

Como e porque o historiador precisa do nariz para saber o que é o passado
(os usos do tempo na museologia de Gustavo Barroso)

Francisco Régis Lopes Ramos

Resumo: Ao compor relações entre tempo, narrativa e cultura material, a comunicação examina os usos do passado na escrita de Gustavo Barroso. Trata-se de uma abordagem sobre a escrita da história a partir das teorias de Michel de Certeau e Reinhart Koselleck, enfocando o tempo percebido nos objetos como forma de criar conexões entre o passado, o presente e o futuro. Desse modo, são abordadas as estratégias de leitura do tempo que Gustavo Barroso colocava em prática no Museu Histórico Nacional.

Introdução

Rugas, ruínas, marcas, cicatrizes – imagens que Koselleck usa para definir situações nas quais o “tempo histórico” pode ser encontrado. Nenhum dos termos possui a independência concreta de substantivos, como casa, árvore ou lâmpada. Todos são igualmente dependentes de referências que lhes são exteriores: rugas e cicatrizes aonde, de quem? Ruínas de quê (ou de quem?). São, enfim, termos temporais, referem-se a algo que, ocorrido no tempo, foi capaz de vencê-lo, ou pelo menos enfrenta-lo, deixando algum vestígio:

Quem busca encontrar o cotidiano do tempo histórico deve contemplar as rugas no rosto de um homem, ou então as cicatrizes nas quais se delineiam as marcas de um destino já vivido. Ou ainda, deve evocar na memória a presença, lado a lado, de prédios em ruínas e construções recentes, vislumbrando assim a notável transformação de estilo que empresta uma profunda dimensão temporal a uma simples fileira de casas (KOSELLECK, 2006: 15).

O tempo, então, é criador e criatura da matéria, deixando marcas que podem ser tomadas como indícios. Ao citá-los logo no prefácio, Koselleck introduz o tema geral do seu livro *Futuro Passado*, que em certo sentido pode ser definido como a temporalização do mundo moderno. Será no progresso do tempo moderno que o presente vai se apartar do passado, tornando-o distante, mas constitutivo de tudo quanto

há, juntamente com o seu futuro. O *ser* permanente perde sua perenidade para se tornar um *sendo* polissêmico, vulnerável a movimentos classificados como progresso ou atraso, antigo ou moderno, passado ou presente, acelerado ou lento.

Se o tempo vai se dando a ler por meio de marcas e a partir de códigos de leituras historicamente situados, isso significa que qualquer pergunta sobre a existência das temporalidades deve ser circunscrita, ou melhor, delimitada. Aqui, o limite é a escrita de Gustavo Barroso. Pretendo examiná-la no intuito de identificar e problematizar o modo pelo qual Gustavo Barroso lidava com o tempo dos objetos.

O intuito foi, portanto, fazer uma abordagem historiográfica, que pode ser delimitada a partir de um estudo que “interroga-se de maneira sistemática sobre as diferentes formas e maneiras de transformar-se o passado nesse objeto de investigação, materializado num conjunto de textos dados à leitura de uma coletividade” (GUIMARÃES, 2007: 97).

1

Em 1931, quando visitou Paris, Gustavo Barroso também se viu deslumbrado. Notre Dame, antes vista somente pelo romance de Vitor Hugo, estava ali, pronta para ser amada ao vivo. Como normalmente acontecia, ele escreveu uma crônica, e misturou descrições de detalhes da arquitetura com divagações a respeito de datas e fatos relativos ao lugar. E, também como era do seu feitio, ele polemizou, exatamente para mostrar o caráter específico de uma pedra memorável. É dado destaque ao caso um “milionário ianque” que havia procurado o Arcebispo para lhe entregar um cheque em branco, conforme um jornal parisiense havia noticiado. Apaixonado pela beleza das antiguidades e sabendo que as torres da igreja estava inconclusas desde o século XIII, o norte-americano se dispôs a financiar o término da obra. “Não sei o que lhe respondeu o Arcebispo”, escreve Gustavo Barroso, “mas sei que, se fosse ele, teria dito norte-americano o seguinte”: “— Permita que use este cheque em benefício de hospitais e orfanatos. Quanto às torres da catedral, devem ficar e ficarão como se acham”. A explicação indica o que Gustavo Barroso pensava sobre o que poderíamos chamar de *invulnerabilidade do tempo*. A resposta, em princípio, é simples: as obras só seriam

possíveis com “artistas e artesãos do século XIII”. Mas, o texto continua, exatamente para dar o tom de polêmica que ele queria: “Nem todo o ouro do mundo será bastante para concluí-las. Isto só seria possível com os artistas e artesãos do século XIII, com a mentalidade daquela época. Não se compra o passado como se compram melões ou consciências”. Conclusão: “A igreja de Notre Dame é um patrimônio sagrado (...). Pedreiros modernos com instrumentos modernos, se lhe tocarem, a conspurcarão. Toda a sua grandeza está na sua idade, no que ela nos diz como expressão dum tempo que se foi e nunca mais voltará” (BARROSO, 1946: 180).

Até onde? Até quando? Como parar uma construção que passou boa parte da sua vida em reformas, reconstruções e reparos? Gustavo Barroso não ignorava a impureza do monumento. Sabia que era impossível marcar, com honestidade, uma data de conclusão do templo, para daí estabelecer a essência da estrutura. Não se deve, entretanto, procurar uma coerência nesse sentido, porque não há, nem poderia haver, esse ordenamento esquemático do tempo. O modo pelo qual ele lidava com a passagem dos anos pressupunha camadas de acréscimos e perdas, ora lamentadas, ora louvadas, a depender da circunstância. O vigor com o qual defendia a preservação diante do ataque impiedoso das “modas” era radical, mas a degradação inevitável da matéria era conhecida e, mais que isso, reconhecida.

Compunha a prática da escrita romântica a junção entre o lamento e a revolta, entre contemplação e intervenção. Não é de se estranhar, portanto, as divagações filosóficas de Gustavo Barroso sobre o espírito sensível ao tempo incrustado na pedra. Nos seus escritos, vale destacar, o romantismo não era apenas assumido, mas também se tornava matéria de reflexão e de combate aos que não sabiam sentir. No meio das pedras veneráveis de Guimarães, em busca das imagens que apareciam pela infusão do ambiente, ele pensou: “A semente do romantismo é a mais difícil de extirpar do coração humano. (...) E desgraçados de nós se assim não fosse, se só tivéssemos o senso objetivo da triste e dura realidade” (BARROSO, 1943: 20).

Em certa medida, esse apego à pedra polida pelo tempo não é invenção dos românticos. O desgaste da matéria também fazia parte dos valores de um tipo de uso do passado que hoje pode ser chamado de sensibilidade antiquária. Não seria um despropósito enxergar em Vitor Hugo traços dessa maneira de valorizar o testemunho

da pedra, como se vê, por exemplo, logo na primeira página do seu *Notre Dame*. Não é o caso, obviamente, de concordar com Gustavo Barroso sobre o sentido quase atemporal dos sentimentos românticos. O que interessa é pensar sobre a relação entre disciplinarização da escrita da história e o funcionamento dessa sensibilidade que ora vem como saudade, ora como melancolia. Ora como porta de entrada para o passado, ora como vontade vasculhar a terra para ver, pelo menos em parte, as raízes do presente. Uma sensibilidade que, ao se pôr à disposição da matéria marcada pelo tempo, se fará numa rede de acordos e conflitos, recebendo acusações e defesas a mostrar a variedade de vertentes na composição daquilo que Linda Whiteley chamou de “the sense of the past” (WHITELEY, 2010: 25).

Para sorte dos românticos, além da pedra acumuladora de pátina, era possível encontrar a pedra riscada, ou melhor, acrescida por algum tipo de grafia, como aquela que Victor Hugo havia encontrado na parede de uma catedral do medievo: uma inscrição. ‘AN’ ATKH – foi essa a palavra que fez Victor Hugo meditar, como ele mesmo escreveria depois: “Estas maiúsculas gregas, enegrecidas pelo tempo e profundamente gravadas na pedra (...) impressionaram vivamente o autor” (HUGO, 1920: VI). Isso de acordo com uma tradução portuguesa de 1920. Em edição brasileira, mais recente, o mesmo trecho perde força, pelo menos para o que aqui pretendo destacar: “Essas maiúsculas gregas, negras de tão antigas e profundamente entalhadas na pedra (...)” (HUGO, 2011: 31). “Negras de tão antigas” não ressalta a temporalidade como se vê em “enegrecidas pelo tempo”, expressão que mobiliza melhor a imagem de algo que não foi simplesmente feito e sim algo que foi se fazendo pelo tempo no tempo e, o mais importante, como indício do tempo, de sua passagem e, portanto, de sua “antiguidade”, cujo contorno impressionou o escritor.

Victor Hugo encontrou a sua matéria-prima na faculdade de imaginar a partir de indícios enigmáticos. Ali, diante das letras, ele perguntou a si mesmo “qual teria sido a alma aflita, que não tinha querido abandonar este mundo sem deixar aquele estigma do crime ou da desgraça na frente da velha igreja” (HUGO, 1920: VI). A *Notre Dame* tinha aquele pormenor significativo, que se via, por exemplo, nas grafias em baixo relevo. Aqueles pequenos resíduos, lentamente entranhados no sulco da letra, davam à pedra aquilo que somente o tempo poderia dar: a impureza das camadas, a mistura das

poeiras pacientes. Nada como esses sedimentos que irritam o nariz: insistentes, as partículas vão fazendo a tintura da impressão, regadas pela umidade das estações que se repetem a cada ano. Para um romântico, isto não é menor. Daí é que a letra ganha força para transcender a sua imobilidade ancestral. Do cisco no olho, em ventanias de séculos e séculos, pode vir a escrita que os românticos idealizam.

Sempre será possível imitar uma pedra antiga, mas nunca a idade da pedra. Era nesse aforismo que o tempo ganhava espessura. Vitor Hugo observou isso no mínimo detalhe. Ele chegou a fazer um esquema explicativo para dar conta das avarias que *Notre Dame* vinha passando. Eram três as causas: o tempo, as revoluções e a moda. Para ele, a pior e a mais danosa era a última. A primeira, como era de se esperar, se mostrou ambígua. O tempo, afinal, também construía: “... foi o tempo que espalhou sobre a fachada a sombria cor dos séculos que faz da velhice dos monumentos a idade de sua beleza” (HUGO, 2011: 131).

‘AN’ ATKH — uma antiga inscrição misteriosa destruída para sempre. Palavra que inspira lamento, revolta, reverência, denúncia, homenagem. Tudo isso se envolve, então, numa espécie de narrativa da perda duplicada: o próprio romance. Daí tentativa de compor na ficção uma realidade perene, substrato que a pedra não conseguiu dar à inscrição (que significa FATALIDADE). Victor Hugo, em *Notre Dame* e em outros romances, lutava pela preservação de traços dos ausentes. Somente desse modo, os ausentes ganhariam lugar no presente e no futuro, continuariam a mostrar que o tempo era denso: presente, passado e futuro, em camadas interativas. Com o desaparecimento do rastro, desapareceria a perda, deixando a vida na superfície. Assim pensando, o escritor partilhava uma experiência que pode ser tomada como basilar na própria constituição da história no século XIX (CHOAY, 2001: 149).

“Além da história”, escreve Gustavo Barroso, “as pedras testemunham a arte”. Acumulam sentimentos de épocas extintas e, portanto, também afetam a pele do estudioso: “Não somente nossos olhos se agradam em ver o lavrado nas pedras antigas; nossas mãos se prazem em acariciar uma moldura, uma arrecada, um rendilhado que o cinzel carinhosamente abriu na matéria bruta”. O trecho é de um relato de viagem a Portugal e se refere aos castelos medievais, mais especificamente ao castelo restaurado para as comemorações 1940. Sua ida à “pátria lusitana” deveu-se à sua função de

representante do Brasil, encarregado de montar um dos setores da “Exposição dos Centenários”, com o acervo que ele mesmo selecionou no Museu Histórico Nacional, onde ele ocupava o cargo de diretor e, além disso, o honroso título de fundador da instituição. Daí surgiu o livro *Portugal, semente de impérios*. Embora tendo o integralismo como fase já finda em sua vida, o próprio título do relato já indica que sua admiração por Salazar não era pequena. Conhecê-lo foi comovente, sem dúvida. Mas nada se comparou ao encerramento dos desfiles e dos espetáculos ao redor do velho castelo de Guimarães, lugar que se reafirmava na narrativa patriótica como o começo de Portugal: “Quando tudo se apagou na noite negra e profunda, somente o velho castelo ficou iluminado como um Sonho de Pedra. (...) — Foram precisos oito séculos para se preparar isto!” (BARROSO, 1943: 20).

É preciso considerar que a própria pátina inclui, além dos desgastes, um acúmulo de poeira, uma espécie de “poeira consolidada”. Era esse acúmulo paciente de partículas que fascinava Gustavo Barroso, como se vê, por exemplo, em seu relato *Portugal, semente de impérios*, especificamente em certos trechos de encantamento diante dos castelos. Em Óbidos, ele anotou: “todos aqueles muros que o tempo enegreceu (...) rememoram feitos de heroísmo ou de fé” (BARROSO, 1943: 77). Em Guimarães, o mesmo fascínio diante das ruínas e, nas ruas de Évora, uma observação mais precisa sobre uma das razões do encanto: “Quantas casas patinadas pelo tempo e pela história...” (BARROSO, 1943: 112). Isso sem falar na parte mais antiga de Portugal — as ruínas de Candeixa-a-Velha, perto de Coimbra: “os séculos lentamente passaram e só agora pouco a pouco se vão descobrindo as maravilhas sepultadas sob a poeira dos milênios” (BARROSO, 1943: 94).

“Em verdade, Portugal é terra dos Castelos”, conclui convicto e exultante. Não era preciso procurar, porque difícil seria não vê-los. Mas, para apreciá-los, era preciso partir do seguinte princípio: “Quando se percorre o país com vontade de ver pedras enegrecidas pelo tempo e lustradas pelos altos feitos das gerações passadas, eles desfilam aos nossos olhos com suas muralhas e cubelos afonsinos, fernandinos, manuelinos e joaninos” (BARROSO, s/d: 82-83).

“As colunas fortes e frias perdem-se na alta nave silenciosa, onde paira o hálito da Idade Média” — a observação diz respeito ao “hibridismo arquitetural de

Alcobaça”, mas poderia se acoplar a vários outros lugares, inclusive fora de Portugal (BARROSO, s/d: 69). Compostela, por exemplo, lhe fez escrever: “Vinha pensativo e perfumado de história. Eu aprendera, em dias, no convívio das pedras lavradas pelas mãos das gerações mortas e patinadas pelo hálito de mil anos, mais do que em muitos e muitos lustros, nas folhas dos livros” (BARROSO, s/d: 215). As imagens assim narradas se repetem e viram mote e peleja, como se o olho precisasse de outras fontes de informação, passando por vestígios sugeridos tanto pelo hálito quanto pelo silêncio, tanto pelo toque quanto pelo odor.

O deslumbramento indica a presença do tempo, ou melhor, a possibilidade de prover a imaginação com figurações do passado. O pó incrustado nas paredes dava-lhe a sensação de um passado que passou, mas que ali tinha deixado algo. Mas, nem sempre as coisas eram muito claras. Por exemplo, as ruínas de Candeixa-a-Velha, há pouco mencionadas. “Que luxuosa cidade foi essa?” — perguntou Gustavo Barroso. Os arqueólogos supunham ser “Conímbriga”, a origem de “Coimbra”. Mas a suposição, no parecer de Gustavo Barroso, não era bem documentada: “Até agora o poema dos mosaicos conserva-se mudo e as relíquias encontradas na escavação cuidadosa nada dizem que revele de vez o mistério”. De qualquer modo, o passado. Enquanto a pesquisa não dava um conjunto de informações mais convincente, o que já se sabia era o bastante para o exercício literário de Gustavo Barroso em seu relato de viagem: “Visitar essas ruínas que se arroxéiam no aveludado silêncio dos crepúsculos outonais é impregnar-se da poesia das idades pretéritas, dos tempos idos e vividos, mergulhando pela imaginação na gleba fecunda da história e no esplendor imperial de Roma”. E Roma, ele faz questão de frisar, é a “mãe da latinidade” (BARROSO, 1943: 97).

A pedra — nisso a permanência da mudança: marcada pelo que *já foi* (vertigem da memória), exatamente porque se trata de uma marca que *ainda é* (vestígio). Seu testemunho pode ser mais antigo devido à sua própria durabilidade. Além disso, ou subjacente a isso, há outro fator: a ruína chega à visão carregando uma certa ambiguidade a respeito da sua própria condição de matéria-prima, talhada pela mão e pelo tempo. Natureza e cultura: matéria bruta e burilada. Burilada não só pelo labor da humanidade ancestral, mas também pela mão da natureza, tão inumana quanto a própria matéria da pedra: a sequência incessante de intempéries, em seu destino

imponderável, vai marcando aos poucos, tanto na corrosão quanto na tintura que se acumula em sulcos e detalhes. Um passado que, por ser finito, estava finado. E, por ser finado, era passível de ser domesticado pela escrita de história, dando-lhe o ausente que funda a experiência do presente como algo distinto do passado.

Poeira — matéria não muito bem definida que tanto pode se acumular sobre pedra como, também, ser o resultado da pedra desgastada. De um jeito ou de outro, a poeira adquire forma de vestígio na medida em que passa a ser observada na qualidade de indicadora do tempo decorrido. Não é esse um processo simples, porque além solicitar a perícia do olho, carece de trânsitos pela pele e pelo nariz, exigindo ainda o pressuposto do tempo linear, atento à instalação de conectores e isolantes entre passado e presente.

Pela pedra e pela poeira, Gustavo Barroso, leitor de Victor Hugo. Ou melhor: leitor dos românticos, de Walter Scott a Alexandre Herculano. Para ser mais preciso, em busca daquilo que era inegociável para os românticos: a temporalização do espaço, tornando-o fonte de história e, além disso, prova da historicidade o faz existir em certas especificidades, como bem mostra a análise que Bakhtin fez sobre a escrita de Goethe (BAKHTIN, 2010a: 225-260). Isso, por um lado. Por outro, Gustavo Barroso portador do “olfato de antiquários” (BANN, 1994: 140) e da ânsia pela descrição temporalizada do “romances góticos” (BAKHTIN, 2010b: 351). Não se trata, porém, de inventariar influências, mas de apenas evidenciar cruzamentos de tradições variadas que fizeram o fundador do Museu Histórico Nacional alimentar a sua voracidade pelo passado.

2

Autores como Gustavo Barroso viam na assinatura do tempo mais uma prova do autêntico. Autêntico, nesse caso, significa quantidade de tempo. O tempo, então, está disponível na superfície. Mas, há algo no fundo, dentro da matéria que se oferece ao olhar. Em princípio, algo que pode ser evocado em termos teológicos, como alma ou espírito. Mas insistir nessa ponte entre religião e romantismo não me parece adequado, sobretudo se há uma tentativa de perceber a relação entre cultura material e

regime de temporalidade. Se o sagrado fosse decisivo para o romantismo, o romantismo não seria o berço do romance dito “histórico”. Aos olhos dos românticos, o fundo não revela eternidade. Pelo contrário, o que se abre à percepção é o tempo. Daí a pesquisa aliada à viagem. Pesquisar para viajar / viajar para pesquisar — assim viaja-se, também, pelo tempo. Dito de maneira mais simples: o tempo do fundo é o tempo narrado; o mistério incrustado nos interstícios só existe na medida em que ganha formato narrativo. Narrar sobre a matéria faz da matéria um pedaço de tempo.

O “culto da saudade”, apesar das várias semelhanças com o campo religioso, a começar pela ideia de cultuar, não se confunde com a veneração que se faz presente nos ritos sagrados. O “culto” pregado por Gustavo Barroso tem sua peculiaridade: é menos cultuar e mais cultivar (BARROSO, 1917: 33-36). Em seu relatório sobre Ouro Preto para o Governo de Minas, Gustavo Barroso deixa muito clara a diferença entre a vida religiosa dos católicos e a vida profana dos objetos históricos. A questão é que os objetos de culto da Igreja Católica precisavam ser, também, objetos de culto da história. Somente com atributo sagrado, o objeto histórico corria o risco de ser violado: “O que vi se fazendo no Carmo é um crime e mostra que se não se deve confiar às irmandades o cuidado de restauração dos templos, e sim entregá-lo a quem entenda do assunto”.

Gustavo Barroso ficou sabendo que havia sido colocado um piso novo, em assoalho brilhoso com tacos de duas cores. O piso original fora removido porque estava com algumas partes carcomidas. Mas, a renovação gerou o protesto de alguns devotos. Até aí tudo bem, porque o erro poderia ser consertado, com a recolocação das velhas tábuas de braúna em forma de campas quadradas, com respectivos números das antigas sepulturas, tal como era comum até meados do século XIX. A madeira que estivesse avariada seria substituída por uma nova, desde que fosse braúna e acompanhasse o desenho original das campas. O problema é que se teve a ideia de resolver o problema serrando os velhos tabuões coloniais em tiras estreitas — problema para Gustavo Barroso e não para os devotos, evidenciando que o culto não era o mesmo: “Ora, o tabuado de campas é característico do tempo em que a igreja foi construída e representa o uso dos enterros no sagrado, como se dizia, isto é, dentro do templo. É um crime tocar nisso. Se os barrotes estão carunchados, basta levantar as tábuas e substituí-los por outros”. Na sua concepção, até poderia ser feita, para segurar melhor as tábuas “com

seus números significativos”, uma base de concreto. Ninguém a veria e “o aspecto continuaria tradicional”. Em tom conclusivo, ele ressalta que o Governo não deverá gastar dinheiro com restaurações assim executadas. Mas, mesmo sem o apoio público, o patrimônio continuaria em risco. É por isso que ele não perdeu a oportunidade de exercitar a ironia: “Aliás, a igreja do Carmo tem urgente necessidade de outros consertos além do assoalho, embora seja a melhor conservada de Ouro Preto por ter alguma renda de apólices. Mas a irmandade gosta de um pouco de luxo”. Na Igreja de São Francisco, o erro foi outro, mas igualmente lamentável. As portas, que deveriam ser enceradas, ou até envernizadas, foram pintadas. “É um crime” — Gustavo Barroso dispara mais uma vez (BARROSO, 1944: 30).

3

O primeiro diretor do Museu do Ceará, Eusébio de Sousa, ressaltou, no decorrer de uma entrevista, que seu gosto pelo passado atrelava-se ao prazer de manipular “papéis antigos carcomidos pela traça”: “... uma recordação e um pouco de saudade nos invadem a alma quando revemos coisas antiquadas”. Em seguida, ele deu destaque ao próprio nariz, salientando que, nos arquivos, “a poeira é mais suave, é mais macia que a poeira de todos os dias”. Ele ressaltou, com entusiasmo e convicção, que o pó antigo é “recordativo”, exala algo de “grave e solene” (LIMA, 1946: 137).

Para Gustavo Barroso, interessava não somente a “poeira consolidada”, que Vitor Hugo havia encontrado na *Notre Dame*, mas também o a poeira dispersa que Eusébio de Sousa encontrava sobre os papéis do arquivo. Sobre isso, vale a pena citar um texto que Gustavo Barroso publicou na revista *Fon-Fon*, em 1930, contando que uma velha cidade mineira “orgulha-se de possuir nos amplos gavetões de sua catedral os paramentos litúrgicos com que o Padre Antônio Diogo Feijó, a figura máxima da regência, ali celebrou o santo sacrifício da missa”. Estola, casula e manípulos de seda bordada são conservados pelo cônego Hugo Bessane de Araújo, “que é ao mesmo tempo um historiador”, destaca Gustavo Barroso. No terceiro parágrafo, o leitor fica sabendo a razão central do artigo: “Recentemente, o escritor Gastão Penalva, apaixonado pelas nossas coisas passadas, esteve naquela cidade e apreciou essas peças

históricas, trazendo delas a fotografia que ilustra esta página e que ofereceu a diretoria do museu”. Junto, uma carta, dando notícia da emoção do ofertante, cujo ápice é assim descrito: “segurei-a, apalpei-lhe as dobras veneráveis, avaliei-lhe os ouros e as púrpuras, sorvi-lhe a poeira finíssima de quase um século, e numa vaga invocação ao passado vi o padre Feijó...”.¹

Assim o diretor do Museu Histórico do Ceará, Gustavo Barroso encontrava-se numa ambiguidade mais ou menos insolúvel: intolerante com a poeira do presente que amava o progresso e reverente ao pó do passado que embelezava os monumentos:

Meus olhos percorrem todo o azulado. Tejo banhado de sol e coberto pelo dossel translúcido do firmamento; estendem-se pela Cidade Baixa; sobem ao alto do Castelo de São Jorge; param um pouco no esmalte verde da serra do Monsanto; detém-se por fim na clara silhueta rendilhada da Torre de Belém, diante da qual passa vagarosamente o navio.

Não contendo um movimento impaciente de desgosto. Por trás do vulto manuelino da Torre, erguem-se as horrendas chaminés dum gasômetro. Resmungo entre dentes:

— Por que terão consentido que a falta de gosto duma época industrial erguesse ali tão feios e sujos obeliscos de tijolo?

E a mim próprio com tristeza respondo:

— Não se vive mais de sonhos idealistas, mas infelizmente de realidades grosseiras e úteis. A Torre não é mais necessária e a usina o é. Quando dos varadouros e teracenas da Ribeira das Naus partiram para as longas e temerárias aventuras marítimas os treze navios de Pedro Álvares Cabral, do eirado daquela Torre a Corte assistiu trajada de luto o desferrar das velas, enquanto os sinos da cidade dobravam a finados. Porque, nesse tempo, das tropas que partiam nem metade dos lenhos e das gentes regressavam. Hoje tudo mudou, ninguém veste luto pelas naves que demandam os mares. A época da Torre morreu e é na das horríveis chaminés de fábricas e gasômetros que temos a desgraça de viver (BARROSO, 1946: 16-17).

O comentário está no livro de viagens *Seca e Meca e Olivais de Santarém*. No anterior, *Quinas e Castelos*, a descrição da torre de Belém não se dá em contraposição às chaminés, mas a sensibilidade olfativa articula-se de modo mais intenso ao trabalho ocular. Sobre as “guaritas”, Gustavo Barroso afirma que, além de fazerem parte de uma “sinfonia arquitetural”, são “lavradas em pedra amorenada pelo bafo dos séculos”, e “lembram antigos vasos de unguentos perfumados”. Os mestres que trouxeram de Marrocos a inspiração dos seus motivos ornamentais e deram a harmonia que ultrapassou os séculos são “consoantes à velha linguagem”, *mestres de*

pedras vivas, em contraste com “os arquitetos de hoje”, que “são mestres de pedras mortas” (BARROSO, s/d: 49-50).

Foi na segunda metade do século XIX que a poeira começou a aparecer como perigo para a saúde, a partir de novas conclusões dos médicos sobre a origem e a propagação das doenças. Não se quer dizer que, antes, a poeira era algo agradável, mas apenas que não ela tinha o aspecto perigoso que vem a ter com o desenvolvimento de teorias sobre os modos pelos quais os males podem transitar pelos ares. No início do século XIX, a poeira não entrava no “rol das preocupações” (CORBIN, 1987: 170). Isso não significa que a poeira passava despercebida. O acúmulo e o trânsito do pó irritavam e eram desagradáveis, mas acreditava-se que o incômodo não ofendia a saúde e, portanto, deveria ser suportado. Foi a partir de certas configurações do saber médico que a poeira passou a acumular temores, “representada como portadora e transportadora de um sem número de doenças” (CAMARGO, 2007: 214).

Novas necessidades, novos inventos. Tudo em sintonia com a proliferação de objetos que caracterizou o próprio crescimento do capitalismo. E o século XX não se cansou de inventar fórmulas e formas de limpeza. A fabricação de aspiradores portáteis, a partir de 1905, relacionava-se com o medo de doenças, mas também com as novas associações entre o sujo e o feio. Ser limpo passou a ser condição de qualidade estética. As propagandas de produtos e máquinas de asseio se tornaram tão populares que “o comércio alcançou mais sucesso do que os próprios higienistas jamais tiveram na promoção de padrões mais elevados de limpeza”. O movimento que incentivava a venda de aspiradores de pó e as máquinas de lavar articulou-se com a produção de uma pele mais incomodada e vigilante: “o descaso com a limpeza algo mais visível e indesculpável” (FORTY, 2007: 242).

Por outro lado, há outras forças que também contribuíram para o estigma em torno da poeira e do cheiro que dela pode sair. Além do vínculo entre beleza, higiene e saúde, há outras relações de poder localizadas na própria constituição das divisões sociais a partir do século XVIII. Referindo-se às sensibilidades compostas na Europa setecentista, Camporesi chega a indicar a existência de “um novo nariz”, que passa a repelir com certo desdém certos aromas apreciados no Renascimento e no Barroco. Perfumes “mais pungentes”, antes aprovados, entram na categoria de coisa desagradável

e grosseira. O olfato é convocado pelo “esnobismo aristocrático” em sua taxonomia para definir distinções e fronteiras: “os limites entre os ambientes sociais tendem cada vez mais nitidamente a passar por uma rigorosa fronteira olfativa” (CAMPORESI, 1996: 81). Um observador da época, partícipe desse “refinamento” que se operava nas sensibilidades, especulou que os palácios italianos não conseguiam acompanhar os avanços parisienses: “E aquelas biblioteczinhas tão bem localizadas e dispostas em prateleiras douradas e envernizadas, que, correndo de um canto a outro, protegidas por cortinas de fitas, facilitam a visão dos livros e preservam-nos da poeira?” (CAMPORESI, 1996: 181).

4.

“Todas as grandes cidades”, escreve Gustavo Barroso, “possuem um lugar aonde vão ter em última instância as coisas velhas, geralmente consideradas imprestáveis, mas que ainda dão de comer a muita gente”. Em outros termos: “tudo quanto parece não ter mais a menor utilidade, mas na verdade tem e permite um comércio miserável, do qual vivem inúmeras pessoas que até nele muitas vezes enriquecem”. Objetos empoeirados e sem ordem, disponível à voragem olhar e ao toque das mãos. Inevitavelmente marcados pela pátina do tempo, e quase sempre com alguma parte faltante ou quebrada. Móveis, ferramentas, livros, “telas sem moldura e molduras sem telas”, malas, panelas, pratos, caçarolas, pregos, parafusos, torneiras, malas, caixotes, brinquedos. Um verdadeiro mundo à parte, cujo inventário parecia impossível. Impossibilidade que, certamente, tornava o acervo ainda mais fascinante: “trapos de algodão ou de seda, bordados, rendas, passamanarias, velhos uniformes e condecorações, moedas antigas e bilhetes de banco recolhidos, caixas de selos do correio usados. Tudo o fascinava. Por isso ele expande seu texto e vai aos detalhes: “o grampo de cabelo retorcido”, “o quadro rasgado”, “a otomana de estofado vazando o enchimento”, “o armário de portas empenadas”. Nada de heróis ou testemunhos de fatos notáveis, mas aos olhos de Gustavo Barroso tudo isso era curioso e fascinante. Cada coisa com sua marca, ou melhor, com as marcas do tempo: “Vale a pena perder algumas horas, ou ganhá-las, conforme a opinião, visitando essa instituição curiosíssima (...).

Dou minha palavra de que é um dos lugares mais interessantes da bela capital espanhola” (BARROSO, s/d: 228).

Mas como conciliar a sensibilidade que aí se mostra com a administração de um museu? O seu gosto pela poeira e pelo desgaste era evidente, mas isso entrava em choque frontal com o que se tornava senso comum no trabalho dos conservadores (que, no Brasil, passariam a ser chamados de museólogos). Como criador e diretor do Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso dava o tom de quase tudo: do acervo coletado ao acervo exibido. E, em 1932, seu comando passou a ser maior, com a abertura do “Curso de Museus”. Tornou-se criador e diretor do primeiro curso de museologia do país e seu mais destacado professor. O seu domínio, porém, não parou por aí. Na década seguinte, ele mesmo passaria a ser o autor do livro da sua disciplina: *Introdução às Técnicas dos Museus*, manual em dois volumes, cuja primeira edição foi de 1945, e cujo sucesso só seria contestado com as ondas da chamada “nova museologia”, em fins da década de 1970. Sobre a “pátina do tempo”, o manual estaria, então, em contraponto com o relato de viagem?

Gustavo Barroso defendeu que a conservação deveria, antes de tudo, ser preventiva: “toda higiene é preferível aos remédios”. Quanto à restauração, o manual acentuava os cuidados com o uso dos materiais da mesma época das peças a serem recuperadas e, inclusive, destaca que o ideal era “o emprego de ferramentas do passado”. Até aí, tudo em sintonia com a higiene anti-poeira, mas na página seguinte ele começou a dar indícios de outra percepção, especificamente ao defender a preservação da pátina, que ele chama de “assinatura do tempo”: “Em certas peças, às vezes, no entanto, por exceção, se pode tornar o restauro invisível. Nas pinturas sobretudo”. O “restauro invisível”, entretanto, não é bem delimitado. E essa delimitação não era algo menor: desde o século XVIII vinha gerando acalorados debates, como se nota, por exemplo, a partir de uma observação que Goethe fez sobre a coleção de pinturas do seu pai, cujas escolhas quase sempre recaíam na compra de quadros novos. Não porque fossem necessariamente melhores, mas pelo seu repúdio ao “mau gosto” dos que valorizavam as obras somente a partir de certo escurecimento provocado pelo tempo — “cor mais castanha e mais sombria” (GOETHE, 1971: 23). Tudo indica que a

restauração segundo Gustavo Barroso deveria preservar a “grosseria” que Goethe aprendeu, desde cedo, a identificar.

“Mas, em geral, naquilo que esteja fundamente impregnado do caráter duma época ou de várias épocas isso absolutamente não convém”. Isso significa que, tirando as pinturas, o tempo deve ser claramente exposto. A pátina é apagada, mas não totalmente, e as lacunas podem ser preenchidas com reposições, desde que sejam nitidamente explicitadas. Nada de imitar o tempo. Nada de misturar o novo com o velho: “A restauração executada de modo a se tornar percebível é um testemunho de profundo amor à peça restaurada, porquanto prova o cuidado pela sua conservação e solidez, o respeito à sua antiguidade, ao seu cunho artístico ou histórico (...)” (BARROSO, 1951: 87).

O afeto pelo passado convocava a preservação de certas manchas que se acumularam na superfície dos objetos. Inclusive as manchas de poeira? Sim e não. Não, porque ele mesmo esclarece, em seu manual, que “é preciso não confundir pátina com sujeira” (BARROSO, 1951: 89). Sim, porque o limite entre uma coisa e a outra depende, e muito, do valor que se dá às interferências ocorridas no período entre a criação da peça e a sua condição de monumento a ser restaurado. Até onde se deve limpar é uma questão que não pode ser separada da “confusão” por ele condenada.

Um problema prático: como e o que limpar, como e até onde insistir na limpeza. Na pedra ao ar livre, o sujo não era problema. No objeto recolhido ao museu é que a questão tornava-se ambígua: estava em jogo a produtividade do tempo. O tempo se apropriava das coisas de um modo peculiar: através da sujeira. A assinatura do tempo se fazia com rasuras, numa caligrafia borrada e milimetricamente aleatória (era difícil reproduzir o caminho do lodo ou das rachaduras). Ao tempo agradava a cobertura de dejetos: esses excrementos que vinham não se sabe bem de onde. Assim como os animais marcavam o território com os odores do corpo, o tempo se apossava das coisas, com invasões perenes e pacientes, injetando na matéria todo e qualquer tipo de sujeira. Objeto limpo era objeto com perda de tempo, ou pior, perda da aura, cujo poder o torna único, no meio dos outros. A força do tempo para de apropriar dos artefatos era proporcional ao desgaste e ao acúmulo das impurezas, que ia dando cores e estrias

específicas. Pode-se dizer que, nesse sentido, o passado polui. Poluição que lhe faz ser “antigo”.

Como destaca Michel Serres, a poluição permite a posse. A propriedade que o ser humano impõe sobre o mundo se dá pela poluição que o corpo pode derramar na superfície das coisas. A saliva ou o suor, por exemplo, afastam os estranhos do ninho e, exatamente por isso, estabelecem propriedades e definem proprietários. Os fluidos estabelecem posses e afastam invasores (SERRES, 2011: 9-50). A poluição constitutiva de qualquer vestígio o faz possuído pelo tempo. Tempo necessariamente linear. Se não fosse linear, o tempo do vestígio seria uma poluição de outra natureza, incapaz de gerar períodos a partir de marcos e divisórias entre passado e presente.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, Mikhail. “O tempo e o espaço nas obras de Goethe”. In: _____. *Estética da criação verbal*. 5ª edição. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 6ª edição. São Paulo: Hucitec, 2010b.
- BANN, Stephen. *As invenções da história: ensaios sobre a representação do passado*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.
- BARROSO, Gustavo. “Culto da saudade”. In: *Ideias e palavras*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro e Maurílio, 1917, p. 33-36. (Primeira edição: *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 22 de dezembro de 1912).
- _____. *Introdução à técnica de museus*. Segunda Edição. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1951.
- _____. *Quinas e Castelos*. São Paulo: Companhia Editora Panorama, s/d.
- _____. *Portugal, semente de impérios*. Rio de Janeiro, Editora Getúlio Costa, 1943.
- _____. Relatório dirigido ao Exmo. Sr. Presidente Antônio Carlos. Rio de Janeiro, 1 de novembro de 1928. In: *Anais do Museu Histórico Nacional*, volume V, 1944.
- _____. Relíquias Brasileiras: os paramentos do padre Feijó. *Revista Fon-fon*, 12/04/1930.
- _____. *Seca e Meca e olivais de Santarém*. São Paulo: Presença, 1946.
- CAMARGO, Luís Soares de. *Viver e morrer em São Paulo: a vida, as doenças e a morte na cidade do século XIX*. Tese de Doutorado, PUC-SP. São Paulo, 2007.
- CAMPORESI, Piero. *Hedonismo e exotismo: a arte de viver na época das Luzes*. São Paulo: Editora da UNESP, 1996.
- CHOAY, Françoise. *Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001.

CORBIN, Alain. *Saberes e odores: o olfato e o imaginário social nos séculos dezoito e dezenove*. São Paulo Companhia das Letras, 1987.

FORTY, Adrian. *Objeto de desejo – design e sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Memórias: poesia e verdade*. Porto Alegre: Globo, 1971.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. “A disputa pelo passado na cultura histórica oitocentista no Brasil”. In: CARVALHO, José Murilo de. *Nação e Cidadania no Império: novos horizontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

HUGO, Victor. *Nossa Senhora de Paris*. Porto: Lello & Irmão – editores, 1920.

_____. *Notre-Dame de Paris*. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC/RIO, 2006.

LIMA, Abdias. *Falam os intelectuais do Ceará*. Fortaleza: Imprensa Oficial, 1946.

SERRES, Michel. *O mal limpo: poluir para se apropriar?* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

WHITELEY, Linda. “The sense of the past”. In: BANN, Stephen; WHITELEY, Linda (org.). *Painting history: Delaroche and Lady Jane Grey*. Londres: National Gallery Company, 2010

¹BARROSO, Gustavo. Relíquias Brasileiras: os paramentos do padre Feijó. Revista *Fon-fon*, 12/04/1930. Agradeço a historiadora Aline Montenegro que, generosamente, localizou esse documento no Arquivo do Museu Histórico Nacional.