisas. O museu, ao contrário, induz a ver aquilo que os olhos deixam passar no cotidiano e com mais razão ainda

que é diferente, insólito - o outro. Há vários contextos institucionais que também fornecem condições semelhantes de percepção de objetos. Basta lembrar, numa sociedade de consumo como a nossa, as lojas, os supermercados, ou a publicidade, que comunica os objetos representados. No entanto, é aos museus que se vai especialmente por causa dos objetos enquanto objetos e não, em princípio, enquanto mercadoria, artefato utilitário ou coisa semelhante. Assim, o museu é o lugar próprio organizado para coletar objetos, preservá-los e os classificar, estudar, expor, publicar, etc. Certamente as formas de fruição desses objetos são variadíssimas: o sonho, o devaneio, a contemplação estética, a expansão da afetividade, o exercício lúdico...

Há, todavia, dentro dessa multiplicidade de funções, uma que deveria constituir marca característica: o conhecimento. No museu os objetos se transformam, todos, em documentos, isto é, objetos que assumem como papel principal o de fornecer informação, ainda que, para isso, tenham que perder a serventia para a qual foram concebidos ou que definiu sua trajetória. É por isso que um relógio, numa coleção, deixa de ser um artefato que marca a hora: ninguém coleciona relógios para cronometrar o tempo com maior precisão. Numa coleção (e na coleção instituciona-

**No auge da ebulição provocada pelo chamado "Maio de 68", em Paris, a palavra de ordem "é preciso queimar o Louvre" quase se tornou realidade.**

lizada do museu), o relógio, ainda que funcione, passa a ser um artefato que fornece informação sobre os artefatos que marcam a hora. Naturalmente, esse esvaziamento do valor de uso, em benefício do valor documental, não é o mesmo para todo tipo de objeto. Ele é reduzido nos museus de arte. Veja-se, porém, a diferença que faz exhibir um autêntico Rembrandt, um competente ou grosseiro falso Rembrandt ou uma obra à sua maneira, pintada por um discípulo. Num museu de

tecnologia, o esvaziamento pode ser radical pois normalmente aí se opera somente com a sucata tecnológica. Num museu histórico, nenhum objeto é utilizado segundo seus objetivos práticos originais: nenhum móvel ou arma pode ser empregado como móvel ou arma, pelos funcionários ou visitantes.

Em suma, pode-se conceituar o museu, neste fim de século, como a forma pela qual nossa sociedade institucionalmente transforma objetos materiais em documentos. Por isso ele tem que funcionar, também, como centro de documentação.

Nesse quadro, o que vem a ser um museu histórico? Há uma tipologia corrente de museus que os divide em museus de arte, de antropologia (arqueologia, folclore, artes populares), zoologia, ciência e tecnologia e assim por diante, - além dos museus monográficos (do telefone, transportes, brinquedos, museus de empresas, etc.). Os critérios, para delimitação dos campos de atuação e acervos são disparatados: num museu de arte, uma tela é documento plástico (mas sem considerar que a construção da visualidade integra a realidade histórica). Já no museu histórico, a mesma tela seria valorizada pelo tema, como documento iconográfico (mas ignorando a historicidade da matéria plástica).

Assim, o que se costuma ver como o critério maior para a identificação a priori de um objeto histórico é sua vinculação biográfica ou temática a um feito ou figura excepcionais do passado, normalmente heróis vencedores ou, quando vencidos, considerados moralmente superiores (como na Revolução de 32).

Nisso tudo há confusão cuja raiz está na tentativa de classificar objetos conforme categorias apriorísticas estanques e unívocas de significação documental, fragmentando o conhecimento: objetos artísticos, objetos históricos, objetos tecnológicos, folclóricos, etc., como se as significações fossem geradas pelos próprios objetos e não pela sociedade.

Ora, as significações das coisas materiais são sempre atribuídas. Os objetos físicos, em si, só têm propriedades imanentes de natureza físico-química como forma, dimensão, peso, textura, cor, etc. Tais propriedades podem ser, sim, mobilizadas como vetores de significação e valor que os grupos sociais produzem e constantemente modificam.

Por isso, conviria conceber um museu histórico, não como a instituição voltada para os objetos históricos mas para os problemas históricos. Assim, em última instância, seriam históricos os objetos, de qualquer natureza ou cate-

goria, capazes de permitir a formulação e o encaminhamento de problemas históricos ( e por problemas históricos se deveriam entender aquelas propostas de articulação de fenômenos que permitem conhecer a estruturação, funcionamento e, sobretudo, a mudança de uma sociedade ).

O Museu Paulista ( nome oficial e original do conhecido Museu do Ipiranga), pertence à USP desde 1963. Em agosto de 1989 dele se desmembraram as coleções, pessoal e atividades associadas à Antropologia, que vão integrar o Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, na Cidade Universitária. Abriram-se, assim, condições para sua transformação num museu histórico por excelência. Mas sua trajetória até agora foi complicada e deixou marcas profundas - positivas e negativas. Para funcionar plenamente como um museu histórico, tal como acima delineado, será preciso ainda muito tempo e esforço.

O edifício em que ele está instalado foi concebido como um memorial, marco físico que assinalaria o lugar onde, em 1822, fora proclamada a Independência do Brasil. Dadas por terminadas as obras em 1890, somente três anos depois é que se define um uso prático, o de museu de História Natural - o modelo mais prestigioso de então - sem prejuízo da atribuição de cultivar o passado pátrio. Em 1927 e 1939, são transferidas para a Secretaria da Agricultura, respectivamente, as seções de Botânica e Zoologia. ( Hoje, o Museu de Zoologia também pertence à USP ).

Convém examinar a Lei Estadual nº 192, de 26 de agosto de 1893, promulgada por Bernardino de Campos, para apreender o espírito que norteou a instituição do Museu Paulista no edifício então denominado "Monumento do Ypiranga".

Depois de prever que o núcleo do museu seria a coleção Sertório ( uma miscelânea de peças zoológicas, botânicas e históricas, que fora doada ao Estado), o art. 4º estabelece que " as dependências não ocupadas pelo museu seriam utilizadas, seja para abrigar o famoso quadro de Pedro Américo ( Independência ou Morte ), " por outros de assuntos de história pátria, adquiridos ou oferecidos ao Estado", seja " por estátuas, bustos ou retratos a óleo de cidadãos brasileiros que em qualquer ramo de atividade tenham prestado incontestáveis serviços à Pátria e mereçam do Estado a consagração de suas obras ou feitos e a perpetuação da sua memória".

Dois aspectos, entre muitos, merecem comentários. Em primeiro lugar, o papel do Estado, como juiz e guardião da memória nacional. Confundido com a nação (pátria), ele deve zelar

pela fixação e acatamento dos modelos de valores e comportamentos. Para isso seria indispensável dispor da visibilidade que meios artísticos nobres asseguram: estátuas, bustos ou retratos a óleo (desenhos, gravuras ou fotografias, por exemplo, não tinham o mesmo peso que a escultura ou a pintura). Daí a importância crucial da iconografia, pois um museu histórico, para exercer sua função celebrativa, precisa, antes de mais nada de figuras, de imagens. Mas, é preciso também evocar: o quadro já mencionado de Pedro Américo é exemplar para impor forma a um evento - o nascimento da nação - e comunicar afetivamente os valores implicados.

Examinando-se ainda hoje o Museu, tal como se apresenta ao público, verifica-se que tais funções, critérios e procedimentos continuam ainda vigentes, apesar de alguns desdobramentos e reciclagens. Qualquer mudança demandará ainda muito tempo, pelo investimento que exige de documentação e pesquisa, reorganização espacial e equipamentos.

Assim, o próprio prédio continua a exercer as funções de memorial. A alegoria prevista inicialmente na sua própria arquitetura (hierarquia dos espaços, previsão de nichos para esculturas, molduras para quadros, etc.) foi complementada pelo historiador Affonso de Escagnolle Taunay na década de 20, com um programa bem definido e eficaz. O saguão se destina a ilustrar a constituição do território, com efígies dos primeiros ocupantes. Logo se introduz, com os bandeirantes, a presença paulista, que vai assim associar-se à Independência: é bom lembrar a necessidade de legitimar, num momento em que era contestado, o projeto hegemônico de São Paulo na República Velha. No corrimão e na caixa da escadaria monumental, ânforas com água dos grandes rios brasileiros (inclusive com mistura da água dos rios extremos Norte/Sul e Leste/Oeste), figuras de bandeirantes, precursores e próceres da Independência, distribuídos em torno da imagem de D. Pedro I, tornam sensível que a ampliação do território não correu o risco de fragmentação, por ter um eixo sólido. À medida que se sobe para o primeiro andar, consuma-se a transformação do território em nação: as escadas desembocam no Salão Nobre, onde a tela de Pedro Américo e as demais que guarnecem as quatro paredes, se preocupam com o "como" da Independência e de seus protagonistas, sem compromissos com o entendimento, a compreensão, a visão crítica indispensável para alimentar a consciência histórica.

Se a História, como forma de conhecimento, procura estudar a realidade histórica, por que os museus históricos deveriam estar dissociados desse esforço? Poderia o Museu Paulista, como museu histórico que é, conciliar as necessidades de evocação e celebração da memória com a responsabilidade de promover a consciência histórica?

A resposta é que a evocação e celebração da memória, devem estar obrigatoriamente presentes no museu histórico. Não, porém, como objetivo e, sim, como objeto de conhecimento. Em última análise, uma das principais funções e o melhor potencial de um museu histórico referem-se ao entendimento da construção, usos e reciclagens da memória nacional.

---

O autor é diretor do Museu Paulista da USP e professor titular do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

---

#### LEITURA

Sugestões para leitura na Biblioteca do Museu Paulista:

- Às margens do Ipiranga: 1890 - 1990 (Catálogo de exposição). São Paulo, Bradesco/Museu Paulista da USP, 1990.

- Affonso de E. Taunay, Guia da Seção Histórica do Museu Paulista. São Paulo, Imprensa Oficial, 1937.

- Affonso de E. Taunay, Comemoração do Cinquentenário da solene instituição do Museu Paulista no Palácio do Ipiranga. São Paulo, Imprensa Oficial, 1946.

# MUSEUS HISTÓRICOS : DA CELEBRAÇÃO À CONSCIÊNCIA HISTÓRICA.

Por Ulpiano T. Bezerra de Menezes

Além de evocar e celebrar o passado, um museu deve organizar-se de maneira a mostrar a sociedade como organismo vivo, sujeito a mudanças. Assim, o museu histórico contribui para o enriquecimento da consciência histórica, isto é, a percepção da vida social como produto da ação humana que a gera e transforma.



VESTIDO PARA BATIZADO em gabão e renda francesa, século XIX; pertenceu à Família Vilares da Nova Lion (acervo do MP/USP). O batizado, além de seu conteúdo religioso, constitui para a família a ocasião de reforçar seus vínculos internos e se integrar à sociedade, firmando posições. As roupas colaboram nestas mensagens, que marcam ciclos de vida, integrações e diferenciações. Por isso é que é tão importante guardar vestidos de batizado como lembrança ou para futuras reutilizações.

Toda sociedade, para afirmar e reforçar sua identidade, procura construir uma memória, de preferência unificada, homogeneizada. A memória, assim, aparece como operação ideológica, formadora de imagem, representação de si próprio que reorganiza simbolicamente o universo das coisas e das relações e produz legitimações.

Desse processo participam vários instrumentos. O museu histórico é um deles. Por isso é que, tão freqüentemente, tais museus giram em torno de objetos relacionados biográfica e tematicamente a fatos e figuras excepcionais do passado. Daí ser comum considerar que sua função principal é evocar e celebrar o passado.

Ora, a História, como operação do conhecimento, não apenas não se confunde com a memória, como também não se reduz ao domínio do passado e das ações e personagens extraordinárias que a povoam. Concebida como o conhecimento da dimensão temporal do homem enquanto ser social, a História tem por objetivo reconstruir e explicar a organização, funcionamento e transformação das sociedades.

Por conseqüência, se um museu quiser efetivamente ser histórico, deverá, além de evocar

e celebrar o passado, também organizar-se para que uma sociedade determinada possa ser entendida tal como ela se apresenta, isto é, organismo vivo, sujeito a mudanças. Assim, o museu histórico pode contribuir para o enriquecimento da consciência histórica, que é a percepção da vida social como o produto da ação humana, que a gera e transforma.

O Museu Paulista da USP (também conhecido como Museu do Ipiranga) pelo seu próprio caráter de monumento que celebra a Independência, tem exercido sobretudo funções de memorial. Fundado em 1893 (o prédio é de 1890), perto de completar seu centenário, ele pretende agora reformular-se como museu histórico, segundo os parâmetros acima expostos.

A sociedade cuja organização, funcionamento e transformação ele se propõe conhecer e dar a conhecer é a brasileira, naturalmente, em especial seu segmento paulista.

Um museu se caracteriza por operar com acervos de objetos materiais. Logo, os aspectos materiais da História de nossa sociedade são aqueles que ele estaria apto a trabalhar. Mais precisamente, tais aspectos, importantíssimos,

precisam ser explorados preponderantemente a partir do universo material ele próprio. Introduce-se, assim, como campo obrigatório de atuação de um museu histórico que pretenda contribuir para o conhecimento da História, a chamada "cultura material" constituída pelos sistemas materiais de produção e reprodução da vida social, os "sistemas de objetos".

Mas a cultura material é um domínio vastíssimo para ser documentado - com acervo, bibliografia, informações - e transformar-se em ponto de partida para pesquisa, programação cultural e educacional. Nem hoje tem sentido a história panorâmica, o museu como enciclopédia histórica, manual tridimensionalmente ilustrado, capaz de fornecer ilusória síntese de uma nação. É preciso estabelecer cortes, para garantir a viabilidade, o rigor, a eficiência.

Inicialmente, impõe-se um corte cronológico. Em função de seu acervo atual e potencial, estabeleceu-se, para o Museu Paulista, como prioritário, ao menos inicialmente e sem rigidez, o período que vai de 1850 a 1950. Abarcam-se aí, grosso modo, as raízes imediatas de nossa contemporaneidade.

Por outro lado, impõe-se selecionar não o tipo de objetos, mas os campos de problemas históricos merecedores da atenção maior. Três campos privilegiados foram propostos: cotidiano e sociedade, universo do trabalho, história do imaginário.

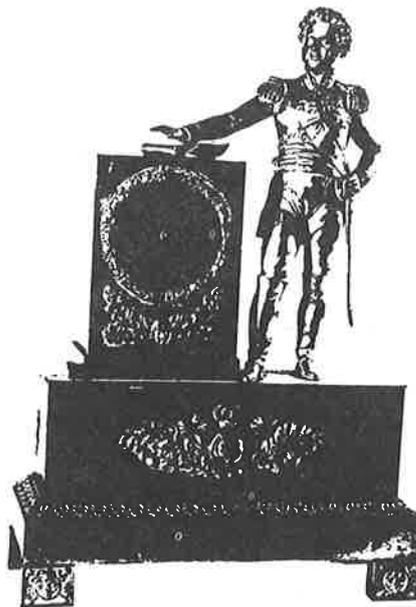
## COTIDIANO E SOCIEDADE

Trata-se de entender como os objetos, principalmente no espaço doméstico, não só respondem a funções utilitárias mas, em última instância, classificam as pessoas e geram critérios e condições para as relações sociais.

Fala-se tanto do cotidiano, hoje em dia, que seu conceito se banalizou e corre o risco de desaguar - principalmente na prática dos museus - em vala comum, solução fácil e desfiguradora e com propósitos puramente descritivos. É preciso, pois, acentuar que o cotidiano só deve ser entendido como o tempo e o espaço em que se produzem concretamente as relações sociais.

Ora, um dos ingredientes fundamentais da

interação humana são as categorias de gênero (masculino/feminino), pois assinalaram diferenças e hierarquias que geram relações sociais imediatas, mas capazes de ecoar por todo o campo das relações sociais. Assim, por exemplo, explorar, num museu histórico, uma coleção de relógios, não se limita a distribuí-los em tipos morfológicos, tecnológicos, cronológicos ou funcionais. É também preciso entender como se associa o tempo doméstico, interno, biológico, ao tempo feminino, por oposição ao tempo no espaço externo, da produção, tempo masculino. E, por isso mesmo, examinar como o relógio de pulso feminino surge envergonhado, travestido de jóia. Quando ele assume seu caráter utilitário, pode-se supor que a mulher já ingressou no mercado de trabalho.



RELÓGIO DE BRONZE DOURADO, por J. E. Houdon, 1836 (acervo do MP/USP). Esta peça é histórica, não tanto porque traga a imagem do Imperador D. Pedro IV (nosso D. Pedro I) jurando a Constituição Portuguesa de 1836, nem por que tenha pertencido à Imperatriz D. Amélia, mas sobretudo porque permite entender, nesse ambiente de corte no século XIX, como o relógio é objeto de aparato a comemoração da ordem geral das coisas - bem diferente do papel, hoje em dia, de marcador do tempo que unifica todos os tempos e atividades.

Trata-se, pois, de estudar o sexo dos objetos, não numa perspectiva psicanalítica, e sim a serviço da demarcação e indução de papéis sexuais e, portanto, da distribuição de obrigações, direitos, privilégios. Por exemplo, cumpre indagar até quando e como, entre nós, a reprodução social da família, duplicando a reprodução biológica, é atributo feminino e, portanto, mobiliza objetos como os álbuns de família. Estes simbolicamente garantem a permanência ao longo dos ciclos e das transformações: nascimento, batizado, primeira comunhão, 15 anos, formatura, noivado, casamento, morte, etc., etc..

Abre-se aqui um vasto campo que, entre nós, mal foi vislumbrado: a compreensão dos demais papéis e categorizações (de criança, adulto, velho, de patrão e empregado, etc.) para os quais as peças de indumentária, os móveis, os brinquedos, os equipamentos pedagógicos, etc., etc. têm a fornecer informações silenciadas pelas demais fontes ou com aspectos absolutamente novos e enriquecedores.

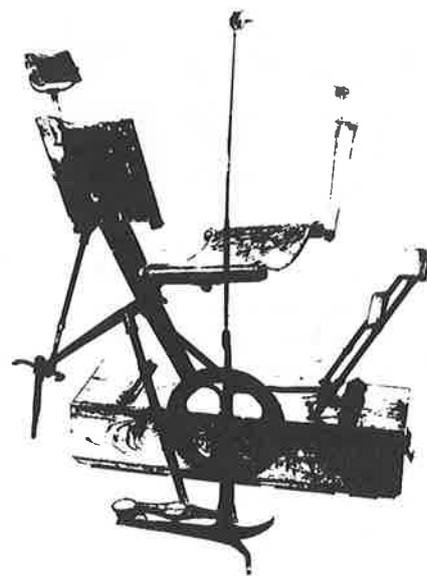
## UNIVERSO DO TRABALHO

Os museus históricos sempre se sentiram constrangidos em incluir em seu horizonte o universo do trabalho - porção da História, que armazena discretamente os conflitos, tensões, rupturas sem glória.

É necessário trazer o tema à tona, se se quiser qualquer vínculo com o conhecimento histórico. No caso do Museu Paulista, trata-se, pela cronologia, do trabalho pré e protoindustrial.

Mas o objetivo não é documentar descritivamente campos que certamente terão que estar presentes, como as atividades dos sapateiros, marceneiros, carpinteiros, serralheiros e assim por diante, recolhendo equipamentos, matérias-primas instrumentos de formação e treinamento etc. Também é preciso ver, em todos os objetos, de todos os acervos, o que eles representam, não apenas como resultado de trabalho, mas como trabalho embutido, materializado. Por isso mesmo, todo artefato é, na sua significação mais profunda, produto e vetor de relações sociais e traz presente na sua própria materialidade tra-

ços mais ou menos explícitos, que permitem ler aspectos da divisão técnica e social do trabalho numa sociedade. Assim, uma coleção de móveis pode ser explorada para se estudar sua anatomia e fisiologia ao mesmo tempo que sua produção: as diversas ferramentas, os diversos materiais, os procedimentos, saberes e custos diferenciados, que pressupõem formas específicas de organização do trabalho.



**CONJUNTO DE EQUIPAMENTOS de dentista prático ambulante, ativo no começo do século na região de Mococa (acervo do MP/USP). Por intermédio dos objetos de trabalho, pode-se entender como, numa sociedade, se definem as necessidades e os modos e prioridades de seu atendimento. Aqui se tem até o contexto espacial.**

## HISTÓRIA DO IMAGINÁRIO

Um museu como o Museu do Ipiranga, que começou com responsabilidades tão diretas na formação é veiculação de imagens e que reuniu acervos iconográficos tão vastos e significativos, não poderia prescindir deste domínio.

Não é absolutamente o caso de identificar, nas figuras e cenas de heroísmo histórico, mentiras históricas e desmascará-las. Trata-se, ao inverso, de tomar o mito histórico, as visualizações da História, de seus agentes, contingências e produtos, como parte do imaginário social - a outra face indissociável da prática social. E, por isso, o museu deve voltar-se, precisamente enquanto museu histórico, para si próprio, inicialmente, para compreender as formas de constituição da memória de grupos sociais e seu funcionamento. Trata-se também de procurar apreender historicamente sua função como "instituição-memória".

Mas o imaginário social se compõe de um intrincado e articulado sistema de representações (aqui, preponderantemente conceituais e plásticas), que carregam ideologias, aspirações, valores, expectativas, projetos, experiências vividas etc.

Entre as várias direções possíveis neste terreno, duas se apresentam como preferenciais. Antes de mais, nada pela sua própria origem, o Museu Paulista tem compromissos com o imaginário da Independência, com o que isto representa de visões da História, socialmente localizadas, produzidas e utilizadas, e de conceituações de nação, nacionalidade, pátria, identidade, herói fundador, dependência/liberdade, etc., etc. A documentação é diversificada e vai das imagens do Grito e de todo o cenário do 7 de setembro, tal como recicladas pela publicidade, até a apropriação, pelo Carnaval, dos emblemas e atributos do poder real (raiz de nossa soberania), passando pelo registro fotográfico de comportamentos e manifestações das massas de "romeiros" que, principalmente na Semana da Pátria, acorrem ao Museu, transformado em verdadeira catedral cívica.

Outra direção é sugerida pela importante pinacoteca do Museu, em que podem ser explorados não só o gênero da pintura histórica, mas também, na ótica da História das mentalidades, os clichês e idéias-chave que, sob forma visual específica da virada do século XIX/XX entre nós, davam corpo a conceitos de História, historicidade, ação do tempo, valores e modelos do passado, pedagogia do outrora.

---

O autor é diretor do Museu Paulista da USP e professor titular do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

---

### LEITURA

Sugestões de leitura (na Biblioteca do Museu Paulista):

- Blatti, Jo, ed., Past meets Present. Essays about Historic Interpretation and Public Audiences. Washington, Smithsonian Institution, 1987.

- Nora, Pierre, org., Les Lieux de Mémoire. Paris, Gallimard, 1986, 3 vs.

- Pearce, Susan M., ed., Museum Studies in Material Culture, Leicester, Leicester University Press, 1989.

- Schlereth, Thomas J., Cultural History & Material Culture. Everyday life, landscapes, museums. Ann Arbor, UMI Research Press, 1990.

# A HISTÓRIA DAS ARMAS OU A HISTÓRIA NAS ARMAS?

Por Vania Carneiro de Carvalho.

Uma armadura castelhana do século XVII, ornada a ouro, uma espada que serviu à República brasileira nascente, um fuzil belga e uma pistola francesa do acervo do Museu do Ipiranga, são capazes de revelar aspectos das sociedades que as produziram.



'PEÇA DE ARMADURA castelhana do século XVII. A armadura nos remete a um contexto social, onde a arma, funcionava como extensão do corpo do guerreiro.

No Museu Paulista da Universidade de São Paulo (Museu do Ipiranga) o visitante encontra uma sequência de vitrinas, onde estão expostas peças de seu acervo de armas. São espadas, sabres, fuzis, revólveres, pistolas, que, reunidos sob a categoria funcional "armas", contrapõem-se aos núcleos de mobiliário, indumentária, veículos, louças, numismática, filatelia, etc.

No interior do núcleo maior, as armas sofrem novas subdivisões funcionais - armas para defesa e ataque, para duelo, caça e combate, ... - além de subcategorias morfológicas e tecnológicas - armas brancas e armas de fogo, armas de fogo de cano longo, largo ou curto, ou ainda, armas de fogo com fecho de mecha, pederneira, percussão e assim por diante.

Este procedimento classificatório dissecou o objeto segundo suas qualidades exclusivamente materiais. O conhecimento fetichizado isola o mundo das coisas daquilo que lhe atribui sentido, ou seja, o mundo dos homens. Entretanto, se considerarmos que os objetos não possuem vida autônoma, qualquer tentativa de conhecimento deverá levar em consideração o meio social que produziu, utilizou ou mesmo interrompeu o ciclo de vida

destes objetos.

Se por um lado a sociedade é necessária para compreendermos o mundo material, o caminho inverso não é menos estimulante. Sendo assim, vale a pena explorar aquelas características materiais que apontam para diferentes formas de organização social, de valores e de visão de mundo.

No caso das armas, a compreensão do objeto se alarga quando inserida no microcosmo das relações entre corpo e arma. Trata-se aqui de entender os modos de utilização da força física como componentes de padrões corporais socialmente definidos, e portanto, capazes de informar sobre o exercício do poder a níveis ainda pouco estudados.

Tomemos, à guisa de exemplo, quatro peças de armaria pertencentes ao acervo do Museu Paulista:

- ARMADURA ornamentada a ouro, de procedência castelhana, século XVII;

- ESPADA com lâmina e bainha ornamentadas, pomo de leão, guarda com as Armas da República, comprimento de 880 mm, c. 1893;

- FUZIL Minié de fabricação belga, carregado pela boca, com fecho de percussão e alma raiada, calibre 15mm, comprimento de 1230 mm, com gancho



FUZIL MINIÉ da segunda metade do século XIX. As mudanças tecnológicas e o uso em escala de massa da arma de fogo permitem o desenvolvimento de um novo padrão corporal.



Espada utilizada por oficial superior da Guarda Nacional no final do século XIX. A arma branca no exército moderno tende a exercer uma função ritualística, investindo o corpo militar dos sentidos de honra e poder.

para baioneta, c. 1860;

- PISTOLA de repetição Galois, procedência francesa, ornamentada a ouro, calibre 8 mm, comprimento de 130 mm, c. 1890.

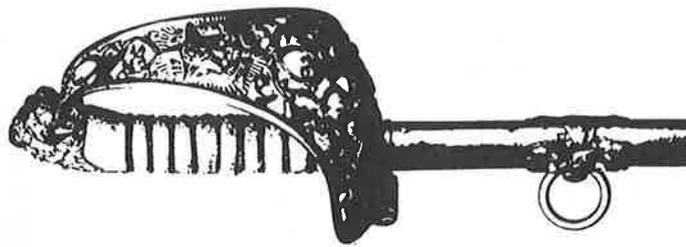
Como inferir, a partir de dados morfológicos, tecnológicos e funcionais, formas de interação do objeto com o corpo, que em última instância nos remetem ao universo das relações sociais?

Começemos pela ARMADURA, usada como peça de proteção e, por isso, classificada como arma de defesa. Nos seus modelos mais completos, a armadura chegava a envolver todo o corpo do guerreiro, inclusive mãos e pés, através de placas articuladas de modo a garantir os movimentos. Este tipo de couraça, praticamente um segundo corpo, tornou-se imprescindível em batalhas, onde predominava a utilização de armas brancas. A espada e suas variantes exigiam o contato direto com o inimigo e impunham uma morte espetacularmente sangrenta (decepação, retalhação, perfuração), onde todo o corpo do combatente estava envolvido.

Apesar do aprimoramento técnico e do elaborado trabalho de ornamentação, a mecânica destas armas é simples. Procura-se enrijecer o corpo recobrimo-o com metal, e aguçar as mãos através da lâmina da espada. Os instrumentos de defesa e ataque são, portanto, concebidos como extensão do corpo, otimizando as capacidades físicas do guerreiro. Neste tipo de articulação, a arma complementa as funções do corpo, ela se submete à sua vontade. A vitória ou a derrota no confronto não dependem da eficácia da arma, mas de seu uso eficaz, isto é, da destreza, da coragem e da força física do guerreiro.

Estamos diante de um padrão corporal orgânico - o corpo do guerreiro e suas armas formam um conjunto indissociável e único. É por isso que as vantagens conquistadas em batalha revertem em prestígio pessoal. Os significados de honra, de poder e de riqueza são atribuídos individualmente ao guerreiro pela sociedade.

A ESPADA, ao ser incorporada pelo exército



**NA ORNAMENTAÇÃO da guarda da espada , o Brasão da República substitui as marcas pessoais e de nobreza.**

moderno, perde o seu caráter personalizado. Sua fabricação, mesmo que ainda artesanal, como é o caso da peça que analisamos, tende para a serialização. As marcas pessoais e familiares são substituídas pelo brasão do Estado e as variações formais e decorativas introduzidas na série servem agora para indicar as distinções hierárquicas dentro do quadro militar. No século XIX, as funções essenciais de ataque e defesa são assumidas pelas armas de fogo, mas a espada permanece como valor ritualístico. Ela está presente nas exposições públicas, é portada pelos oficiais de elite, o que significa que o Estado, na figura do exército, reconstruiu através de um objeto - a espada - os sentidos de honra, de coragem e de poder forjados no interior de uma prática social antecedente.

Em relação à arma branca, a arma de fogo promove mudanças radicais nos padrões corporais até então vigentes. Seu mecanismo básico de funcionamento se define pela utilização de explosivo capaz de produzir gases de alta pressão, que terminam por expelir o projétil alojado no seu interior. Abre-se a possibilidade de enfrentar o inimigo à distância. Na grande variedade de armas de fogo, voltemos nossa atenção para o fuzil, amplamente utilizado pelos exércitos europeus durante os séculos XVIII e XIX.

O FUZIL Minié, do qual o Museu Paulista possui alguns exemplares, foi empregado pelo Exército Brasileiro, que durante longo tempo tinha a Bélgica como um de seus mais importantes fornecedores. Comparado à espada, o fuzil é uma peça técnica e mecanicamente complexa - formada de diferentes partes articuladas e que exigem precisão e especialização no feitura. A sua complexidade e alto grau de disseminação implicam na padronização do objeto para a produção em massa. O fuzil é uma arma que deve ser pensada no con-

texto de uma sociedade em vias de industrialização, logo, com níveis acentuados de divisão técnica e social do trabalho.

O longo alcance do projétil, a portabilidade, a alta precisão e padronização do fuzil invertem os termos da relação corpo-arma; agora é o corpo que deve adaptar-se ao objeto. A arma deixa de ser uma extensão do corpo para substituí-lo em termos de rapidez e eficiência. A especialização da arma cria um conjunto de procedimentos e mecanismos independentes do corpo humano. A este compete exercer o domínio sobre a engrenagem autônoma da arma de fogo.

Até o final do século XVII, a infantaria, armada de lanças e mosquetões - lentos, pesados e imprecisos -, era utilizada como uma grande parede compacta que deveria chocar-se contra o inimigo. Com o fuzil, a unidade de base das estratégias militares passa a ser o soldado móvel. A destreza é valorizada, porém sob uma rígida disciplina. As normas de utilização das armas de fogo prevêm sequências de posturas e de movimentos do corpo com o objeto. As questões de segurança e de manuseio eficiente da arma estão sempre presentes, no entanto, o adiestramento do soldado não pode ser reduzido a um problema puramente técnico. A disciplina deve ser vista como um dos dispositivos de controle da nova escala de combate que a arma de fogo introduz. O confronto individual, exigido pela arma branca, é suplantado por estratégias de organização de massa.

Os problemas colocados pela sociedade de massa extrapolam o âmbito das organizações militares. Não é por acaso que o disciplinamento do corpo militar (quartéis) entra em ressonância com o disciplinamento do corpo doente (hospitais), do corpo insano (asilos e manicômios), do corpo produtivo (fábricas) e do corpo aprendiz (escolas).

A pequena pistola, guardada no bolso ou na bolsa, aparentemente inofensiva, servia para apaziguar o espírito daqueles que se acotovavam diariamente com o desconhecido.

Finalmente, a quarta e última arma é uma PISTOLA de repetição de marca francesa. Trata-se de uma arma civil, utilizada para auto-defesa, cujo mecanismo semiautomático facilita o manuseio sem exigir aptidões pessoais. A pistola Galois, como muitas outras de sua época, é uma arma anônima, confeccionada para atingir alvos próximos e inesperados. O tamanho reduzido indica não apenas portabilidade, mas sobretudo a possibilidade de ser ocultada. A ornamentação existe, mas não é nem pessoal, nem institucional. O desenho em linhas retas e a decoração floral criam uma aura inofensiva em torno dessa pequena arma, que acaba por se aproximar da categoria dos simples objetos de uso pessoal, como o isqueiro, a cigarreira, a caneta, etc. A agressividade inerente a toda arma se perde nos padrões da moda.

O homem urbano do século XIX convive com uma presença desconcertante - a multidão. Os fenômenos de industrialização e urbanização colocam em movimento nas ruas das cidades uma massa de pessoas, e mais do que isso, de pobres, até então desconhecida.

A arma de fogo, no contexto da guerra, havia criado um distanciamento do corpo inimigo. Os centros urbanos do século XIX, pelo contrário, aproximavam corpos estranhos. O grande número de trabalhadores, de pobres, de doentes, de mendigos, de prostitutas tornava-se motivo de preocupação para as autoridades políticas, administrativas e sanitárias, despertando os mais variados sentimentos nos seus contemporâneos; um deles era evidentemente o medo.

A pequena pistola, guardada no bolso ou na bolsa, aparentemente inofensiva mas funcional, servia para apaziguar o espírito daqueles que se acotovavam diariamente com o desconhecido. Aqui, a arma de fogo funciona num circuito onde os mecanismos de disciplinamento da massa urbana ainda não são tidos como confiáveis.

Hoje, todos estes objetos estão depositados nos Museus, guardados por colecionadores, pendurados nas paredes de residências, à venda em antiquários e leilões. É preciso ultrapassar a barreira do fetiche e da contemplação, e garantir-lhes o status de objeto de reflexão histórica.



PISTOLA DE REPETIÇÃO Galois do final do século XIX. A pequena pistola semiautomática, de uso civil, informa sobre um dos modos de enfrentamento das tensões sociais surgidas nos emergentes centros urbanos do século XIX.

---

A autora é historiadora no Museu Paulista / USP  
Miyoko Makino, do MP/USP, auxiliou na documentação.

---

#### LEITURA

Sugestões de leitura (na Biblioteca do Museu Paulista):

- BYAM, Michele: Armas e Armaduras Enciclopédia Visual. Lisboa, ed. Verbo, 1988.

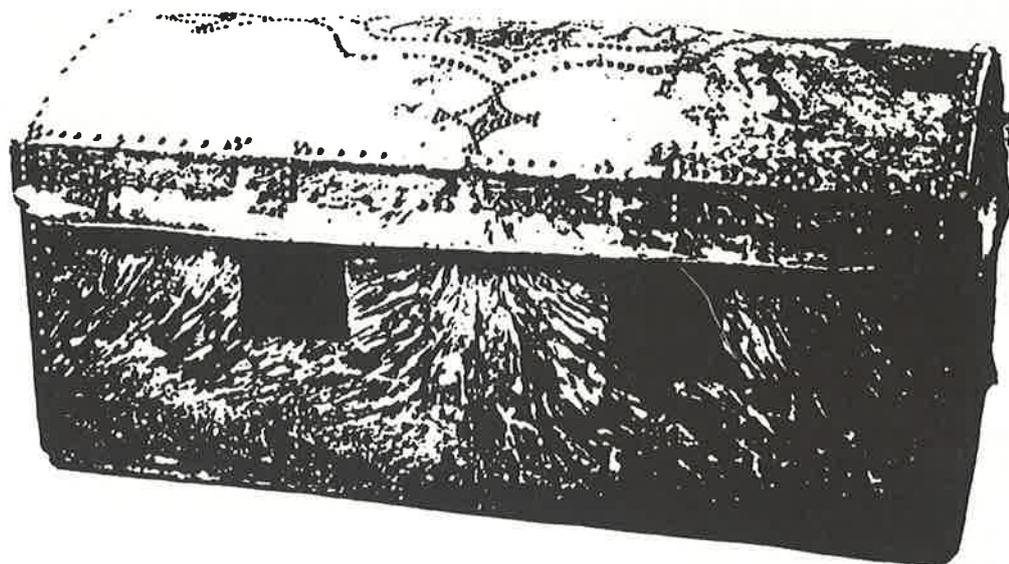
- FLORENTIIS, Giuseppe de: Historia de La Pistola. Barcelona, ed. De Vecchi, 1979.

- DORIGO, Gianpaolo Franco: Coleção de Armas de Fogo. São Paulo, Museu Paulista da USP, 1987 (ms).

- REID, William: Historia de Las Armas. Madrid. Ed. Raíces, 1987.

# ALFAIAS, APETRECHOS, TARECOS, TRECOS : OS MÓVEIS.

Por Marlene Suano.



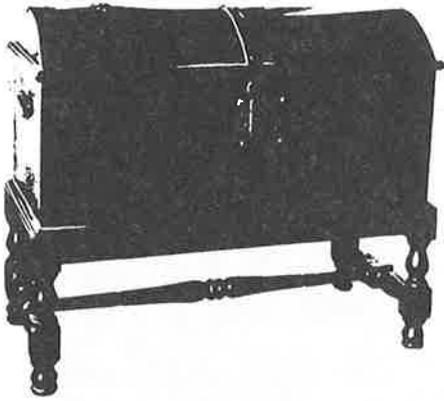
Baú de Viagem, Séc. XVIII. Madeira revestida de couro em pêlo, duas fechaduras de ferro, guarnições tacheadas, alças; monograma tacheado na tampa : "JGFM". (Acervo do MP/USP).

O reduzido mobiliário da habitação paulista dos primeiros séculos consistia em caixotes, baús e canastras que serviam para o armazenamento e simultaneamente ao transporte. Essa dupla função dos "móveis" expõe uma das principais características da sociedade que os construiu, formada por um quadro instável de ocupação do território e envolta em deslocamentos precipitados até o século 19. A partir de então, os objetos domésticos evoluem, ganhando nomes, apelidos e espaço determinado dos lares paulistas.

Objetos importantes no suporte da vida doméstica e social - servindo para a guarda, o apoio, o repouso - , os móveis sempre mereceram muita atenção, estudos e publicações especializadas. Desde os "travesseiros de madeira" dos egípcios às cadeiras assinadas por designers, em nossos dias, os móveis sempre serviram para mostrar a inventividade e a habilidade do homem na produção de arrimos materiais para seu cotidiano.

Construído substancialmente de madeira, com maior ou menor participação do couro, ferragens, tecidos e materiais decorativos que incluem, por exemplo, o marfim, pedras e metais preciosos, além de substâncias sintéticas, o móvel sempre foi, também, particularmente fiel em retratar os estilos dos tempos em que foi produzido. Por isso mesmo é que assumiu essa característica de "ilustrar" o passado, de compor o ambiente onde ocorreram fatos e feitos de nossa história, como peças de um cenário. Não raro, também, o móvel foi fetichizado pela vinculação biográfica a uma determinada personagem histórica, sacramentando-se como a "cadeira do Imperador X" ou a "cama do General Y".

É assim que temos os móveis, na maioria dos



**CANASTRA DE CEDRO, séc. XVIII/  
XIX. Guarnições e fechadura  
em ferro; base destacada do  
corpo, com pés torneados .  
(Acervo do MP/USP).**

museus, expostos com informações tipológicas, tecnológicas, de filiação a estilos e tendências artísticas e funcionais, datação e indicação dos proprietários originais. Tais informações são, evidentemente, muito importantes, já que revelam contactos interculturais, indicam trocas comerciais e apontam para o complexo quadro de usos e funções ou do contexto de produção e o desenvolvimento da capacitação dos artesãos, etc. etc.

Não podemos, contudo, deixar passar despercebidas outras vertentes de conhecimento. Em primeiro lugar, o móvel deve ser considerado em termos do espaço que ocupava na casa. Sua localização, aliada à matéria-prima, estilo e acabamento, são elementos interagentes cujo exame nos conduz ao homem e à sociedade que o produziu e utilizou. Infelizmente, porém, muitas vezes faltam informações básicas para acompanhar tais questões. Por outro lado, a função utilitária do objeto no espaço doméstico é inseparável da compreensão que as pessoas têm desses mesmos espaços, de sua sociedade, do meio ambiente e do objeto ele próprio. Há também a questão da fruição: os móveis não existem apenas para conter e suportar, mas, ainda, para serem vistos.

Representam, assim, vasto manancial para o historiador capacitado a analisar a sociedade por meio da chamada cultura material.

Vale a pena fazer um pequeno exercício de leitura histórica de alguns exemplares de tipos característicos do mobiliário colonial brasileiro, selecionados no rico acervo do Museu Paulista da USP (Museu do Ipiranga): trata-se de móveis de guarda, caixas, arcas, baús, canastras.

A caixa de madeira e o baú contam entre nossas mais antigas peças de mobiliário, conhecidas que são de contextos datados como remontando aos séculos X e XI em todo o Mediterrâneo. No Brasil, onde aportam com os portugueses, eles são todos de madeira mal aparelhada, quase sem decoração, muitas vezes revestidos de couro (tanto em pêlo, quanto curtido), fixado à madeira por tachas de metal. Figuram em quase todos os inventários da vila de São Paulo, desde o século XVI e, depois, da cidade, até o séc. XIX. Serviam tanto para a guarda, quanto para o transporte, em lombo de burro, quando se prendiam por argolas laterais. Eram praticamente a única peça do mobiliário dos séculos XVI e XVII que, na casa, servia para a guarda dos objetos, de maneira a tirá-los da vista dos estranhos. Aí repousavam roupas de vestir, enxovais, baixelas e guardados de toda natureza. Sua dupla função, de armazenamento doméstico e de transporte, aponta-nos para aquele quadro de ocupações instáveis de território e deslocamentos precipitados, frequentes na população do país nos séculos XVI e XVII.

A caixa originária da Câmara de São Paulo, datada de 1738, documenta muito bem o uso como cofre, pois possui um jogo de fechaduras de segurança. Que se destinava à guarda de bens públicos, fica plausível pela existência de chaves que serviam à dupla fechadura, o que permite supor a concordância de pelo menos duas pessoas para abri-la.

A sociedade paulistana dos dois primeiros séculos da colonização, freqüentemente caracterizada como "pobre", era, mais precisamente, desprovida de bens materiais para os quais não existiam funções dentro do tipo de vida que se enfrentava: a distância de São Paulo aos núcleos urbanos do Rio de Janeiro e Salvador era, mais que geográfica, econômica e cultural.

Embora os baús-caixotes tenham continuado a existir no século XVIII e ao longo do XIX, começamos a vislumbrar mudanças quando eles ganham pés e perdem as argolas laterais, já no século XVIII. Fixam-se, por assim dizer, como móveis de interiores. A maior estabilidade na ocupação do território reflete-se na estabilidade maior da casa: não se temiam mais os ataques repentinos dos indígenas e outras ameaças, não mais se impunham partidas bruscas. Assim, as arcas, móveis

de guarda por excelência, têm pés que as afastam do contacto direto com o solo, fazendo circular o ar, facilitando a limpeza, evitando mofo e bolor aos objetos tão preciosos ali depositados.

O sinal definitivo de fixação na casa se dá quando surgem gavetas e desaparecem as fechaduras. Mais que isso, a divisão física de um espaço até então uniforme e contínuo nos indica a necessidade nova, pela presença das gavetas, de se guardarem seletivamente os pertences. Essa maior complexidade de itens em uso na casa corresponde, sem dúvida a uma maior disponibilidade de excedente na economia.

Algumas dessas arcas mantêm ainda pequenas alças laterais, para facilitar os deslocamentos internos desse cômodo móvel que começa, finalmente, a engalanar-se. As listas de inventários dos séculos XVIII e XIX falam de arcas de vinhático, cedro, canela preta ou branca e, mais raramente, jacarandá. O móvel ganha maior capacidade de armazenamento. Muitos atingem a altura de uma mesa. A decoração, sobretudo entalhada, dispendo de frisos e molduras, aponta para a importância crescente da visualidade e, portanto, do desejo de se dar a conhecer, exibir-se.

A evolução das caixas, arcas, canastras, vai consolidar-se na cômoda, tipo extremamente frequente, toda ocupada por gavetas, e que, por sua vez, apresentará inúmeras variantes: cômoda-penteadeira, cômoda escrivãzinha e, até mesmo, cama-cômoda.

No século XIX, porém, após a chegada da Corte Portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808, são outras as implicações do móvel na sociedade brasileira e outra sua história.

---

A autora é professora doutora do Departamento de História da FFLCH/USP. Miyoko Makino, do MP/ USP, auxiliou na documentação.

---

#### LEITURA

Sugestões de leituras (na Biblioteca do Museu Paulista):

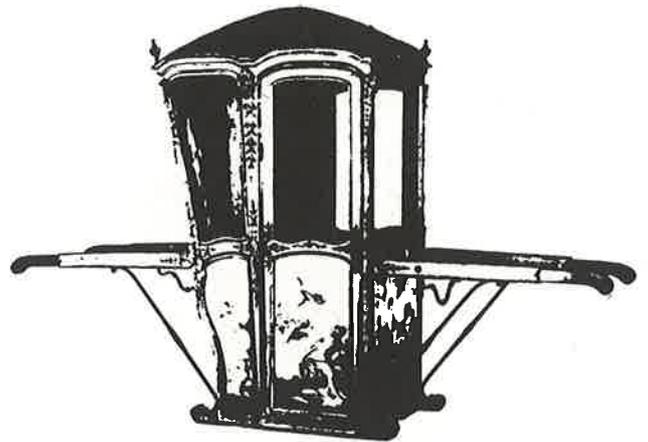
- Brunt, Andrew, Guia dos estilos de mobiliário. Lisboa, Editorial Presença, 1982.

- Canti, Tilde, O Móvel no Brasil. Origens, evolução e características. Rio de Janeiro C.G. de Paula Machado, 1980.

# ENTRE LITEIRAS E CADEIRINHAS.

Por Heloisa Barbuy.

Extremamente simples tecnologicamente, os meios de transporte paulistas do passado mostram-se ricos de significado. As primitivas cadeirinhas e liteiras em uso exerciam funções simbólicas semelhantes àquelas dos automóveis modernos.



Cadeirinha de Arruar que, tendo passado por vários proprietários, circulou pela cidade de São Paulo desde o século XVIII até final do XIX, quando passou a integrar a Coleção Sertório, que viria a ser o núcleo inicial do Museu Paulista.

Nos quase quatro séculos que antecederam nosso processo de industrialização, alguns objetos foram de uso característico na cidade de São Paulo (como em outras cidades brasileiras). Relativamente aos transportes terrestres, por exemplo, certos tipos de veículos marcaram o cotidiano.

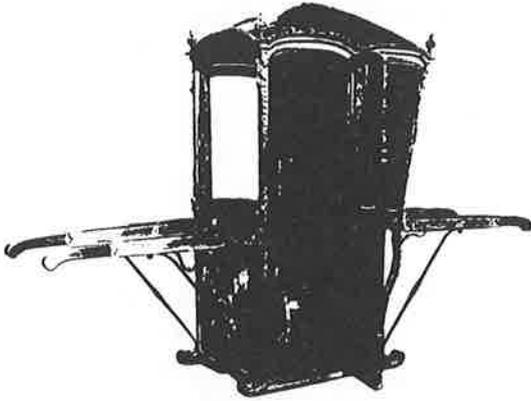
Em função disso, o Museu Paulista foi constituindo sua coleção de veículos entre as décadas de 1890 e 1940, com o objetivo de apresentar um panorama evolutivo dos meios de transporte no Brasil. Assim, uma serpentina (rede com varal, dossel e cortinado) chegou mesmo a ser montada artificialmente, tendo, cada parte, uma procedência diferente.

A própria noção de evolução, tão em voga na última virada de século e que significava, em termos de mentalidades, uma espécie de promessa de um progresso linear e contínuo e, assim, de um futuro sempre melhor (e de um presente sempre superior ao passado), já não faz parte da hodierna visão de mundo (ao menos não em todos os grupos sociais). Nem por isso, entretanto, perdem importância os objetos coletados, tais como as liteiras e cadeirinhas que se encontram disponíveis à fruição pública, no andar térreo do Museu

Paulista. Ao contrário, prestando-se a muitos tipos de exame, continuam sendo sempre objeto de interesse renovado.

Entre as cadeirinhas de arruar (verdadeiras mobílias de sair à rua, destinados ao transporte de uma só pessoa), tomemos como exemplo uma das que estão em exposição, que é do século XVIII, provavelmente de origem portuguesa. A preocupação estética faz-se notar, literalmente, à primeira vista, pelo rebuscamento da ornamentação. Além de quatro painéis a óleo com representações mitológicas que chamam a atenção, podem-se observar diversos detalhes ornamentais: mesmo as partes lisas da madeira têm sua decorativa, servindo como base para realçar os entalhes dourados, já que pintadas de vermelho. A forma de capota, remates em bronze, pés em volutas... nem mesmo as hastes que sustentam os varais deixam de demonstrar a preocupação estética. No interior, também com um certo rebuscamento, assento de madeira, teto e paredes revestidos de veludo carmezim.

Ora - pergunta-se então - por que uma peça que tivesse como função principal apenas a de transportar pessoas, ostentaria, assim, tanta ornamentação? E por que essa ornamentação ganharia muito mais destaque e cuidados em sua parte



**A profundidade do assento é de apenas 25 cm, indicando desconforto em relação aos padrões atuais.**

externa (justamente a que não é vista pelo transportado) ?

Ao responder a essas indagações pode-se começar a perceber que uma das funções desse tipo de cadeirinha era a de chamar a atenção dos transeuntes ou dos que estivessem olhando a rua de suas casas, nos balcões ou por trás das treliças, conforme os costumes da época. Marcadas pelos ornamentos, as cadeirinhas não se confundiam, associando-se a seus proprietários. Uma vez que existiam em pequeno número e que só as possuíam as famílias mais abastadas, essas cadeirinhas, de uso estritamente urbano, além de marcar individualmente, seus proprietários, constituíam-se, também, em elementos distintivos de uma classe social. Assim, devemos examiná-las não somente como meios de transporte mas, principalmente, como signos de diferenciação social. A decoração, somavam-se ainda, os escravos bem-vestidos que as carregavam (um à frente, outro atrás), como acessórios semoventes da mobília de passear, partes dos atrativos estéticos, que realizavam o objetivo de "ser visto".

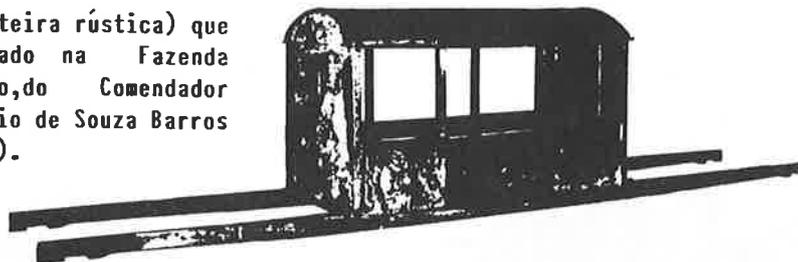
Continuando a percorrer com o olhar, a nossa cadeirinha do século XVIII, veremos que ela traz uma janela na frente e outras duas laterais. O campo de visão que se oferece, portanto, ao transportado, é bastante amplo, ainda se mascarado por cortinas. Ao objetivo de "ser visto", soma-se, então, o de "ver".

Este "ver" não era exercido em situação física de grande conforto como atesta, ainda, nossa cadeirinha (a própria noção de conforto, no sentido em que hoje a entendemos, surge apenas no século XIX). Muitos visitantes do Museu Paulista freqüentemente aproximam-se das cadeirinhas e liteiras, tendo mesmo, às vezes, que ser alertados pelos vigias que cuidam de assegurar a integridade dos objetos. É que uma curiosidade natural nos leva a observar o interior dos objetos, possibilitando-nos apreender quase que a própria sensação física dos que iam ali sentados. É fácil sentir a estreiteza do espaço e a conformação do assento e espaldar, não adaptada ao corpo humano, como de resto acontecia com todas as cadeiras até o século XIX. Quanto ao conforto dos escravos-condutores, que levavam os veículos aos ombros, também não é preciso grande esforço para perceber sua dimensão. Ainda estão por ser estudadas as peculiaridades brasileiras relativas à percepção e cognição dos objetos, tais como se dão em nossos museus. A meu ver, a forma sensorial de percepção que os objetos propiciam (talvez mais do que a intelectual, se é que as podemos separar) é um dos maiores atrativos dos museus.

Em oposição ao luxo ornamental da cadeirinha de arruar observemos agora um bangüê da primeira metade do século XIX, que se encontra em exposição no Museu, na mesma galeria que o objeto anterior. O bangüê em questão não traz absolutamente nenhuma ornamentação. Pode-se perceber pelas canaletas para escoar a água de chuva, dobradiças e trincos das duas portas e pelo pouco acabamento da estrutura de madeiras aparentes e entrecruzadas revestida de couro, que tudo visa a um uso estritamente prático. Mesmo a pintura verde sobre a peça tem, provavelmente, o objetivo de protegê-la. A largura do bangüê e a espessura de seus varais mostram-no mais adequado para ser conduzido por animais do que por seres humanos, o que se sabe, de fato, uma característica das liteiras de um modo geral.

Vê-se, então, que este bangüê, em nada semelhante à cadeirinha de arruar, a não ser na estrutura de varais, nada tem que o faça para "ser visto". E embora se pudesse prestar ao "ver", graças às duas laterais rasgadas em janelas, também não se adequa a essa função, tendo em conta

**BANGÜÊ (liteira rústica) que era utilizado na Fazenda Felicíssimo, do Comendador Luiz Antônio de Souza Barros (1811-1887).**



sua pouca altura, que levava o transportado a viajar deitado ou reclinado sobre almofadas ( cf. J. Wasth Rodrigues), em má posição, portanto, para observar o exterior. Esta peça, particularmente, era utilizada nos serviços da Fazenda Felicíssima, em São Carlos do Pinhal (SP). Assim, uma estética despreocupada para o trabalho e outra, estudada, para a ostentação social é uma das características que se podem inferir da comparação entre os dois veículos observados.

Para finalizar, é preciso dizer que cadeirinhas e liteiras não eram o principal meio de transporte do período, até porque não muito adequadas à topografia acidentada e às estradas precárias que havia. As tropas de mulas e burros de cargas ou montaria, por exemplo, eram presenças muito mais comuns (encontram-se, também, no acervo do Museu Paulista, mas por representação, em telas de pintura). De fato, na São Paulo de pequenos largos, de becos e ruas estreitas e tortuosas, pavimentadas com pedras grandes e irregulares, muitas vezes sem sarjetas ou calçadas ( na São Paulo representada por uma grande maquete da cidade em 1841, exposta no andar térreo do Museu Paulista) eram as tropas que se viam e ouviam com maior frequência. E acedendo à cidade pelas ruas periféricas de terra batida, avermelhada, ferruginosa, eram as tropas que chegavam, em muito maior número que as liteiras.

A autora é museóloga do Museu Paulista da USP (Museu do Ipiranga). O levantamento de dados sobre o acervo contou com a colaboração da Prof<sup>a</sup> Miyoko Makino.

---

#### LEITURA

Sugestões de leituras na Biblioteca do Museu Paulista:

- BOTELHO, Nilza "Serpentinas e cadeirinhas de arruar". Anais do Museu Histórico Nacional. Rio de Janeiro, IV: 445-72, 1943.

- GOULART, José Alípio. Transportes nos engenhos de açúcar. Rio de Janeiro, Gráfica Taveira, 1959.

- NORONHA SANTOS, Meios de transporte no Rio de Janeiro: História e legislação. Rio de Janeiro, Typ. do jornal do Commercio Rodrigues & C., 1934, v.1.

Sobre a cidade de São Paulo, obra de referência:

- BRUNO, Ernani Silva, História e Tradições da Cidade de São Paulo. São Paulo, Hicitec Prefeitura do Município de São Paulo, 1984, 3.v.

# PINTURA HISTÓRICA : DOCUMENTO HISTÓRICO?

Por Ulpiano T. Bezerra de Menezes.



Benedito Calixto, "A fundação de São Vicente" (acervo do Museu Paulista/USP).

Os museus históricos antigos estavam vinculados ao domínio estético, já que a arte fixa sínteses simbólicas de alto impacto e é eficaz para transmitir valores cívicos. Hoje, esse critério tornou-se impróprio. É que a noção de tema histórico alargou-se muito e abrange todas as ações e os agentes da vida social, incluindo os anônimos e as massas.

Um visitante desprevenido, desejoso de saber com que outros documentos se faz História, além dos papéis dos Arquivos, certamente ficaria confuso se se dirigisse a um museu histórico tradicional - e não só no Brasil. Com efeito, teria a impressão de que, nos museus, a matéria-prima do conhecimento histórico se constitui basicamente de móveis de aparato, porcelanas (de preferência brasonadas), armas vistosas e pintura a óleo - retratos de personagens ilustres, cerimônias, cenas de batalha, etc. Aliás, os museus históricos antigos podiam ser confundidos com museus de artes decorativas, categoria cuja natureza, hoje,

tem suscitado discussões.

A vinculação destes museus históricos ao domínio estético não é mero acaso. Muitos deles, no modelo europeu, derivaram de museus de arte antiga. Além disso, o papel nobilitante das artes, para comunicar valores cívicos, sempre foi eficaz. No universo das imagens, especialmente, temos campo fértil para fixar sínteses simbólicas de alto impacto.

Não é de estranhar, assim, que o Museu Paulista da USP (Museu do Ipiranga), tenha acumulado, ao longo de sua trajetória quase centenária, ricas coleções artísticas. Foi, aliás, de seu acervo de pinturas oitocentistas que surgiu o núcleo original da Pinacoteca do Estado, inaugurada em 1905. Ainda na década de 50 se encaminharam várias telas à Pinacoteca, permanecendo basicamente aquelas que apresentassem "temas históricos".

Hoje, evidentemente, tal critério temático parece impróprio, seja porque a noção de tema histórico ampliou-se enormemente, abrigando todos os níveis e agentes da vida social (incluindo os anônimos e as massas), seja porque não é apenas o tema, numa obra iconográfica, que tem conteúdo histórico. Mesmo, porém, que nos limitemos ao

tema, os museus encontrariam dificuldade para explorar historicamente as obras de arte. Convi-ria, por isso, tentar um pequeno exercício de leitura temática de uma tela, por exemplo, para indagar qual seu valor documental para a História. Para tanto, Benedito Calixto pode fornecer excelente oportunidade. Esse importante pintor paulista (1853-1927), de sólida formação acadêmica, notabilizou-se como paisagista e pintor de temas religiosos, mas também percorreu os territórios da História.

A primeira menção, no Museu Paulista, a uma tela de Calixto é a aquisição, por dez contos de réis, da "Fundação de São Vicente", feita com verba da Comissão Comemorativa do IV Centenário do Descobrimento.

A tela, datada de 1900, retrata o desembarque de Martim Afonso de Souza, com centenas de companheiros, no futuro local de São Vicente, em 1532, onde fundaria oficialmente a primeira vila do Brasil. Três aspectos sobressaem, se a examinarmos de um ponto de vista espacial. Em primeiro lugar, a enorme extensão de espaço que ela representa e que articula terra, mar e céu. (Medindo 3.85 X 1.92m, a obra dificilmente teria outro destino que não um edifício público). A seguir, a estrutura bem marcada, mas muitíssimo simples, da paisagem, sobretudo na sua porção terrestre: planície em ligeiro declive, praia abrigada, riacho e barra, morros, vegetação rala rompida de vez em quando por intromissões da floresta. Nada de excepcional ou particular, contudo: a natureza desse mundo recém-descoberto nem é estranha ou ameaçadora, nem paradisíaca. Por fim, ampla distribuição de figuras (são quase noventa personagens), acompanhadas de suportes de atividade humana: malocas indígenas com os respectivos equipamentos, cruzeiro, caravelas, bandeiras, etc.etc.

Este vasto espaço se caracteriza por dois atributos determinantes, cheios de implicações: extensibilidade e indiferenciação. Nenhuma fronteira o circunscreve, nenhum acidente da paisagem tem função demarcatória, nenhum sinal indica término. Os figurantes se espriam até o perímetro da tela, que é um corte aleatório, externo, e não impede a projeção da superfície e das ações para muito além de seus limites. Pelo contrário, impõe-se a extensão fora da tela: o mar e as caravelas incorporam a este espaço um espaço matriz transatlântico (Portugal); a presença dos índios- apenas homens e meninos-, assim como traços de assentamento semipermanente obrigam a pressupor outros territórios de ocupação. Doutra parte, nenhuma compartimentação ou

especialização hierarquiza o espaço. A óbvia alocação das naus ao mar, por exemplo, é necessidade funcional, mas não representa qualquer subordinação. Os figurantes não caracterizam áreas de concentração, embora se possam detectar vazios na baixada até a praia, à direita. A ação não é dramática, concentrada, mas narrativa, incorporando situações diversificadas e ocupando todos os planos. Os indígenas comparecem em todos eles. E se nas extremidades, no primeiro plano, parece haver alguma tensão (um soldado português desembainhou a espada; olhando em sua direção, alguns índios se agitam), em todos os demais pontos há mescla de índios e europeus, em tranqüilidade e desenvolvendo variada gama de comportamentos: diálogo com a comitiva de Martim Afonso de Souza (que constitui a ação principal), ou com missionários mais adiante, ou ainda bem longe, à beira mar, na orla da mata, ou, até mesmo, brincadeiras de curumins. A preocupação com o detalhe preciso é evidente: transparece nas roupas e armas, nos adornos e outros artefatos de portugueses e aborígenes, assim como no interior da maloca. Estaria nesta precisão o valor documental da pintura? Não, pois ela é, antes de mais nada, representação, reelaboração plástica. Basta atentar para o fato de que esta caracterização de personagens envolvidas na fundação de uma vila acentua apenas o nível simbólico. Não há, por exemplo, nenhuma preocupação com assinalar a paisagem original ou algum traço físico do assentamento. É que, aqui, a cidade (vila) não aparece, como tipo de assentamento, mas como modo particular, formalmente determinado e explícito, de apropriação simbólica de território. Daí a importância fundamental dos suportes de sentido: cruzeiro, bandeiras, estandartes, armas, indumentária, gestos e expressões, etc. Note-se que, por isso mesmo, a oposição mais forte entre brancos e índios não se dá no nível da aparência corporal, dos equipamentos ou armas em geral. É verdade que aparecem albardas e espadas metálicas diante de tacapes e flexas; vestimentas requintadas e volumosas diante de peles e plumas ligeiras; naus, diante de uma modesta urna cerâmica funerária. Mas não se opõem valores, nem se acentuam as distâncias. Não há lugar para o exotismo, salvo uma ou outra menção fugidia, como os crânios-troféu espetados num tronco. A diferença maior se estabelece no plano abstrato, da organização: é uma ordem social nova que a chegada do colonizador representa, emanada de uma instância emblematicamente presente e multiplicada - o estado, a coroa-garantidora dessa ordem que se pretende estável e

durável. (É sugestivo comparar, a propósito, o cruzeiro plantado em sólida base de alvenaria e a transitoriedade das choças indígenas).

Nessa visão, portanto, o presente e um passado tão remoto são radicalmente diversos e a única ponte que se pode estabelecer entre eles é a da evocação, procurando alguma forma que torne visíveis as referências de origem, nascimento, para que seu significado, para o presente, possa ser afirmado, reafirmado e difundido.

Em suma, esta tela de Calixto é importante documento histórico, mas não relativamente ao século XVI. Na verdade, sabemos que a marca da colonização portuguesa não foi a ocupação de território, mas a exploração de recursos: o povoamento terá caráter eminentemente rural, de grande autonomia, e com um tipo de urbanização muitíssimo particular. Em compensação, a tela nos remete aos tempos em que foi produzida e consumida. Ela é, sim, documento das necessidades simbólicas vividas por Calixto e sua sociedade, no final do século passado, procurando inventar uma história para a nação ainda jovem - e já superados os ressentimentos com a antiga metrópole. A ocupação de território - ação expressa, em seu nível formal, como pacífica, nobre e tranqüila, feita sob a égide da fé cristã e da coroa lusitana - integra os novos espaços e seus habitantes a um mundo já definido e superior. As narrações (e representações) de fundações não precisam, por isso, explicar o início de alguma coisa; basta que assinalem o que, no início,

constitui plenitude, modelo, mesmo que posteriormente o tempo tenha produzido outros frutos.

Uma tela como esta é fonte preciosa de informações para reconstruir e entender o imaginário de sua época.

---

O autor é professor titular do Departamento de História da FFLCH/USP e diretor do Museu Paulista.

---

#### LEITURA

Sugestões de leituras (na Biblioteca do Museu Paulista):

- Sala, Dalton et alii, Benedito Calixto: Memória Paulista. São Paulo, Banespa/ Pinacoteca do Estado, 1900.

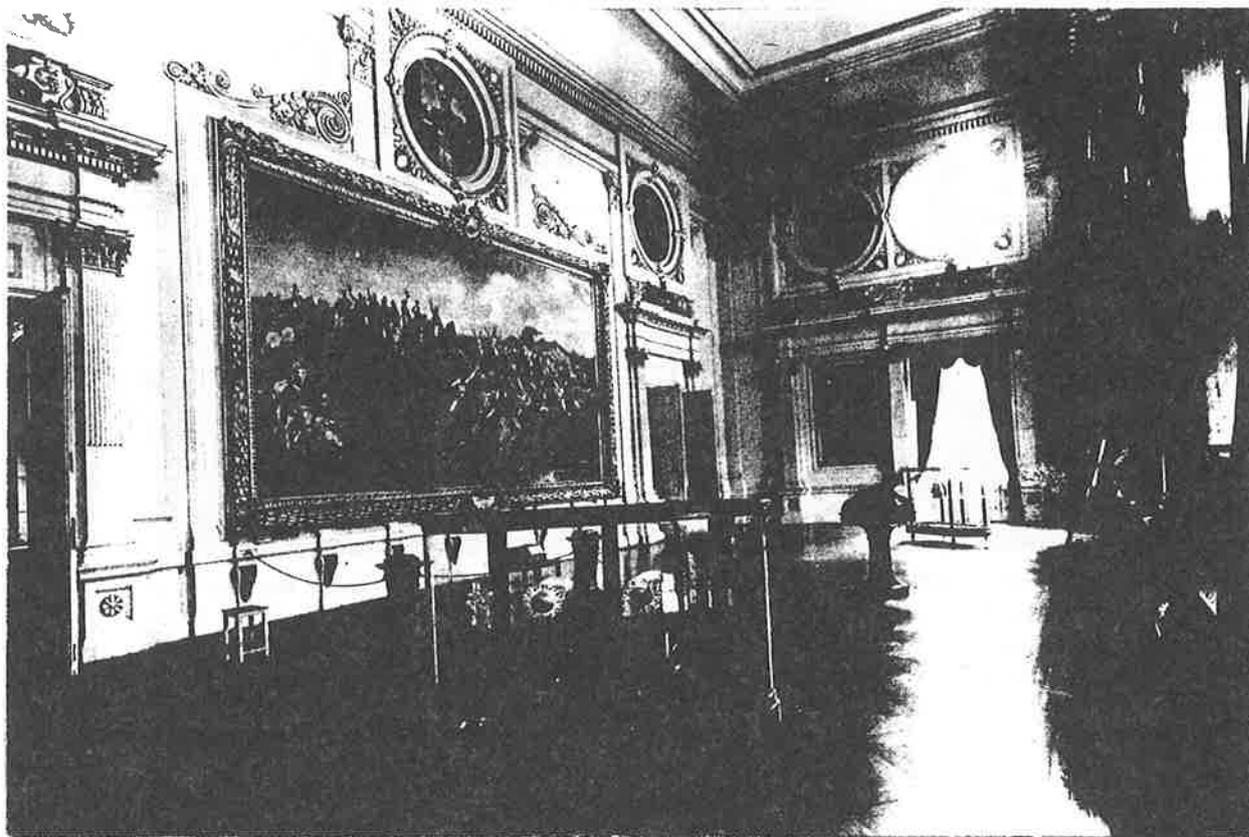
- TAUNAY, Affonso de E., introd. a Júlio Conceição, Benedito Calixto 1853-1927, Separata do Tomo XVII, parte 2ª, 1932, da Revista do Museu Paulista.

- COSTA, Emília Viotti da, "Urbanização no Brasil no séc. XIX", in Da Monarquia à República: Momentos decisivos. São Paulo, Grijalbo, 1977.

# O SALÃO NOBRE DO MUSEU PAULISTA E O TEATRO DA HISTÓRIA

Por Ulpiano T. Bezerra de Menezes.

foto: João Sócrates de Oliveira



**SALÃO NOBRE DO MUSEU PAULISTA.** Está completa a alegoria: cerca de 150 figuras em telas (das quais a mais conhecida é "O grito do Ipiranga"), além de objetos, documentos e relíquias pessoais formam conjunto de notável significação histórica para o entendimento, não da Independência em 1822, mas da memória que dela se construiu entre o final do século passado e as duas primeiras décadas deste.

Há cem anos, em 1890, foram dadas por encerradas, apesar do acabamento incompleto, as obras do Monumento à Independência, erigido no sítio em que ela fora "proclamada". As primeiras propostas de comemorar o evento e mobilizar sua significação, fixando-lhe lugar preciso e um referencial de leitura imediata, começaram já em 1823 e se estenderam para além de meados do século. Dificuldades diversas fizeram com que a celebração começasse a tomar corpo apenas a 25 de março de 1885, quando se iniciaram efetivamente os trabalhos de construção do monumento projetado pelo engenheiro italiano Tommaso Gaudentio Bezzi (1).

O monumento era um edifício, não um marco ou conjunto escultórico, ou algo semelhante. Mais ainda, era um palácio de derivação neo-renascentista, que o Ecletismo colocou em voga. Durante algum tempo discutiu-se o uso que se faria desse edifício. Acabou vingando, após muita confusão, um objetivo utilitário e se destinou o prédio a um museu. Criado em 1893, o Museu Paulista, que incorporou o recém-criado Museu do Estado e a Coleção Sertório, inaugurou-se em 1895 (a USP o assumirá em 1963).

Ainda que o modelo, para o museu, fosse o de História Natural, então de grande prestígio na Europa e nos Estados Unidos, a função de memo



**ESCADARIA MONUMENTAL DO MUSEU PAULISTA. As ânforas com água dos principais rios brasileiros assinalam a vastidão do território, mantido íntegro em torno da figura do Imperador. Aqui se combinam os temas da expansão bandeirante com os predecessores da Independência e os heróis de 1822.**

rial da Independência foi preservada e se reforçou. O próprio projeto arquitetônico de Bezzi previa, no saguão de entrada, na escadaria monumental e no salão nobre do segundo andar, nichos, suportes e vazios emoldurados, que aguardavam de coração - indispensável num memorial.

Hermann von Ihering, naturalista alemão convocado para ser o primeiro diretor (1894-1916), apenas preencheu alguns destes espaços reservados ao culto cívico. É com Affonso de Escagnolle Taunay (diretor de 1917 a 1946), que o memorial atinge sua máxima expressão e eficácia. Este político convertido à História Pátria vai não só aproveitar a oportunidade dos festejos do 1º Centenário da Independência, 1922, como, também capitalizar os benefícios simbólicos da Independência em harmonia com o projeto hegemônico de São Paulo na República Velha (já então assediado por contestações).

Seu programa é direto, preciso, coerente, articulado e mobiliza, num crescendo, os três espaços disponíveis (2). Ao saguão, com suas 15 colunas de aparato, coube a responsabilidade de referenciar a formação e ampliação (por "obra e graça dos paulistas"), do território brasileiro. Daí a presença, em quadros e pinturas murais,

por J. Wasth Rodrigues, dos primeiros habitantes, como Martim Afonso, João Ramalho, Tibiriçá e o "rei povoador", Dom João III, juntamente com os brasões de São Bernardo e Cananéia. Daí também, a explicação das figuras dos bandeirante, entidade cujo conteúdo ideológico e expressão iconográfica têm, em Taunay e no Museu, uma raiz identificável: com 3,5m de altura, as esculturas de Luigi Brizzolara encarnam Raposo Tavares e Fernão Dias Paes, que se voltam, cada um, para as áreas que respectivamente desbravaram.

Já a escadaria monumental dá conta da integração desse território. As ânforas com suporte em bronze, por De Giusto, colocadas ao longo da balaustrada, contêm água dos principais rios nacionais, assinalando, assim, a amplitude do espaço. No patamar, de um lado e outro do nicho em que se entronizou a estátua heráldica de D. Pedro I, por Rodolfo Bernardelli, as ânforas misturam as águas do Oiapoque e Chui e do Capibaribe e Javari, rios extremos norte-sul e leste-oeste. Por mais dilatado que seja, portanto, o território, mantém-se íntegro, não se desmembrou ou compartimentou como sucedeu alhures na América.

Mas é em torno do primeiro Imperador que se dá, não só a integração do território, mas sua

transformação em nação. Por isso é que ao longo das paredes ou na sanca, até o teto, os medalhões, quadros e esculturas sobre pedestais (por Henrique Bernardelli, Oscar Pereira da Silva, Amadeu Zani, Nicolau Rollo, H. Van Emelen, João Batista da Costa, Rodolfo Amoedo, Fernando Machado) apresentam novas figuras de bandeirantes e dos ciclos de ocupação (caça ao índio, gado, ouro, Amazônia), mas, também os precedentes da Independência (Inconfidência Mineira, Revolução Pernambucana de 1817) e os protagonistas do processo vitorioso de 1822, cujas figuras se irradiam a partir da de D. Pedro I: os Andradas, Vergueiro, Barata, Cockrane, Labatut, Soror Joana Angélica, etc., etc.

No entanto, é no Salão Nobre que a alegoria histórica se expande e atinge vitalidade e eficácias totais - o que, de certa forma, se faz em detrimento de conteúdos mais particularizadamente "paulistas".

A localização, no andar superior, na desembocadura da escadaria monumental e as dimensões excepcionais (9,10 x 20m, 10,40m de pé-direito) sinalizam hierarquia. A disposição lateral dos acessos e a modulação das janelas, acentuada por requintada modenatura em gesso, que incorpora motivos heráldicos, por sua vez reforçam a hierarquia interna, privilegiando a grande parede do fundo, que receberá a tela-fetiche de Pedro Américo, "Independência ou Morte", vulgarizada como "O Grito do Ipiranga" (7,60 x 4,15m). Diante dela, de um lado e outro, com dimensões semelhantes (2,77 x 3,35m), duas telas de Oscar Pereira da Silva: à esquerda (de quem se coloca em face da tela do "Grito"), o "Incidente da Fragata União" e, à direita, a "Sessão das Cortes de Lisboa". Nas paredes laterais, com as mesmas dimensões (1,33 x 2,33m), de novo em correspondência, por Domenico Failutti, a Imperatriz Leopoldina e seus filhos, do lado esquerdo e, do outro, Maria Quitéria em uniforme militar. Coroando a grande parede, em medalhão de 2m de diâmetro, também por Pereira da Silva, no eixo que divide a tela e a sala (e, atravessando a janela axial e o parque, centraliza o Monumento do Centenário da Independência e divisa a Avenida Pedro I até o Parque D. Pedro II), a efígie do primeiro Imperador, acompanhada por medalhões semelhantes para Gonçalves Ledo (esq.), Clemente Pereira (dir.), José Bonifácio (parede lateral esquerda) e Feijó (lateral direita).

Em suma, a arquitetura e a pintura se integram, não há objetos num espaço, há objetos produzindo um espaço qualificado. Nesta operação, a supremacia cabe ao pictórico. O salão Nobre tor-

na-se, assim, uma antologia de figuras - quase 150 - que se articulam no repertório iconográfico da Independência.

A peça mais antiga, a grande tela, data de 1888 (encaixou-se no lugar para ela reservado apenas em 1890). As mais recentes, os óleos de Pereira da Silva, são de 1922. Está claro, pois, que não podem ser utilizadas como documentos históricos (fontes de informação primária) da Independência. Tanto mais que, sabemos, foram todas objeto de encomendas (a de Pedro Américo, pelo Governo Imperial, antes que o Museu existisse; as demais, por Taunay), todas acompanhadas de especificações precisas: assim, o modelo para D. Leopoldina, foi uma gravura austríaca de 1824; para Maria Quitéria, uma gravura de Maria Graham, de 1822. Já a mega-tela pagou seu tributo à linguagem da pintura histórica vigente na Europa, com seu arsenal de poses, movimentos, atributos e modismos plásticos. Não obstante, Pedro Américo freqüentemente veio ao Ipiranga, para conhecer-lhe a luz, a topografia e outros traços presentes ao final do século XIX, como a "Casa do Grito". (3)

Este volumoso imaginário visual desdobra-se, dessa forma, em quatro planos. O primeiro, óbvio entre todos, é o da tela principal, simbólico. De fato, ali há alguma ação (homens e cavalos em agitação), mas nenhum efeito concreto previsível, nenhum desdobramento inferido, como seria, por exemplo, a derrota de um inimigo. No momento seguinte à cena, poder-se-ia supor um arrefecimento dos ânimos, as espadas seriam reembainhadas, o cortejo, reorganizado, podendo retomar seu rumo. Talvez apenas as fitas com as cores portuguesas, que algumas personagens arrancam do uniforme, não viriam repostas. Toda a eloquência, portanto, se canaliza apenas na produção de sentido, de um significado, indicando valor novo para as coisas que permanecem.

As telas em frente introduzem ações igualmente dramáticas, mas para as quais, ao contrário, se podem prever conseqüências imediatas e tangíveis. Constituem o nível político. Aqui (na corte do Rio de Janeiro, a 8/2/1822), D. Pedro ordena, sob ameaça, que o General Avilez volte a Portugal; lá (nas Cortes de Lisboa, a 9/5/1822), a deputação brasileira investe contra a portuguesa, impedindo a recolonização do Brasil.

Aos homens cabem papéis extremamente diferenciados, mas às mulheres, apenas dois, cristalizados, radicalizados, opostos. As telas laterais comportam a regra e a exceção (ignoramos a sombra feminina que embala um bebê, na janela da casa em Pedro Américo): de um lado, a Imperatriz,

mãe com sua prole, vetor de tranquilidade e continuidade nesse clima de insegurança; de outro, Maria Quitéria, mulher, porém guerreira porque, numa situação de risco, não se podem medir esforços e, além disso, a Independência é aspiração universal.

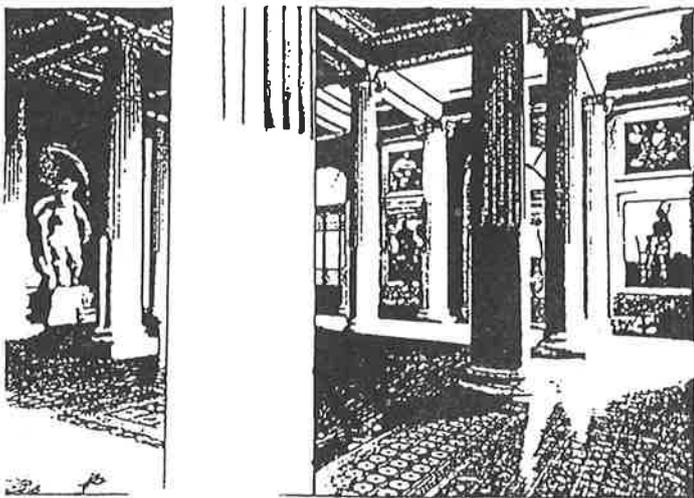
No alto, a efigie do herói protagonista é acolitada por quatro dos "próceres da Independência". Esta, assim, não é uma ação individual, fruto de alguma inspiração exclusiva ou rompante personalista, que apenas teria acompanhantes de cena. Mas também não é ação social (o carreteiro de Pedro Américo que o diga, ele que, como seus dois companheiros, nada está a entender do que ocorre). É, no entanto, ação coletiva. Por isso mesmo, é que tem caráter matriz.

No espaço interno do Salão, deixa-se o mundo visual para conforto com objetos materiais: já não se trata mais de representações. Reiterando o eixo principal, está uma pequena vitrina centralizada, verdadeiro escrínio, em que chamam a atenção madeixas de D. Leopoldina, D. Tereza Cristina, D. Amélia, Princesa Isabel. Nas vitrinas laterais, sobressaem objetos tridimensionais e manuscritos.

A da direita é a mais interessante e inclui um capacete de latão, uma dragona de coronel, uma espada. Seriam, afinal, documentos históricos? Ao menos são contemporâneos da Independência, embora não sincrônicos do "Grito". E também são coisas reais, elas próprias, não intermediações ou reelaborações. Os cabelos são até mesmo relí-

quias orgânicas, corporais. E os manuscritos? Não é, por acaso, em papéis que os historiadores costumam buscar, por excelência, sua matéria prima? No entanto, nesta cenarização museológica, deve-se concluir que o caráter de documento está sobrepujado pelo de caução, aval. Estes objetos todos servem, não propriamente para dar alguma informação, mas para caucionar, avalizar a informação basicamente já fornecida pelas imagens, para autenticar o que nelas aparece - e os valores decorrentes. Tudo aquilo que está nas pinturas, convergindo para a maior delas, é, pois, "verdadeiro". O vistoso capacete de longas crinas é bem aquele que Pedro Américo pintou (não importa que os Dragões da Independência, com sua indumentária de aparato, sejam posteriores ao fato que os gerou); José Bonifácio deixou seu selo pessoal na carta de 1822 que escreveu a D. Leopoldina; esta, também, foi figura de carne e osso - e cabelos. A própria ruptura de tom (do heróico ao banal, do grandiloquente ao prosaico, do nacional ao pessoal) tem por efeito autenticar como real o conjunto, pois a tensão do real não pode ser permanente, senão saturaria. Por isso, no fundo, talvez o carreteiro alienado e as madeixas descoloridas testemunhem, em uníssono, a autenticidade da mesma mensagem: a nação foi fundada.

Ao pé da grande tela, o golpe de misericórdia: num modesto suporte, a caixa de ferro e a pedra fundamental do Monumento da Independência, de 1825. Voltando-se para si própria, completa-se a alegoria, em círculo fechado.



SAGUÃO DE ENTRADA DO MUSEU PAULISTA. Primeiro momento da alegoria histórica completa por Afonso Taunay: elabora-se o tema da construção do território que se transformará em nação. Introduce-se, desde o início, com o bandeirante, a participação paulista.

O memorial, portanto, não é somente um monumento arquitetônico, mas a reencenação figurada de um gesto gerador de nacionalidade e que, pela evocação, permite a celebração, com seus efeitos pedagógicos. Estão aqui presentes todos os elementos que tornam este conjunto precioso documento histórico para compreender, não a Independência, mas o imaginário da Independência - e suas funções - do final do século XIX em diante. Com efeito, esta verdadeira catedral cívica é ainda lugar cultuado por massas de "romeiros" que, particularmente na Semana da Pátria, ocorrem no Ipiranga. As práticas podem ter mudado, assim como os conceitos, expectativas, ideologias, clichês, em torno de núcleos de sentido como dependência/independência, nação, pátria, herói, ação, história, memória, etc., etc.. Mas, a alegoria montada ainda é eficaz.

Transformar o Museu Paulista num verdadeiro museu histórico não é eliminar, como purgação das manipulações ideológicas, esta alegoria e sua prática, mas incorporá-las a seu campo de documentação e de trabalho reflexivo, crítico.

#### NOTAS

- 1- O catálogo da exposição. Às margens do Ipiranga: 1890-1990, com que o Museu Paulista da USP comemorou o centenário do edifício que o abriga, contém o histórico do monumento e do museu e sua análise como construção física, ideológica e simbólica, além do registro da documentação pertinente e bibliografia básica.
- 2- Para o programa conceitual e ilustrações, são fundamentais as obras de A. de E. Taunay, *Grandes vultos da Independência brasileira*. São Paulo, Melhoramentos, 1922; *Guia da Secção Histórica do Museu Paulista*. São Paulo, Imprensa Oficial, 1937; e *Comemoração do cinquentenário da solene instituição do Museu Paulista no Palácio do Ipiranga*. São Paulo, Imprensa Oficial, 1946. Para fotografias das principais peças e ambientes aqui tratados, ver o catálogo de Orlando Marques de Paiva, ed., *O Museu Paulista da USP*, São Paulo, Banco Safra, 1984.
- 3- Ver Pedro Américo de Figueiredo, *O Brado do Ypiranga e a proclamação da Independência do Brasil*. Algumas palavras acerca do facto histórico e do quadro que o comemora. Florença, *Typographia da Arte della Stampa*, 1888.

---

O autor é diretor do Museu Paulista da USP e professor titular do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

---