

As definições de histórico em movimento: as pinturas e os objetos histórico transferidos da Escola Nacional de Belas Artes e do Museu Naval ao Museu Histórico Nacional

Isis Pimentel de Castro

Professora de História do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG e doutora em História pelo Programa de Pós-graduação em História (PPGHIS) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

Resumo: As pinturas de História são constantemente apresentadas nas exposições como objetos fetiche. Elas não só apresentam o passado, como constituem uma janela para ele; dessa forma, alheias aos processos sociais que tornaram aquelas representações possíveis. O presente artigo visa analisar a relação entre as coleções do acervo institucional e o Museu Histórico Nacional (MHN), especificamente, através dos jogos, tensões e narrativas subjacentes às transferências realizadas pela Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e pelo Museu Naval. Tais transferências foram promovidas por meio do Decreto-Lei n.º 15.596/22, que criou o MHN e estabeleceu que os objetos de valor histórico deveriam ser a ele cedidos. Desta forma, problematizaremos as definições de objeto histórico e de museu histórico, uma vez que esses implicam diferentes apreensões de tempo. Tais noções foram e são constantemente repensadas nos processos de troca, transferência e doação entre museus, assim como na reelaboração de sua narrativa museológica ao longo do tempo¹.

Palavras-chave: Pintura; Museus Nacionais; Aquisições.

The moving definitions of historical: paintings and historic objects transferred from Escola Nacional de Belas Artes and from Museu Naval toward Museu Histórico Nacional

Abstract: The paintings of History are often displayed in art exhibitions as fetish objects. They show the past and also build a window for it when they are apart from the social processes that made those representations possible. The following article aims to analyze the connections between the enduring collections and the Museu Histórico

¹ O presente artigo é parte das conclusões apresentadas na tese de doutorado “Entre Batalhas: de relíquias ao *revival* da arte acadêmica” (CASTRO, 2018).

Nacional (MHN), especially the clashes, tensions and narratives present in the transfers made by the Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) and the Museu Naval. This transfer was promoted through Decree 15.596 / 1922, which created the MHN and established that objects of historical value should be given to it. Therefore, we will question the definitions of historic object of study and the definitions of historic museum, since they entail in different time assimilations. These understandings have been constantly rethought regarding the exchanging, transferring and donation processes among museums, as well as in the rebuilding of museum narratives during the years.

Keywords: Painting; National Museums; Acquisitions.

Todo e qualquer museu se define pela existência de um acervo composto por coisas – animais empalhados, armaduras, cocares, pinturas ou gravações audiovisuais, apresentadas em uma exposição. A composição de um acervo envolve uma ação deliberada de seleção de objetos que possuem uma potência como testemunhos (SCHREINER, 1985). Destituídos de sua função primária e deslocados de seu contexto original, esses objetos são transformados em índices dentro de sua própria categoria e tempo. Realocados em uma nova rede de atribuições dentro de uma coleção, passam a funcionar como *semióforos* – mensageiros daquilo que é ausente (invisível), sejam experiências, tecnologias ou mesmo organizações sociais já extintas (POMIAN, 1985). A relação entre os museus e seus objetos define o caráter das instituições e, mesmo com as profundas revisões sobre sua função e missão, três grandes grupos de instituições sobressaem-se em quantidade e tradição: os museus de Antropologia, os de arte e os de História. E é a categoria de museus de História que nos interessa neste artigo.

Os museus históricos surgem como espaços públicos de controle da representação do passado, marcados pelo sentido da instrução pública, que visava regenerar e regular moral e culturalmente o conjunto dos cidadãos que compõe o Estado. Esse tipo de museu consolidou-se com o imperialismo, absorvendo o “outro” em uma lógica civilizatória.

No Brasil, o Museu Histórico Nacional (MHN) foi criado em um cenário de crise política, que resvalava na legitimidade das instituições da República durante o ano

de 1922². Como forma de atenuar essas críticas e fomentar o espírito cívico, investiu-se em comemorações do Centenário da Independência do Brasil, das quais a inauguração do museu em questão fazia parte.

Outras instituições museológicas já haviam sido criadas no século anterior, como o Museu Nacional (1890), que já conta como uma longa trajetória que remete a Casa de Pássaros (1784) e ao Museu Real (1818)³. O Museu Nacional caracterizaria-se por sua prática enciclopédica – coletar, estudar e exibir. Especialmente, identificar os produtos característicos do país, a fim de completar uma coleção de caráter universal, nos moldes dos museus europeus, tecendo uma história de continuidade com o mito do herói desbravador, agora, desbravando a fauna, a flora e a etnografia nativas, construindo os alicerces científicos de uma história natural.

Enquanto o museu de história natural produzia uma taxonomia para as coisas da natureza e o museu de artes estabelecia uma linha evolutiva através do conceito de belo, o museu histórico nasceu com a função de construir uma classificação entre os povos a partir da ideia de progresso e civilização. A lógica dessas instituições estaria respaldada em “um saber que opera uma classificação, distinguindo o que se deve ou não ser preservado, aquilo que é ou não ‘histórico’, que possui ou não ‘valor museológico’” (LARA, 1992, p. 101).

O caráter de um museu define a seleção de seu acervo e sua exposição; tais procedimentos são dinâmicos e variam com os perfis e as políticas assumidas institucionalmente no decorrer do tempo. Objetos outrora rejeitados por não se

² O museu foi instalado em duas salas nas dependências do antigo Arsenal de Guerra da Corte, sob o Decreto-Lei nº 15.596, de 02 de agosto de 1922.

³ Uma das instituições museológicas mais antigas do Brasil, teve seu prédio histórico e acervo inestimável destruído por incêndio no dia 02 de setembro de 2018. Sua história remete ao século XVIII: “Os antecedentes do Museu Real remetem à antiga Casa de História Natural, popularmente conhecida como Casa dos Pássaros, devido à grande quantidade de aves empalhadas. Criada em 1784 pelo Vice-Rei D. Luiz de Vasconcellos e Sousa, a Casa de História Natural colecionou, armazenou e preparou, por mais de vinte anos, produtos naturais e adornos indígenas para enviar a Lisboa. [...] Com a vinda da Corte portuguesa para o Brasil (1808) e o movimento intenso de naturalistas que aqui chegaram, houve por todo o país, mais acentuadamente na cidade do Rio de Janeiro, uma valorização dos estudos de história natural enfatizando o seu caráter prático. Neste ambiente, foi criada a primeira instituição brasileira dedicada exclusivamente ao estudo das ciências naturais.

O Museu Real foi fundado pelo decreto de 06/06/1818, com a função de ‘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’ (BRASIL, 1818). [...] Com a República, o Museu passou a se chamar Museu Nacional, sendo transferido pelo decreto nº 377-A, de 05/05/1890, para o Ministério da Instrução Pública, Correios e Telégrafos. Em 1892, conforme o decreto nº 1.160 de 2 de dezembro, passou a ocupar a sua atual sede na Quinta da Boa Vista, tornando-se na mesma época órgão do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, criado em 1891 como resultado da junção de três ministérios - da Justiça, do Interior e da Instrução Pública, Correios e Telégrafos” (MUSEU REAL, s/d.).

adequarem à concepção de história de um determinado museu histórico, podem ser incorporados ao acervo em outro momento, como veremos no decorrer deste texto. Afinal, a noção de valor histórico foi sendo alterada com as reformulações da própria disciplina de História. Mesmo que o diálogo do meio acadêmico com universo museológico em alguns períodos tenha parecido muito tímido, é parte fundamental de sua estrutura.

Ao longo de sua trajetória, o Museu Histórico Nacional formou o maior acervo sob a guarda do governo federal, hoje com cerca de 287.000 itens de diferentes tipologias, podendo ser vistos em exposições de longa duração, temporárias e itinerantes, além de pesquisados em seus arquivos e bibliotecas. Sendo assim, este artigo buscará montar um panorama das políticas de aquisição de acervo do Museu Histórico Nacional⁴ por meio da análise de casos específicos de transferências com o Museu Naval (MN) e a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), e, conseqüentemente, de como foram estabelecidas diferentes formas de pensar e definir o que é histórico.

Figura 1. Victor Meirelles. “Combate Naval de Riachuelo”, 1882-1883. 460 X 820 cm. Óleo sobre tela. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional



⁴ De modo geral, no século XX, a política de aquisição do MHN poderia ser dividida em três momentos: de 1922 a 1956, quando a política de aquisição estava marcada pelo esforço pessoal de Gustavo Barroso em construir um acervo, passando pela centralidade da figura do presidente Getúlio Vargas como patrono do museu e pela importância das grandes doações de famílias e indivíduos de renome na sociedade da época; de 1956 a 1985, momento em que a instituição sofreu com sérios problemas estruturais e o fluxo de doações diminuiu drasticamente, contudo alguns casos isolados anunciariam uma mudança em relação à sua política de aquisição; e, por fim, de 1985 a 1990, período em que a instituição reformulou seu circuito expositivo e necessitou de peças que representassem outros atores e conteúdos históricos, inexistentes no acervo do MHN da época, passando, portanto, a encomendar e adquirir objetos que se encaixassem em sua nova expografia (Cf: CASTRO, 2018).

As pinturas históricas que compõem o acervo do Museu Histórico Nacional foram obtidas através de transferência, especialmente do Museu Naval⁵, do Museu da Marinha⁶, assim como da Escola Nacional de Belas Artes⁷, por força do Decreto nº 15.596 de 1922, que especifica claramente que os quadros históricos e demais objetos de caráter histórico dessas instituições deveriam ser enviados ao MHN.

Tais transferências não foram processos realizados sem mediação ou conflito. Vejamos o caso da tela “Combate Naval de Riachuelo”, de Victor Meirelles. A tela foi encomendada pelo Ministro da Marinha Affonso Celso de Assis Figueiredo ao pintor Victor Meirelles, no ano de 1868. A imagem trata da batalha naval vitoriosa realizada no rio Riachuelo, na Argentina, no dia 11 de junho de 1865, após a assinatura do Tratado da Tríplice Aliança⁸. A encomenda fazia parte de um projeto de construção visual da História do Brasil, na qual a Guerra do Paraguai ocupava um lugar de destaque por ser um acontecimento contemporâneo, ou seja, atraente para o artista, pelo interesse

⁵ No ano de sua fundação, o MHN solicitou a transferência de alguns objetos de propriedade do Museu Naval, expostos na Ilha Fiscal. Dentre os quadros estão: *Passagem de Cuevas*, *Passagem das Mercedes*, *Combate Naval do Riachuelo*, *Ataque a Ilha do Carvalho* e *Ataque a Ilha da Redenção*. No ofício de solicitação de transferência não há identificação de autoria, contudo, em outro processo de entrada de objetos do mesmo ano, refere-se ao quadro nomeado como “Combate Naval do Riachuelo” como uma “tela pintada e oferecida ao Museu da Marinha pelo Almirante argentino Murature, bravo veterano da guerra da Cisplatina e Comandante da Esquadra Argentina durante a guerra do Paraguai”. (PROC. 11/22, n.5; 08/22, n. 3). Anos depois, foi enviada uma série de telas de batalhas sobre a Guerra do Paraguai do pintor Edoardo De Martino, e “Passagem do Humaitá”, de Victor Meirelles; Em 1927, são transferidos mais quadros a óleo do Museu Naval para o MHN: *Passagem do Humaitá*, de Victor Meirelles; onze telas de Edoardo de Martino, *Chegada da Fragata Constituição ao Rio de Janeiro trazendo D. Teresa Cristina* (Edoardo De Martino, 1843), *Acampamento de uma força brasileira no Chaco*, *Chegada ao Rio de Janeiro da Divisão Beaurrepaire*, *Passagem de Humaitá*, *Episódio de 2 de março de 1868*, *Abordagem da Corveta ‘aceio’ e escuna 2 de dezembro*. (MHN. PROC 24/27, n. 6.28; DYER & SILVA, 1975, p.154.)

⁶ Transferência do Museu da Marinha para o MHN, em 1927: *Quadro pequeno a óleo – Forçamento da barra de Santos pelo República*, *Aprisionamento do General Dorrego*, De Martino; *Passagem de Curusú*, De Martino; *Passagem de Tonelero*, De Martino; *Abordagem da fragata Imperatriz*, De Martino; *Combate Naval do Riachuelo*, De Martino; e *Abordagem do encouraçado Barroso e Rio Grande*, De Martino. (MHN. PROC 24/27, n. 6.27)

⁷ Em 1923, a Escola Nacional de Belas Artes enviou uma série de pinturas de retratos e telas do gênero pintura histórica, já referidos anteriormente, para o MHN. As pinturas históricas eram: *Juramento da Princesa Imperial*, de Tirone; *Primeira Comunhão na América*, de E. Teixeira; *O Precursor*, de Pedro Bruno; *Primeiros sons do Hymno da Independência*, de Augusto Bracet; *Sessão do Conselho de Estado, que decidiu a Independência do Brasil*, Georgina de Albuquerque; e, *Minha Terra*, de Helios Seelinger. Em 1931, enviou a “Batalha Naval do Riachuelo”, de Victor Meirelles, e “Baile da Ilha Fiscal”, de Aurélio de Figueiredo. (MHN. PROCS. 16/23, n. 3 e 4; 06/31)

⁸ “Em 1º de maio de 1865, em Buenos Aires, foi assinado o Tratado Secreto da Tríplice Aliança. Nele se determinava que só se negociaria a paz mediante a deposição de Solano López. Estabeleceram-se, também, novas fronteiras entre os países litigantes ao final do combate, assim como se sentenciava que o Paraguai, enquanto nação agressora, pagaria pelos gastos decorrentes da guerra” (SCHWARCZ, 2002, p. 303).

gerado pelo tema, e para o Estado, pela narrativa gloriosa de um evento cercado de críticas negativas nos periódicos nos anos finais da batalha.

O quadro foi exposto pela primeira vez na 22ª Exposição Geral de Belas Artes, no ano de 1872, na AIBA. Quatro anos depois, a obra foi exibida na Exposição Universal, que aconteceu na Filadélfia; no traslado de volta ao Brasil, a tela foi destruída. O pintor executou uma segunda versão, em Paris, entre 1882-1883, que foi apresentada na Exposição Geral de 1884 e integrada ao acervo da Academia Imperial, chegando ao MHN nos primeiros decênios do século XX.

No início da década de 1990, uma série de reportagens de denúncia foi publicada sobre a necessidade de restauração urgente da tela “Combate Naval de Riachuelo” e a ausência de recursos para fazê-lo. Uma delas foi a matéria “Uma batalha perdida”, publicada no Jornal do Brasil, na qual a jornalista Cleusa Maria (1991, p. 1) afirma:

O *Combate* esteve em exposição até 1986. Mas, ameaçado pelos cupins, que dominaram a parede onde estava, o quadro teve de ser retirado do chassi e ficou enrolado em um cilindro de madeira até o final do ano passado [1990]. Um exame da situação fez os técnicos se decidirem por uma intervenção de urgência. ‘A pintura encontrava-se tecnicamente no limite do que poderia aguentar. Antes que ela se perdesse, decidimos desenrolá-la’, explica a coordenadora técnica [Solange Godoy]. A tela foi esticada e os técnicos enfrentaram sua primeira batalha contra os fungos que ameaçavam o suporte (tela) e a própria pintura. [...] ‘A tela está com problemas de oxidação e rasgões’, diz o técnico Luís Fernando Carvalho Abreu. [...] Até agora, não existe qualquer aceno de que os recursos cheguem a tempo. A direção do Museu Histórico Nacional enviou cópias do projeto e orçamento de restauração para 15 empresas particulares e tentou conseguir a piedade internacional, em vão.

Após a repercussão das matérias, o diretor do Serviço de Documentação da Marinha, Justo Max Guedes, entrou em contato com a direção do Museu Histórico Nacional. Neste ofício de 1991, ele apresentou a trajetória da peça, vinculando-a à história do Museu Naval, uma vez que esta esteve sob sua guarda de 1890 a 1924.

[...] e poucos anos veio, a ela [‘Passagem do Humaitá’] juntar-se a réplica do ‘Combate Naval do Riachuelo’, justa reposição de obra que,

custeada pela Marinha, fora perdida por incúria de outros órgãos governamentais. Adquirira-a [Escola Nacional de Belas Artes] o Ministério dos Negócios do Império, em três prestações de 6 contos cada. No inventário de 26 de maio de 1890 (manuscrito), o item 4 é o ‘Combate Naval do Riachuelo, em 11 de junho de 1865’, obra que também figura no *Catálogo Histórico e Descritivo do Museu Naval*, 1910, ‘1ª Seção, Quadros a Óleo’, como nº 3. Já nesta ocasião o quadro (bem assim a ‘Passagem de Humaitá’) estavam abrigados na nova sede do Museu Naval, Rua D. Manuel, n. 15 inaugurada em 11 de junho de 1907, também solenemente. O mesmo prédio abrigava a Biblioteca da Marinha, o Arquivo e o Conselho do Almirantado, onde foi exposto o ‘Combate Naval do Riachuelo’, conforme pode ser visto na tela de Ângelo Agostini (1919) que retrata a inauguração. O grande quadro pode ser perfeitamente visto bem atrás do Presidente Afonso Pena (MHN. PROC 06/1931).

Ainda nesse ofício, o diretor chamou de “injustificável (tenho a tentação de escrever catastrófico) [o] fechamento do Museu Naval”. Ao que parece, as péssimas condições da tela no início da década de 1990 reavivaram antigas mágoas, alimentadas pela ideia de que sua salvaguarda junto à Marinha seria mais bem-sucedida. Obviamente, a solicitação de transferência não foi acatada, mas é uma demonstração das querelas envoltas nos processos de transferência entre instituições.

Essas negociações sobre as transferências também estão pautadas em interpretações sobre uso do termo “caráter histórico” empregado no Decreto nº 15.596/1922, que regula o envio das peças de outras instituições para o MHN. Definir a medida do “caráter histórico” de um objeto implica, portanto, se o mesmo deveria ou não fazer parte do acervo de um museu dessa natureza. Nos processos de entrada das telas “Combate Naval de Riachuelo” e “O último baile da Ilha Fiscal”, de Victor Meirelles e Aurélio de Figueiredo, pode-se observar, no parecer da Escola Nacional de Belas Artes sobre as solicitações de Gustavo Barroso, uma preocupação em estabelecer uma medida entre os valores históricos e artísticos das peças:

A Comissão designada para analisar o requerimento “acordou *em não ser conveniente a entrega* do retrato de Maurício de Nassau, copia original de P. Nason, da maquete do ‘Combate Naval de Riachuelo’, de Victor Meirelles, nem da tela de Debret – “A Sagração de Pedro I”,

e que tem no Catálogo da Escola os ns. 440 e 204, sendo que o quadro de Victor Meirelles não consta ainda do referido catálogo. No entanto, julga que se poderá atender ao referido pedido, no tocante ao retrato de Simom Bolívar, e oferecer as grandes telas “Combate Naval de Riachuelo”, de Victor Meirelles e o “Baile da Ilha Fiscal” de Aurélio de Figueiredo, *cujo valor histórico e interesse documental naquele museu, melhor encontram lugar* (MHN. PROC 06/31).

Em alguns relatórios anuais do Museu Histórico Nacional, onde são realizadas avaliações das peças da instituição, um dos elementos sempre reiterados era a vinculação do objeto ao seu caráter de testemunha ocular de uma biografia ou de um evento, tornando-o único. Um exemplo é a avaliação feita sobre a muleta da Imperatriz Tereza Cristina, presente no Relatório do ano de 1942 (p. 4-5):

[...] é bem difícil o trabalho de avaliação de objetos históricos. *Há peças que, sem valor material, representa[m] fortunas pelos acontecimentos que evocam.* Tudo depende do ponto de vista em que se coloque o avaliador ou menor conhecimento que tenham da história que o objeto relembra. Dei, por exemplo, a muleta da Imperatriz D. Tereza Cristina, o valor de Cr\$10.000,00. Outros consultados, talvez, achem mesquinha ou vultosa a minha avaliação, levando em consideração *tratar-se de um objeto único ou argumentado que a Imperatriz a ele se arrimava, unicamente para subir na carruagem* (Grifos nossos).

Esse valor de antiguidade, que evoca o caráter testemunhal do objeto, foi um dos principais argumentos para a compra e o pedido de transferência de peças para o museu. Uma peça era valorizada por sua vinculação direta a uma grande personalidade ou fato histórico, esse valor atribuído também era enfatizado pela imprensa ao reforçar a importância do museu até a reformulação das exposições e da estrutura da casa na década de 1990.

Em 1955, por ocasião da reinauguração do museu, o jornal *O Globo* publicou:

Na Sala Nobreza Brasileira, encontramos coleções de porcelanas e louças dos nobres do Império e de figuras de relevo da Igreja. *Nem todas as coleções ou peças avulsas ali são de valor material relevante, mas se atendeu, em muitos casos, apenas ao valor histórico*

de seu possuidor. (...) Como objeto raro, a sala da Nobreza Brasileira expõe dois pratos que pertenceram ao Duque de Caxias. Ainda muita gente lembra a ‘Rotisserie Americana’⁹, na Rua Gonçalves Dias, que pertenceu a antigo colecionador de louças raras, o espanhol Areal. Em suas ricas coleções figurava quase toda a louça que pertenceu ao Patrono do Exército. Presentindo a sua morte, Areal fez leilão de suas coleções. Tirou, então, aqueles dois pratos da coleção de Caxias, oferecendo-os ao Museu. Há, ainda, um exemplar de cada, pratos que pertenceram ao bispo Dom Xisto Albano, ao monsenhor Passalacqua e ao cardeal Arcoverde.

[...] Inteiramente nova é a sala do Barão de Cotegipe. Medalhas, pratos, louças, móveis e adornos foram *deixados por ele*, em testamento, ao Museu que, acrescentando outros objetos que a família está transferindo, estão construindo uma de suas mais bem arranjadas salas (PÁGINAS, 1955, grifos nossos).

As telas de pinturas de história de Victor Meirelles selecionadas para esta análise, integrantes do acervo do Museu Histórico Nacional – “Passagem de Humaitá” e “Combate Naval de Riachuelo” –, retratam batalhas militares travadas pelo exército brasileiro na fase final da Guerra do Paraguai, entre 1868 e 1869. “Passagem de Humaitá” trata-se de uma cena noturna, na qual uma nau brasileira sob a autoridade do capitão Delfim de Carvalho acabava de passar, vitoriosa, a barreira paraguaia e garantia ao Império o domínio da navegação do Rio Paraguai em 1868. A pintura “Combate Naval de Riachuelo”, como já informamos, aborda o episódio anterior à posse de Caxias no comando do exército brasileiro. Victor Meirelles escolheu uma das primeiras lutas após a assinatura do Tratado Secreto da Tríplice Aliança, na qual a fragata brasileira Amazonas saiu vitoriosa de uma batalha naval na região do Riachuelo.

⁹ “A Gonçalves Dias, um ponto de *glamour* na cidade, abrigava logradouros famosos na época, como a Rotisseria Americana, o Café Papagaio e a Confeitaria Colombo, famosa até os dias atuais. Nesse estabelecimento, a frequência dividia-se em dois horários observados com rigor: entre 14 e 17 horas, o público era constituído pelas ‘senhoras de família’ e a partir das 17h30min começava a ser frequentado por prostitutas” (MEDEIROS; CARVALHO; TURA, 2018). / “Sua sala de visitas se dividia entre o escritório da rua do Ouvidor, a mesa cativa na Rotisserie Americana, onde almoçava e jantava todos os dias, e o amplo apartamento que alugara para viver no elegante Hotel dos Estrangeiros. O hotel se transformara no lugar da moda dos políticos por ter sido o palco, anos antes, do assassinato de Pinheiro Machado, ocorrido em seu saguão principal. Nesses lugares ele ficou amigo de uma fauna variada, que ia de gente como o industrial Jorge Street, os políticos mineiros Antônio Carlos e José Bonifácio Ribeiro de Andrada, a músicos como Catulo da Paixão Cearense, passando por figuras como o conde Modesto Leal, milionário português a quem os desesperados recorriam para tomar empréstimos a ‘juros escorchantes’ de 8% ao ano” (MORAIS, 2011, p.83-84).

Parte importante do processo de produção dessas telas passava pela escolha do tema, uma vez que a Guerra do Paraguai atraía o interesse dos visitantes nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes. Contudo, aliada ao assunto, a autoridade da verossimilhança impressa na pintura era parte fundamental da vinculação do observador com a pintura. Em minha pesquisa de dissertação, que analisou a relação entre a pintura histórica e a disciplina História durante o século XIX, foi possível perceber paralelos entre o trabalho do artista e do historiador na importância da pesquisa e do uso das fontes, por exemplo.

[...] a pintura histórica marcou sua autoridade por meio da investigação científica e distanciou-se de categorias como imaginação, carregadas nesse momento de uma conotação negativa. Os pintores de história buscavam representar “o que realmente aconteceu” e deveriam, portanto, afastar-se de tudo que pudesse falsear ou camuflar esse passado. O pintor deveria permear todo seu trabalho por uma minuciosa pesquisa histórica e atenta observação, pois seriam elas as responsáveis por resgatar e provar a existência do fato que se desejava retratar, o que garantia sua legitimidade. De nada adiantariam todos os estudos de anatomia e de claro-escuro, caso na representação de um grande momento da história nacional, o artista não vestisse os personagens com a roupa da época ou não reconstituísse o ambiente o mais fidedignamente possível. As fontes tornavam-se o refúgio do artista. (CASTRO, 2007, p. 50 e 51)

A pintura histórica, portanto, era validada por sua capacidade de evocar o passado da forma mais fidedigna possível. Em 1868, para realizar as telas sobre a Guerra do Paraguai, o artista Victor Meirelles permaneceu por seis meses nas regiões das batalhas para realizar estudos *in loco*, sobre a paisagem, a indumentária, o armamento dos soldados, além de ter permanecido em um navio de guerra para aprender sobre o cotidiano e chegou a assistir a tomada da fortaleza de Humaitá. Episódio pintado em 1871, que compõe o acervo do Museu Histórico Nacional.

O artista precisa reunir dados sobre o fato a ser representado, e por isso realiza observação *in loco*, arrola a documentação e bibliografia existentes sobre o assunto e se possível entrevista testemunhas do evento. A orelha (*akoê*) e o olho (*opsis*), as bases do método

hereditário, aparecem, aqui, como fortes marcas de enunciação. A pesquisa bibliográfica como uma dimensão do “eu ouvi”, das informações obtidas através do relato de terceiros. Enquanto, a observação dos cenários de guerra e de seus vestígios materiais configuram-se como uma extensão do “eu vi”. A pesquisa apoia-se na *opsis*, ou seja, na autópsia, aquilo que se pode ver, contudo quando as barreiras do tempo e do espaço se colocam a *akôe* a substitui. Mas é a autópsia a responsável pelo conhecimento de natureza mais verdadeira e confiável. Todo o tempo os pintores de história trabalham entre a *opsis* e a *akôe*, legitimando a partir dessas dimensões as suas narrativas como verossímeis. (Idem, p. 80-1)

Esse procedimento impregnou as telas de Victor Meirelles de um caráter testemunhal, como se de tão fidedignas se transformassem em janelas para o passado ali retratado. Imagens canônicas, reforçadas nos livros didáticos de História em boa parte do século XX (SALIBA, 2002). Essa dimensão não passou despercebida por Gustavo Barroso, que, em 1926, solicitou ao Diretor da Escola Nacional de Belas Artes-ENBA, os objetos utilizados pelo artista para criar suas pinturas.

Estando esta Diretoria informada da existência, nessa escola, que tão proficuamente V. Ex. dirige, de *vários objetos de caráter histórico, como armas da guerra holandesa que serviram de modelos para os estudos e pinturas do grande Victor Meirelles, etc.*, venho respeitosamente solicitar-lhe a cessão das referidas relíquias, a exemplo do que já essa Escola fez para o Museu, anteriormente a sua gestão. Tal cessão enquadra-se perfeitamente em dispositivo legal: o nº 5 do art. 83 do Regulamento que baixou com o Decreto nº 15.596, de 2 de agosto de 1922, do qual tenho a honra de remeter-lhe um exemplar junto a este (MHN. PROC 19/26, doc. n. 1).

Os objetos referidos acima faziam parte da Coleção Cunha Porto, adquiridos em 1902 pela ENBA. Segundo José Mariano Filho em carta a Gustavo Barroso, a coleção era composta por seis punhais, dezesseis espadas de aço, quatro floretes de aço, um alfange (pequeno) de aço, dois pares de esporas, cinco pistolas de cavalaria, uma pistola pequena de dois canos, duas espingardas, um alabarte de aço, sete lanças, sendo uma sem cabo, três gatilhos de espingardas, seis capacetes de aço, uma máscara de aço, para

cavalo, cinco couraças de aço, trinta e oito peças avulsas de aço para armadura, e a “Fragata Zardent” que serviu de modelo para a Igreja da Candelária, a Zeferino da Costa.

As peças foram enviadas para o museu e em diversas reformulações das exposições foram exibidas de forma a referendar o caráter histórico das pinturas, apresentando não só o apreço com a pesquisa do artista, mas a força da mesma como testemunha ocular de um evento. Esses objetos evocam o passado, ou melhor, encarnam o passado, funcionando como relíquias do tempo.

As tensões em função da transferência de objetos entre instituições permitem compreender a historicidade das convenções construídas em torno das definições de “valor histórico” resgatada através dos documentos que registram a composição do acervo do MHN. Até 1985, quando a instituição passou por uma importante revitalização nas suas exposições de longa duração e na sua política de aquisição, a ideia do que deveria ou não ser definido por histórico aproximava-se da noção de relíquia. Ou seja, o Museu Histórico Nacional seria responsável por salvaguardar e expor objetos que corporificassem um outro tempo, dentro de uma perspectiva museológica barroseana, na qual os objetos inseridos em uma tradição laudatória da história deveriam evocar os grandes heróis e eventos nacionais, uma vez que o caráter testemunhal impresso na materialidade do objeto autenticava essa narrativa. Sendo assim, as pinturas de História e os objetos considerados de valor histórico são objetos por excelência para compreender os jogos e tensões escondidos nas definições de histórico e nas construções de um passado que se deseja representar.

Referências Bibliográficas

BRASIL. Decreto-lei nº 15.596, de 2 de agosto de 1922. Cria o Museu Histórico Nacional e aprova o seu regulamento. Rio de Janeiro, RJ, agosto 1922

CASTRO, Isis Pimentel de. *Entre batalhas: de relíquias ao revival da arte acadêmica*. Mariana: PPGHIS/UFOP, 2018 [Tese de doutorado].

_____. *Os Pintores de História. A relação entre arte e história através das telas de batalhas de Pedro Américo e Victor Meirelles*. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 2007. [Dissertação de Mestrado]

DYER, Emília; SILVA, Catarina Eleonora Ferreira da. Catálogo Informativo da Coleção Pedro II no Museu Histórico Nacional. In. *Anais do Museu Histórico Nacional*, vol. XXVI, 1975.

LARA, Silvia Hunold. *História, memória e museu*. In: Revista do Arquivo Municipal, DPH, N. 200, 1992.

MARIA, Cleusa. Uma batalha perdida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.1, Caderno B, 13 jun 1991.

MEDEIROS, Helber Renato Feydit de; CARVALHO, Diana Maul de; TURA, Luiz Fernando Rangel. Um Concurso de Arte na Cidade do Rio de Janeiro entre 1835 e 1900. *Hist. cienc. saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702018005001002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 15 de junho de 2018.

NAZARETH, Otavio & BOTTREL, Vera Lúcia. (coords.) *Museu Histórico Nacional*. São Paulo: Olhares, 2013.

PÁGINAS vivas da História do Brasil. *O Globo*, 18 de março de 1955.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: *Enciclopédia Einaudi*. v.1. *Memória-História*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

MORAIS, Fernando. *Chatô - O Rei do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. Relatório Anual, Rio de Janeiro, 1942.

_____. Carta do Diretor da ENBA – José Marianno Filho para o Diretor do MHN - Gustavo Barroso, de 3 setembro de 1926. PROC 19/26.

_____. Ofício do Diretor do Serviço de Documentação da Marinha Justo Max Guedes a Diretora do Museu Histórico Nacional Solange Godoy, 1991, p. 02. PROC 06/1931.

_____. Processos de Entrada de Acervo 16/23; 24/27.

MUSEU REAL. In: *Dicionário Histórico-Biográfico das Ciências da Saúde no Brasil (1832-1930)*. Casa de Oswaldo Cruz / Fiocruz, s/d. Disponível em: <<http://www.dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/iah/pt/verbetes/musnac.htm>>. Acesso em: 20 de outubro de 2017

SALIBA, Elias Thomé. As imagens canônicas e o ensino de história. *Sinopse. Revista de Cinema*, São Paulo, nº.7, 2002.

SCHREINER, K. Authentic objects and auxiliar y materials In Museums. *ICOFOM Study Series*, no8, 1985.

SCHWARCZ, Lilia. *As barbas do Imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.