



Afro-Ásia

ISSN: 0002-0591

revista.afroasia@gmail.com

Universidade Federal da Bahia

Brasil

Romo, Anadelia

O que é que a bahia representa? O Museu do Estado da Bahia e as disputas em torno da definição da cultura baiana

Afro-Ásia, núm. 39, 2009, pp. 115-151

Universidade Federal da Bahia

Bahía, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77019346005>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



O QUE É QUE A BAHIA REPRESENTA? O MUSEU DO ESTADO DA BAHIA E AS DISPUTAS EM TORNO DA DEFINIÇÃO DA CULTURA BAIANA*

Anadelia Romo**

E em museus e bibliotecas, públicas e privadas, e em coleções individuais, Salvador provavelmente preserva mais de sua herança colonial e imperial do que chama a 'selvageria da civilização' que qualquer outra cidade do Brasil com exceção de Ouro Preto.¹

Nosso maior problema é o de proteger nossos tesouros da modernização. Resguardamos prédios, pinturas e estátuas das pessoas que pensam apenas no progresso e esquecem o passado brilhante [...]. Tudo o que diz respeito à história e à vida artística da Bahia é estudado e catalogado, e em conjunto com o Dr. Valladares, aqui tentamos colocar tudo o que pode ser movido debaixo do teto do Museu do Estado [...]. Temos muito com o que trabalhar – a Bahia é o mais rico estado em relíquias artísticas e históricas.²

A Era Vargas elevou as tensões sobre a identidade nacional no Brasil a novos patamares. Esgarçada entre visões do passado e prome-

* Agradeço a Mary Brennan, a Lynn Denton e aos editores as sugestões para este artigo, e a Licia Valladares e a Sylvia Athayde por me falarem sobre o museu e José Valladares.

** Professora Assistente do Departamento de História da Universidade Estadual do Texas.

¹ Vera Kelsey, *Seven Keys to Brazil*, New York: Funk & Wagnalls Co., 1940, p. 64.

² Citado por Jack Harding, *I Like Brazil: A Close-up of a Good Neighbor*, Indianapolis: The Bobbs-Merrill Co., 1941, pp. 210-11. A fala é de Godofredo Filho, Diretor Regional para a Bahia do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).



sas do futuro, entre a promoção da cultura de elite e da cultura popular, entre a idealização do Grande Homem Branco e um passado multirracial, a brasilidade estava longe de ser definida.³ Embora esses esforços em prol da definição e da consolidação nacionais possam ser observados em muitas arenas da cultura, são particularmente interessantes de se estudar em museus. Os museus têm-se mostrado com frequência um campo de batalha para as representações. Operando tanto como um refúgio para um passado idealizado quanto como um reflexo de ideologias presentes, esses repositórios culturais tornam-se territórios de disputa para identidades nacionais e locais. Por um lado, muitos museus no Brasil serviram como santuários conservadores da identidade nacional durante a Era Vargas, aparentemente isolados dos debates intelectuais mais amplos em seu entorno. Esse foi o caso do Museu Histórico Nacional (MHN) ao longo dos anos de 1930. Como revela o historiador Daryle Williams, a instituição organizava suas exposições históricas através de retratos do passado brasileiro do ponto de vista da elite, eximindo-se de incorporar itens que pudessem provocar considerações sobre a escravidão ou sobre raça: “o que os visitantes do MHN viam, em vez disso, era uma visão nobre do passado brasileiro em que a produção e o trabalho estavam largamente ausentes e em que os rostos eram predominantemente brancos”. Muito embora o diretor, Gustavo Barroso, estivesse pessoalmente interessado no folclore e na cultura popular, ele sentia que esses assuntos não eram apropriados para um museu da história nacional, e sugeriu, em 1942, que fosse criado um outro museu para tratar dessas questões em uma outra alçada.⁴

³ Para uma abordagem da Era Vargas e seu contexto cultural, ver especialmente Dulce Pandolfi (org.), *Repensando o Estado Novo* (Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999); Lúcia Lippi Oliveira et al. (orgs.), *Estado Novo: ideologia e poder* (Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982); Simon Schwartzman, Helena Maria Bousquet Bomeny e Vanda Maria Ribeiro Costa, *Tempos de Capanema* (São Paulo: Paz e Terra, 2000); e Daryle Williams, *Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930-1945*, Durham: Duke University Press, 2001.

⁴ Williams, *Culture Wars in Brazil*, p. 146. Sobre o surgimento dos museus no Brasil, ver Lília Moritz Schwarcz, *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*, São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Sobre museus e identidade nacional, ver Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London: Routledge, 1995. Sobre o vínculo entre museus e os campos da Antropologia e da Etnologia, ver George W. Stocking (org.), *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985).

E, para aqueles que tentassem aventurar-se para além dessas visões estreitas da história, as penalidades podiam ser bastante estritas. Como demonstra a antropóloga Mariza Corrêa, a diretora do Museu Nacional, Heloísa Alberto Torres, foi duramente censurada por sua contribuição para uma exposição sobre cultura lusófona realizada em Lisboa em 1940.⁵ A coleção brasileira incluía uma série de bonecas representando figuras do candomblé, transportadas com considerável esforço por Édison Carneiro diretamente da Bahia.⁶ Esses itens, entre outros, causaram em críticos brasileiros a preocupação de que a herança africana pudesse dar ao público uma impressão desfavorável. Embora Torres tenha refutado tais críticas,⁷ elas podem ter cobrado seu tributo; o lançamento da nova exposição de Antropologia sob seus cuidados em 1947 aparentemente não incorporou absolutamente nada da cultura afro-brasileira, e as bonecas não receberam menção nos catálogos detalhados das exposições subsequentes.⁸

Sabemos menos sobre esses debates identitários desenrolados fora do Rio. Contudo, o papel da Bahia em particular merece mais atenção, pois ali, durante o fim dos anos 1930 e nos anos 1940, um novo museu

⁵ Mariza Corrêa, *Antropólogas e antropologia*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

⁶ Aparentemente, Carneiro foi apenas parcialmente bem-sucedido, já que ficou doente na viagem. Com alguns itens tendo sido danificados no trajeto, Torres decidiu que o esforço valia sua própria intervenção: no fim de janeiro de 1940, partiu para uma viagem de duas semanas e meia à Bahia. Para o relato de Carneiro sobre a entrega mal-sucedida a Ruth Landes, ver “Édison Carneiro to Ruth Landes”, 24/10/1940, Ruth Schlossberg Landes Papers, Box 4, Folder CA, National Anthropological Archives, Smithsonian Institution, Washington, DC.

⁷ Corrêa, *Antropólogas*, pp. 151,79.

⁸ Há, certamente, evidências de tentativas anteriores de Torres para levar representações da cultura afro-brasileira para o museu. Em seus primeiros dois anos como diretora, em 1938 e 1939, ela voltou sua atenção para o desenvolvimento de uma coleção regional “etnográfica e negra”. Sobre esse esforço, ver RA 101, Ofício 222, 5/5/1938, e RA 106, agosto de 1939, Arquivo do Museu Nacional (AMN), Rio de Janeiro, Brasil. Uma explicação para o enfoque da exposição de 1947 em cultura indígena pode ser o fato de que sua abertura foi organizada por volta da “Semana do Índio”. Embora Torres tenha direcionado a atenção do museu primariamente para as culturas indígenas nos anos subsequentes, ela permaneceu interessada na cultura afro-brasileira, como sua pesquisa sobre as vestes de baiana revela. De fato, ao candidatar-se à posição acadêmica deixada vaga por Arthur Ramos em 1950, desenvolveu ainda mais sua pesquisa sobre as vestes de baiana, em parte através de uma nova viagem de pesquisa à Bahia, ao Museu do Estado. Ver RA 143, Ofício 464, 17/7/1951, Relatório, 1950, AMN. Para uma descrição detalhada da exposição de 1947, ver Luiz de Castro Faria, *As exposições de antropologia e arqueologia do Museu Nacional*, Publicações avulsas do Museu Nacional, Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1949.



cultural estava crescendo, nutrido pelo excepcional curador José Valladares. Valladares, junto com o Secretário Estadual de Educação e Saúde, Isaías Alves, procurou incorporar a cultura popular e afro-brasileira ao Museu do Estado e à identidade oficial da Bahia. Este artigo sustenta que a política estatal encorajou na Bahia a inovadora inclusão da cultura afro-brasileira, uma inclusão especialmente notável pelo papel central que veio a desempenhar no repositório estadual oficial da memória e da identidade, o Museu do Estado da Bahia. Oferecendo uma visão da cultura brasileira que representava a antítese daquela propagada pelo Museu Histórico Nacional, o museu baiano punha em relevo a cultura popular em vez de grandes figuras políticas e militares. E, em contraste com o enfoque do Museu Nacional, incluía a cultura afro-brasileira – e não apenas a cultura indígena – como parte da história da Bahia.

Contudo, neste período estava-se longe de consolidar os afro-baianos como parte fundamental da identidade do estado. De fato, a reviravolta radical no enfoque do museu, apenas alguns anos mais tarde demonstra que a Bahia estava bastante dividida sobre como retratar seu passado. A remodelagem cultural que floresceu nos primeiros anos do Estado Novo chegou a termo depois que o interventor Landolfo Alves foi obrigado a deixar o cargo em 1942. Uma reversão dramática teve lugar, à medida que o incipiente enfoque popular sofreu uma rápida transformação até se tornar um repositório estático da elite açucareira baiana. Como este artigo revela, muitos membros da elite da época mostraram-se descontentes e desconfortáveis com a visão de uma brasilidade popular e mais inclusiva. E a baianidade, que viria a enfatizar a cultura popular e afro-brasileira como seu núcleo, nesse ponto confrontou uma elite que resistia a essa visão e priorizava, em seu lugar, sua própria visão de uma cultura colonial açucareira suntuosa, isenta de índios e escravos.



Promoção da cultura e da tradição pelo Estado na Bahia

O Museu do Estado da Bahia ganhou nova relevância e atenção sob o Estado Novo.⁹ O patrocínio estatal oficial da cultura tornou-se uma alta prioridade, e o novo interventor, Landulfo Alves, não desperdiçou tempo em formar uma Diretoria de Cultura e Divulgação para a Bahia. A diretoria iniciou uma campanha cultural em larga escala para o estado, uma tarefa delegada ao irmão de Landulfo, Isaías Alves, recém-empossado como Secretário Estadual de Educação e Saúde. O esforço tinha por meta abranger quase todas as áreas da vida baiana: programas escolares, conferências e palestras, exposições de arte, cursos de jornalismo e oportunidades de estudo no exterior eram apenas alguns de seus objetivos.¹⁰ Além disso, a campanha procurava “dirigir a documentação histórica e social e preservar o patrimônio cultural do Estado”.¹¹ Este último objetivo de preservação significava, mais obviamente, um programa de tombamento de sítios e objetos históricos, um processo que replicava o programa federal em execução no Brasil durante esse período.¹² O esforço de documentar a herança baiana se desenvolveu ao longo de linhas mais locais, na forma de um levantamento das condições sociais e econômicas da Bahia, e de uma nova atenção do Estado para com a “preservação dos aspetos e das sãs tradições bahianas”.¹³

Autoridades estaduais organizaram esforços voltados especialmente para a preservação de tradições populares. A Diretoria de Cultura planejou, em 1939, uma exposição de arte popular, definida em termos abrangentes. Isaías Alves observou que ainda que a exposição fos-

⁹ Sobre a Era Vargas na Bahia, ver Paulo Santos Silva, *Âncoras de tradição: luta política, intelectuais e construção do discurso histórico na Bahia, 1930-1949*, Salvador: EDUFBA, 2000; Consuelo Novais Sampaio, *Poder e representação: o Legislativo da Bahia na Segunda República, 1930-1937*, Salvador: Assembleia Legislativa da Bahia, 1992; e Luís Henrique Dias Tavares, *História da Bahia*, 10 ed. rev., São Paulo: Editora UNESP, 2001.

¹⁰ Bahia, *Educação e saúde na Bahia na Interventoria Landulfo Alves*: abril 1938-junho 1939, Salvador: Bahia Gráfica, 1939, pp. 125-26.

¹¹ Bahia, *Educação e saúde*.

¹² Para um tratamento mais aprofundado do movimento pela preservação histórica em nível federal, ver especialmente o cap. 4 de Williams, *Culture Wars in Brazil*; e José Reginaldo Santos Gonçalves, *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ/IPHAN, 1996.

¹³ Bahia, *Educação e saúde*, p. 124.



se apenas uma iniciativa modesta, ela teria “certo interesse sociológico, quiçá econômico”, e serviria como incentivo à “capacidade de invenção e [...] habilidade de nossa gente”.¹⁴ De seu ponto de vista, o evento seria construído levando em conta

[...] os aspetos mais variados de vida do povo. Nas feiras livres, nas fazendas, nos candomblés, na pequena indústria, em escolas, e também entre colecionadores particulares e entre coleções oficiais já existentes, são coligidos os objetos que devem figurar na original exposição etnográfica. [...] Todo o material recolhido, e mais a documentação fotográfica fixada do material deverá figurar depois no Museu do Estado.¹⁵

Não sabemos se essa exposição chegou a ser montada, mas os motivos para organizá-la são notáveis. O estado, que até alguns anos antes apenas havia reprimido o candomblé,¹⁶ propunha agora tanto celebrá-lo na exposição quanto lhe dar um espaço no Museu do Estado. A Bahia, que tinha por tanto tempo ficado centrada na cultura elitista de sua Escola de Medicina, de seus poetas e de seus políticos, estava agora voltando-se para a cultura popular e para a cultura afro-brasileira em particular, como um elemento valioso de sua identidade. A atitude oficial em relação à cultura afro-brasileira havia mudado dramaticamente, certamente influenciada pelo recente Congresso Afro-Brasileiro, realizado na Bahia em 1937, e o clima de simpatia que havia criado.¹⁷ Ade-

¹⁴ Bahia, *Educação e saúde*, p. 128.

¹⁵ Bahia, *Educação e saúde*.

¹⁶ Angela Lühning, “Acabe com este santo, Pedrito vem aí: mito e realidade da perseguição ao candomblé entre 1920 e 1941”, *Revista USP* 28 (1996), pp. 194-220; Julio Braga, *Na gamela do feitiço: repressão e resistência nos candomblés da Bahia*, Salvador: EdUFBA/CEAO, 1995.

¹⁷ Examinei o Primeiro Congresso em Recife com maior detalhe em outro artigo; ver Anadelia A. Romo, “Rethinking Race and Culture in Brazil’s First Afro-Brazilian Congress of 1934”, *Journal of Latin American Studies* 39, 1 (2007), pp. 31-54. Para uma visão geral do Primeiro Congresso, ver Robert M. Levine, “The First Afro-Brazilian Congress: Opportunities for the Study of Race in the Brazilian Northeast”, *Race* 15, 2 (1973), pp. 185-95. Beatriz Góis Dantas cita o congresso em Recife, assim como o Congresso Afro-Brasileiro de 1937 em Salvador, como eventos capitais para o processo de idealizar e reificar tradições africanas “puras” no Brasil. Ver Beatriz Góis Dantas, *Vovó Nagô e papai branco: usos e abusos de África no Brasil*, Rio de Janeiro: Graal, 1988, pp. 192-201. Mariza Corrêa apresentou uma avaliação mais recente, ainda que breve, do congresso em *Antropólogas*, p. 167, e em *As ilusões da liberdade: a Escola Nina Rodrigues e a antropologia no Brasil*, 2ª ed. rev., Bragança Paulista: Editora da Universidade São Francisco, 2001, pp. 223-29.

mais, o patrocínio da cultura por parte do estado veio a priorizar não a modernização, mas a tradição.¹⁸

Essa política representou um divisor de águas com relação aos esforços baianos da virada do século até a década de 1920, quando as elites lutaram para extinguir celebrações da cultura popular e para des-africanizar suas manifestações públicas.¹⁹ Como demonstra a historiadora Wlamyra Albuquerque, o debate no seio das elites, na década de 1920, dava-se entre os que acreditavam na necessidade de medidas enérgicas para extinguir as manifestações populares nas celebrações locais e os que acreditavam que elas definhariam naturalmente, na marcha mais ampla em direção ao progresso. O debate, com um tom muitas vezes racializado, punha em destaque o dilema da cultura popular para uma classe dominante – e, especialmente, os membros do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (IGHB) – que desejava privilegiar a cultura da elite e as raízes europeias no lugar das africanas.²⁰ Embora os anos 1920 tenham representado um esforço precoce, ainda que limitado, de valorizar a tradição em lugar da modernização, a elite baiana mostrou-se, não obstante, incapaz de conceber a tradição de qualquer outra forma que não como um reflexo de sua própria cultura idealizada. A incorporação da cultura popular, e mesmo africana, patrocinada pelo Estado na Bahia na década de 1930 fez parte de uma tendência nacional em direção à fusão cultural durante a Era Vargas, mas também representou um esforço local significativo no próprio âmbito baiano.²¹ Foi

¹⁸ O tema da história e da tradição na política baiana da época é traçado com perícia por Silva, *Âncoras de tradição*.

¹⁹ Peter Fry et al., “Negros e brancos no Carnaval da Velha República”, in João José Reis (org.), *Escravidão e invenção da liberdade: estudos sobre o negro no Brasil*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1988; Wlamyra Ribeiro de Albuquerque, “Santos, deuses, e heróis nas ruas da Bahia: identidade cultural na Primeira República”, *Afro-Ásia* 18 (1996), pp. 103-24.

²⁰ Albuquerque, “Santos, deuses, e heróis nas ruas da Bahia”. Ver também, da mesma autora, Wlamyra Ribeiro de Albuquerque, *Algazarra nas ruas: comemorações da independência na Bahia, 1889-1923*, Campinas, São Paulo: Editora de Unicamp, 1999.

²¹ Scott Ickes segue esse processo através da crescente aceitação, em Salvador, das festas populares a partir da década de 1930. Ver Ickes, “Salvador’s Transformist Hegemony: Popular Festivals, Cultural Politics and Afro-Bahian Culture in Salvador, Bahia, Brazil, 1930-1952”, (Tese de Doutorado, University of Maryland, 2003); e Ickes, “Adorned with the Mix of Faith and Profanity that Intoxicates the People’: The Festival of the Senhor do Bonfim in Salvador, Bahia, Brazil, 1930-1954”, *Bulletin of Latin American Research* 24, 2 (2005), pp. 181-200.



no contexto de moldar uma nova identidade, portanto, que o Museu do Estado da Bahia ganhou uma nova vida.

José Valladares e o Museu do Estado da Bahia: definindo tradições

O museu tomou forma sob a direção de José Antônio do Prado Valladares, nascido em 1917, em uma tradicional família baiana. Seu pai, Antônio do Prado Valladares, era um proeminente médico associado à escola tropicalista de medicina e membro do conselho editorial da *Gazeta Médica da Bahia*.²² José obteve sua educação no norte; depois de se graduar no Ginásio Pernambucano, em 1932, continuou em Recife até obter o diploma da Faculdade de Direito, em 1937. Em Recife, ingressou também no jornalismo, trabalhando como redator para o jornal local *Diário de Pernambuco*.²³ Foi muito provavelmente nesse contexto que se encontrou pela primeira vez com Gilberto Freyre, que contribuía regularmente com o mesmo jornal desde a década de 1920. Quando Freyre organizou o Primeiro Congresso Afro-Brasileiro em Recife, em 1934, Valladares, então com apenas dezessete anos, trabalhou como secretário e manteve correspondência com intelectuais de todas as partes das Américas para convidá-los para o evento. Dada a visão de Freyre

Sobre esforços similares na cena nacional, ver especialmente Hermano Vianna, *O mistério do samba*, Rio de Janeiro: Zahar, 1995. Ideias de fusão e mestiçagem obviamente ganharam momento também a partir dos escritos de Gilberto Freyre.

²² Ele desempenhou um papel proeminente na cidade como um todo. Muito ainda precisa ser feito, mas ver, por exemplo, Christiane Maria Cruz de Souza, “A gripe espanhola em Salvador, 1918: cidade de becos e cortiços”, *História, Ciências, Saúde-Manguinhos* 12, 1 (2005), pp. 71-99.

²³ Um *curriculum vitae* submetido ao Departamento de Bolsas da Fundação Rockefeller lança luz sobre a história educacional de José Valladares. “José do Prado Valladares cards, Record Group 10, Series: “Fellowship Recorder Cards”, Collection RF, in *The Rockefeller Archive Center* (RAC), Sleepy Hollow, NY. Devo agradecimentos especiais a Kenneth Rose, diretor assistente do Rockefeller Archive Center, por seu auxílio a respeito de informações biográficas básicas sobre Valladares. Informações biográficas também podem ser encontradas nos obituários escritos pelo crítico de arte Robert C. Smith e pelo Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. Ver Robert C. Smith, “José Antônio do Prado Valladares, 1917-1959”, *Hispanic American Historical Review* 60, 3 (1960), pp. 435-38; Autor, “José do Prado Valladares”, *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia* 82 (1958-60), pp. 270-71. Nenhum desses obituários é plenamente satisfatório; Smith não lida com os múltiplos papéis de Valladares na sociedade baiana, enquanto o obituário do IGHB é curiosamente sucinto, sem muito detalhe.



do congresso como um mostruário interdisciplinar da cultura afro-brasileira, a posição de Valladares deve tê-lo colocado em contado formativo também com o mundo das artes; o congresso montou uma pequena “exposição de imagens e desenhos da vida do negro brasileiro”, cuja curadoria foi confiada a seu irmão mais novo, Clarival (então contando apenas dezesseis anos), e ao artista Cícero Dias.²⁴ Poucos anos depois, em 1939, Valladares voltou à Bahia e assumiu a diretoria do Museu do Estado, tarefa à qual dedicaria o resto de sua vida.

É certo que ele não foi a primeira opção: uma professora do Instituto Normal havia sido nomeada inicialmente e, quando se mostrou impossibilitada de assumir o cargo, Valladares tomou seu lugar.²⁵ Contudo, ainda que lhe pudessem faltar qualificações formais, e mesmo um voto de confiança inicial, Valladares tinha uma vantagem crítica que o habilitava para o trabalho: era um membro da elite intelectual baiana. Educado em seus primeiros anos nas mais prestigiosas escolas privadas de Salvador e Recife, e bacharel formado pela venerável Faculdade de Direito de Recife, Valladares podia gabar-se de um *pedigree* impecável, aparentemente suficiente para compensar sua limitada experiência.²⁶ No âmbito dessa experiência limitada, é patente que sua breve

²⁴ A carta de convite do antropólogo americano Melville Herskovits especificava que o grupo de artistas incluiria Cícero Dias, Luiz Jardim, Santa Rosa, Noemia, Di Cavalcanti, Manuel Bandeira e o fotógrafo Francisco Rebelle. “José Valladares to Melville J. Herskovits”, 20/9/1934, Melville J. Herskovits Papers, Series 35/36, Northwestern University Archives, Evanston, Illinois (doravante citado como MJHP). Freyre aponta o papel de Clarival Valladares em “O que foi o 1º Congresso afro-brasileiro do Recife”, *Novos estudos Afro-Brasileiros*, Congresso Afro-Brasileiro (Recife), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1937, p. 350. Como mostro adiante, depois de uma carreira anterior em medicina, Clarival do Prado Valladares viria a se tornar um dos mais destacados críticos da arte do nordeste brasileiro, embora o caminho para esta carreira tenha começado apenas após a morte prematura de José, em 1959.

²⁵ Bahia, *Educação e saúde*, p. 124.

²⁶ É também provável que sua falta de experiência política e burocrática fosse vista em termos positivos. O Estado Novo na Bahia, dirigido nessa época pelo igualmente inexperiente e estranho à política Landulfo Alves, buscou romper com a política oligárquica e recrutar iniciantes idealistas para o governo. Assim, Valladares pode ter oferecido uma combinação ideal privilegiada pelo regime: sua formação de elite não incluía nenhuma experiência política prévia, e sua estada em Recife deixara-o à margem das intrigas políticas locais. Na verdade, dadas as limitadas oportunidades de educação superior no Brasil da época, não está claro quais qualificações o estado podia buscar para um diretor de museu; não havia nenhum programa de treinamento museológico formal, e títulos em Humanidades e Ciências Sociais começaram a ser oferecidos apenas na década de 1930, no sul do país, e não antes da década de 1940, na Bahia.



participação no Congresso Afro-Brasileiro se revelou formativa em seu esforço por dar uma nova vida ao museu baiano.

O Museu do Estado da Bahia foi legalmente estabelecido por decreto, em 1918, mas seus primeiros anos foram atribulados; um organograma de seu funcionamento só foi produzido em 1922, por exemplo.²⁷ Reorganizações administrativas fizeram com que mudasse constantemente de dependência administrativa na primeira década de sua existência, e não foi senão em 1931 que a instituição ganhou formalmente uma galeria própria e foi, finalmente, aberta ao público.²⁸ O regulamento de 1922 ditava um enfoque na identidade local, em paralelo às preocupações nacionais; o museu deveria “classificar cientificamente, conservar e expor ao publico com as necessarias indicações todos os objetos que interessam a Historia da Bahia e do Brasil”.²⁹ O regulamento especificava ainda que o museu seria dividido em três seções: numismática, história e etnografia. A divisão de numismática, previsivelmente, deveria expor cédulas e moedas. A seção de história revelava uma ideia elitista bastante formal dos grandes homens e dos grandes eventos do passado: deveria exhibir medalhas, patentes, diplomas e cartas, assim como a “indumentária de pessoas civilizadas” e retratos e esculturas de figuras importantes.³⁰ Mas era a seção de etnografia que abria a possibilidade de uma visão radicalmente inclusiva da história baiana. Sob a seção de etnografia seriam “classificados objetos e artefactos indígenas, objectos de uso dos sertanistas, de africanos, e quaesquer outros cabíveis nesta classificação”. A sociedade baiana, da forma como era representada no museu, incluiria contribuições de todos os

²⁷ O texto que decreta a criação do museu indica que sua razão era política: embora a lei fosse excepcionalmente vaga no que respeita propriamente à forma da instituição, era estranhamente precisa em ditar a inscrição de inauguração, com um lugar de honra proeminente para o então governador da Bahia, Antônio Ferrão Moniz de Aragão. Essa pode ter sido uma das únicas coisas possíveis de serem feitas nesses primeiros tempos, já que a lei declarou que o museu era uma nova entidade, mas sem qualquer pessoal dedicado ou qualquer financiamento próprio, ambos os quais deveriam resultar de sua associação com o arquivo estadual. Bahia, *Arquivo Público, Annaes do Arquivo Público e Museu do Estado da Bahia* 10 (1923), pp. 3-4.

²⁸ José Valladares, “Resumo histórico e organização actual do Museu da Bahia”, *A Noticia* (14/7/1939).

²⁹ Bahia, *Regulamento: Arquivo Publico e do Museu Histórico do Estado da Bahia*, Salvador: Imprensa Oficial, 1922.

³⁰ Bahia, *Regulamento: Arquivo Publico*, artigos 3 – 5.





seus membros, uma ideia bastante inovadora para 1922 e para uma elite que tentava mais frequentemente reforçar sua herança europeia em detrimento de suas conexões com um passado indígena ou africano. Ao mesmo tempo, essa inclusividade tinha limites definidos: o contraste aqui entre história – e os mementos de “pessoas civilizadas” – e etnografia – definida como particularmente étnica – era claro.³¹

Em 1938, um ano após a instauração do Estado Novo, Isaías Alves, enquanto Secretário de Educação e Saúde, tomou o controle direto da supervisão do funcionamento do museu.³² A transição administrativa assinalou uma transformação na missão do museu e a instituição ganhou uma nova prioridade no esforço da Bahia em remodelar sua cultura. Alves enfatizava que o museu oferecia uma ferramenta para a educação de um público mais amplo. Oportunidades de educação de adultos na Bahia eram extremamente escassas, e Alves queixava-se de que os cursos noturnos “rudimentares” de alfabetização faziam pouco pela construção do caráter civil e moral. Uma vez que o estado não tinha como alcançar seus cidadãos em se tratando de assuntos críticos depois que as crianças saíam da escola, os adultos eram deixados completamente destituídos de “emprego inteligente e útil do tempo de lazer”, e de possibilidades “para o alargamento de conhecimentos e formação de hábitos de apreciação artística”, ou “para iniciação na vida espiritual”.³³

Alves poderia ter proposto uma série de medidas para remediar a situação da educação de adultos; São Paulo, por exemplo, estava a meio de instituir um programa de capacitação industrial para adultos, que buscava transmitir moralidade e patriotismo em paralelo a técnicas fabris.³⁴ Alves, entretanto, optou por concentrar na Bahia essa missão de civilização de adultos em um único programa: o Museu do Estado, re-

³¹ Essa divisão não era incomum em museus: a criação do Museu do Homem na França, em 1938, defendia lugares de igualdade para todos os humanos, mas, de forma tipicamente etnográfica, determinava-se a exibir apenas aquelas culturas e aqueles povos fora da França. Ver Alice L. Conklin, “Civil Society, Science, and Empire in Late Republican France: The Foundation of Paris’s Museum of Man”, *Osiris* 17 (2002), pp. 255-90.

³² Bahia, *Educação e saúde*, pp. 123-24.

³³ Bahia, *Educação e saúde*, p. 36.

³⁴ Barbara Weinstein, *For Social Peace in Brazil: Industrialists and the Remaking of the Working Class in São Paulo, 1920-1964*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1996.





novado com um enfoque educacional sobre a cultura e a identidade baiana. De acordo com uma afirmação de primeira hora, feita por José Valladares sobre o museu, Alves havia lutado para “orientar o museu no verdadeiro sentido; órgão vivo de educação popular, centro de estudos históricos e ethnographicos, onde se tenha a mão abundante material sobre a formação social da Bahia”.³⁵

Na verdade, o museu era a única instituição oficial do gênero mantida pelo estado, e a única que se atribuía expressamente uma missão educacional para o público. De fato, o Museu do Estado teve poucos similares na Bahia ou em sua capital. Salvador abrigava, na década de 1930, apenas uns poucos museus privados com coleções um tanto ecléticas. Os que queriam ver uma carta assinada por Sir Arthur Conan Doyle ou um santuário budista podiam aventurar-se pela coleção privada de Nelson de Oliveira, aberta à visitação em 1919. Outros podiam visitar o Instituto Feminino da Bahia, que mantinha dois museus: o Museu de Arte Popular, fundado em 1929, e o Museu de Arte Antiga, de 1933, com uma série de exposições de joalheria, vestuário, prataria e as contribuições das mulheres baianas.³⁶ O contraste com o Museu do Estado não podia ser mais explícito: enquanto os demais museus de Salvador eram controlados por instituições privadas, e mantidos principalmente como desdobramentos de organizações maiores, este seria uma iniciativa pública. Seu recém-escolhido diretor abraçou o projeto com entusiasmo.

Quando Valladares começou a exercer o cargo, o museu experimentava já algum sucesso de público. Em 1932, apenas um ano após ter sido aberto ao público, o museu acolheu 11.500 visitantes. No ano seguinte, esse número tinha dobrado para 23.593, e a visitação atingiu

³⁵ Valladares, “Resumo histórico”.

³⁶ A cidade tinha dois outros museus: o Museu de Antropologia Médica e a coleção do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia. O Museu de Antropologia Médica era parte da Escola de Medicina e organizado pelo Instituto Nina Rodrigues. O museu do Instituto Geográfico e Histórico foi fundado ao mesmo tempo que o Instituto, em 1894. Não está claro, entretanto, se esses museus estavam abertos ao público na década de 1930. Guy de Holanda, *Recursos educativos dos museus brasileiros*, Rio de Janeiro: Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais/The International Council of Museums, 1958, pp. 67-77. Essa descrição do acervo do Museu Nelson de Oliveira é de 1958, mas presumivelmente o caráter eclético do museu não mudou significativamente ao longo dos anos. A coleção incluía ainda fragmentos de um meteorito e “souvenirs, etc.” (p. 67).





seu ápice em 1934, com 36.635 almas passando sob suas portas. O ritmo de visitas aumentava especialmente no mês de julho, com os estudantes fora da escola por conta das férias de inverno, e com os eventos comemorativos da independência da Bahia. Ainda assim, a visitação ao longo do ano permanecia significativa. Embora muitas das visitas devam ter sido obrigatórias (visitas de escolas eram centrais para a maior parte dos museus públicos), de todo modo elas ofereciam uma audiência bastante ampla para o museu e suas exposições.³⁷

Entretanto, apesar desta prova de popularidade, Valladares relatou algumas dificuldades para deixar o museu em ordem, e acreditava que ainda havia muito a ser feito. Em 1939, relatou que havia gastado todo o seu primeiro ano simplesmente em orientar-se no novo cargo e em elevar o museu a um padrão operacional; suas tarefas incluíram reparos no edifício, arrumação e emolduramento de pinturas, a publicidade do museu e a classificação das coleções. As próprias coleções eram quase certamente ecléticas. Durante o ano de 1938, o estado havia disposto de fundos para um conjunto curioso de aquisições: um álbum de velhas fotografias da Bahia, um pêndulo doado pelo Secretário de Educação (que pertencera anteriormente aos jesuítas), duas pinturas a óleo de artistas baianos, documentos pertencentes a um Conselho de Saúde, realizado em 1838, e os papéis pessoais de um conselheiro imperial.³⁸ O novo diretor deve ter ficado assoberbado pelo conjunto de materiais reunidos ao longo dos anos e enfrentou um desafio significativo em ordenar esses objetos na forma de exposições inteligíveis.

Um inventário do acervo do museu, em agosto de 1939, dá-nos alguma ideia das dificuldades que Valladares enfrentou.³⁹ Nesse ponto,

³⁷ A visitação em 1935 foi de 18.508; as autoridades comentaram acerca de uma queda em 1936, quando esse número declinou ligeiramente para 16.550. Para números relativos ao período de 1931 a 1935, ver Bahia, Secretaria do Interior e Justiça do Estado, *Relatorio, 1935*, Bahia: Imprensa Oficial do Estado, 1936, pp. 361-68. Para 1936, ver Bahia, Secretaria do Interior e Justiça do Estado, *Relatorio, 1936*, Bahia: Companhia Editora e Graphica da Bahia, 1937, p. 338. Infelizmente, não fui capaz de encontrar estatísticas para a década de 1940; as próximas estatísticas disponíveis vêm de 1950 e, como discuto mais à frente, são consideravelmente menores, girando em torno de 5.500 visitantes anuais pelo resto da década.

³⁸ Bahia, *Educação e saúde*, p. 124.

³⁹ Museu do Estado da Bahia, "Report of Holdings for 1939", Salvador: Mimeo., Arquivos do SPHAN, Rio de Janeiro, 1939.



o museu apresentava um arranjo diversificado de objetos em justaposições surpreendentes. Suas treze salas eram numeradas, e as primeiras duas tinham um tema religioso geral: a primeira começava com uma coleção de objetos religiosos que incluíam a gravura de um santo, um oratório, algumas peças de porcelana, uma mesa entalhada e uma imagem de um crucifixo. A segunda prosseguia nesse tema religioso com missais e fotografias de igrejas, mas estranhamente incluía um garfo de ferro, feito por um homem cego em 1736. A terceira tinha talvez um dos mais consistentes agrupamentos de itens, com cerca de quarenta objetos relacionados ao candomblé, que incluíam vários itens de vestimenta de um pai-de-santo, assim como colares de filhas-de-santo.⁴⁰ Havia ainda uns poucos objetos presumivelmente indígenas, tais como flechas, e outros objetos relacionados ao sertão e à sua rebelião de Canudos, na década de 1890. Certamente, o item mais dramático desta sala era o crânio de um membro do bando de Lampião. O museu estava cumprindo sua missão etnográfica, mas amontoou a maior parte dos elementos étnicos todos juntos em uma pequena seção.

Outra sala de exibição apresentava vários suvenires históricos, incluindo um recibo de venda de um escravo, assinado em 1886, e o telegrama, proclamando a instalação da República, em 1889. A sala seis continha velhas fotos da Bahia e pedaços de porcelana; a sala dez agrupava vários itens indígenas, assim como a porta da casa do Padre Antônio Vieira. As salas onze e doze mostravam coleções de fósseis, ossos de animais, pássaros e animais empalhados, amostras agrícolas de borracha e madeira, uma mão dissecada e uma cabeça mumificada de um nativo da Nova Zelândia. No meio desses objetos repousava uma estátua de Vênus, em mármore.⁴¹ Relíquias valiosas misturavam-se a recordações de valor dubio, há muito esquecidas, e a restos humanos preservados que beiravam o macabro.

⁴⁰ A proveniência desses itens não está disponível, mas muito provavelmente foram coletados em batidas policiais contra candomblés. Para um caso interessante sobre como tais confiscos religiosos criaram um debate posterior nos museus baianos, ver Roger Sansi-Roca, "The Hidden Life of Stones: Historicity, Materiality, and the Value of Candomblé Objects in Bahia", *Journal of Material Culture* 10, 2 (2005), pp. 139-56.

⁴¹ Museu do Estado da Bahia, "Report of Holdings for 1939".



No espaço de alguns meses, Valladares tinha, de maneira ambiciosa, dividido o museu em cinco novas seções: História, Etnografia, Arqueologia, História Natural e Belas Artes. Ao fazer isso, manteve o enfoque em história e etnografia, mas eliminou a numismática e acrescentou um enfoque do mundo natural e outro na própria arte. Ainda que pudesse em parte estar tentando dar alguma semelhança de ordem à curiosa variedade de objetos que tinha diante de si, também estava claramente buscando criar um enquadramento intelectual mais abrangente e coerente para os itens exibidos. Em uma coluna de um jornal de 1939, insistiu que tinha havido um criticismo exagerado acerca da pobreza do museu. Acreditava que as coleções tinham o potencial para fazer dele um dos melhores lugares para compreender a “formação social” baiana. Para realizar esse potencial, entretanto, era preciso um enfoque sobre o que

[...] oferecemos de característico como cultura diferente das outras, resultante que é de uma miscegenação praticada em larga escala, deixando sua marca por toda parte onde há uma manifestação palpável da vida, na religião e na arte, na literatura e na culinária, na indumentária nos métodos de produção.⁴²

Valladares observava que o museu incluía seções de História, Numismática, Etnografia e Arte, mas oferecia um vigoroso conselho ao futuro visitante:

[...] mas não se esquecerá de procurar a parte que, não estando em trajes de gala, é tão representativa quanto a outra. E então se deterá nas reproduções de nossa velha arquitectura, de azulejos e obras de entalhamento, nas vestimentas e estandartes de festas da região, nos objectos de culto afro-brasileiro e de uso domestico.⁴³

Freyre e o Congresso Afro-Brasileiro de Recife podem ter despertado o interesse de Valladares nas relações étnicas no Brasil. Mas Valladares excedeu claramente esse interesse ao insistir que a miscigenação tinha deixado sua marca na cultura da Bahia de maneira especial.

⁴² Valladares, “Resumo histórico”, p. 8.

⁴³ Valladares, “Resumo histórico”, p. 3.





Como diretor de um museu voltado para a educação da população adulta do estado detinha um poder considerável no que respeita à formulação de concepções públicas sobre a cultura local. E ele exerceu esse poder montando exposições inclusivas, destacando a importância e a significação da contribuição afro-brasileira.

Isso atraiu não apenas visitantes locais, mas também estrangeiros. Jack Harding, um viajante americano que escreveu sobre sua visita ao museu em 1940, impressionou-se especialmente pelas salas e itens étnicos. Sua narrativa de viagem – entusiasticamente intitulada *I Like Brazil* (*Gosto do Brasil*) – relatava as aventuras de seu autor através do país, realçadas por um passeio por Recife, guiado por Gilberto Freyre. Harding solicitara recomendações de um contato na Bahia que falasse inglês, e havia recebido uma carta de apresentação para Valladares, escrita pelo próprio Freyre. Temendo um “velho e embolorado curador de relíquias esquecidas” e um passeio “pedante” por um “museu deprimente”, Harding viu-se agradavelmente surpreendido por um guia jovem e encantador, que se empenhou em mostrar-lhe Salvador ao longo de alguns dias.⁴⁴ Os pontos altos da visita ao museu, sob seu ponto de vista, incluíam ver

[...] armas e artigos domésticos indígenas; as indumentárias de *Baianas*, as mais coloridas do Brasil – fora uma vestimenta de Baiana o que Carmen Miranda havia usado em sua viagem pelos Estados Unidos; os *balanganas* [sic], esses braceletes africanos muito pesados, alguns feitos de metais preciosos[.]

ao lado de pinturas de artistas baianos, uma cadeira de juiz de madeira, e um sino de bronze, utilizado durante a ocupação holandesa da Bahia no século XVII.⁴⁵ Valladares demonstrou algum embaraço

⁴⁴ Harding, *I Like Brazil*, p. 192. O próprio livro era, na verdade, algo pedante: sua mensagem era direcionada à melhoria da política de boa vizinhança e ao aumento da cooperação nas Américas. Estou supondo que a visita ocorreu em 1940, com base na data de publicação do livro (1941).

⁴⁵ O balangandã era uma armação de ouro ou prata da qual pendiam amuletos de ouro ou prata, historicamente usado na cintura pelas baianas. O melhor estudo sobre seu uso e origem, ainda algo incerta, são os ensaios de Simone Trindade e Solange de Sampaio Godoy em Fundação Museu Carlos Costa Pinto et al., *O que é que a Bahia tem: ourivesaria do Museu Carlos Costa Pinto - Salvador: Exposição da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 3 de junho a 23 de julho de 2006* (São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006).





acerca do número de itens expostos, explicando que o museu havia sido aberto apenas recentemente, e que ele ainda estava em processo de coletar materiais oriundos de todas as partes do estado.⁴⁶ Não está claro se todas as cinco divisões planejadas já estavam representadas, mas Valladares tinha certamente agido de modo criativo em reunir todas as exposições e em selecionar os objetos expostos dentre o conjunto disperso do patrimônio do museu.

Vale a pena considerar alguns desses itens em detalhe. A veste de baiana, por exemplo, levanta uma série de questões. Parece improvável que se tratasse de uma doação; a “indumentária” de baiana era de uso diário para muitas mulheres afro-brasileiras e, seguramente, poucas pensavam em suas próprias roupas como passíveis de serem doadas a um museu, em particular dada a orientação elitista de muitos museus da época. Sua exposição ali era, portanto, algo inesperado por duas razões: em primeiro lugar, porque, como objeto de uso diário, era considerada quase como rotina por quem se vestia desse modo e pelos habitantes de Salvador; em segundo lugar, porque era uma representação da cultura afro-baiana. Certamente, expor a vestimenta no museu serviu tanto para exotizá-la – como um objeto de curiosidade por trás de um vidro – quanto para valorizá-la enquanto importante elemento da cultura baiana, merecedor de repousar ao lado de objetos da sua elite. A reunião desses itens no museu servia para apresentar uma justaposição ousada de representações populares e elitistas sobre a Bahia, assim como uma cuidadosa construção de uma cultura com influências africanas tanto quanto portuguesas.

É também possível que a exposição tenha sido conformada por concepções nacionais e populares sobre a Bahia. A presença do balan-gandã, por exemplo, remete a um samba interpretado por Carmen Miranda, então popular, que mencionava esse objeto de forma proeminente. A canção, composta e escrita pelo baiano Dorival Caymmi, intitulava-se “O que é que a baiana tem?”.⁴⁷ A letra detalhava os muitos atributos da baiana, de seu requadrado a seu torso de seda, saia engo-

⁴⁶ Harding, *I Like Brazil*, p. 209.

⁴⁷ Sobre o papel da Bahia no trabalho de Caymmi, ver Antonio Risério, *Caymmi: uma utopia de lugar*, São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.



mada e corrente de ouro. Incluídos na litania de objetos estavam os balangandãs, que o autor aparentemente acrescentou por conta do efeito lírico; os objetos já não eram usados por baianas, e Caymmi havia ouvido falar deles através de um parente que possuía uma loja de joias antigas.⁴⁸ Em 1939, Carmen Miranda interpretou a canção no filme brasileiro “Bananas da Terra”, adaptando seu figurino aos versos. Com a interpretação, surgiu o ícone Carmen Miranda; ela utilizaria sua versão da “indumentária” ao longo de toda a sua carreira. A canção, talvez já familiar para ouvintes baianos, ganhou reconhecimento e um amplo público nacional e, junto com a própria Carmen Miranda, seria mais tarde exportada como símbolo do Brasil para audiências internacionais.

O sociólogo americano Donald Pierson, que visitou a Bahia de 1935 a 1937, forneceu outra descrição sobre o traje das baianas durante a época. Também ele enfatizou que o balangandã, um “instrumento importante anteriormente, havia desaparecido”, e que muitas famílias haviam vendido os que possuíam em momentos financeiramente difíceis.⁴⁹ É possível que Valladares exibisse o objeto como uma antiguidade de óbvia beleza, mas sua presença em conjunto com o traje de baiana levanta outra explicação possível: que Valladares houvesse criado uma pequena exposição baseada no samba de Caymmi. Um gesto como esse atrairia tanto turistas de fora da Bahia – que chegavam ao Museu do Estado para saber mais sobre a “baiana” ou sobre a inspiração de Carmen Miranda – quanto devotos do samba em Salvador, atraídos por uma homenagem ao poeta e músico baiano. Em qualquer caso, Valladares trabalhou criativamente para incorporar elementos populares e afro-brasileiros no espaço do museu e como temas para a educação. Ainda que fosse instrutivo saber sob qual das divisões do museu o traje estava exposto (se é que estava incluído em alguma delas), sua intenção era enfatizar as múltiplas contribuições à história e à identidade baianas.

De acordo com o intrépido turista americano Jack Harding, Valla-

⁴⁸ O próprio Caymmi reconheceu que o termo era “pouco conhecido no sul e quase nunca usado”, mas que o sucesso da canção colocou o nome, assim como o objeto, novamente em circulação. Dorival Caymmi, *Cancioneiro da Bahia*, 4ª ed., São Paulo: Livraria Martins, 1967, p. 150.

⁴⁹ Donald Pierson, *Negroes in Brazil: A Study of Race Contact at Bahia*, Chicago: The University of Chicago Press, 1942, p. 246.





dares descrevera o museu como uma coleção de peças da história da Bahia. Refinou um pouco essa proposição, no primeiro número de uma nova revista do museu que criou em 1941: “É a Bahia tradicional objeto por excelência do Museu do Estado, [...] senão do corpo de seu patrimônio, pelo menos da alma de seu patrimônio”.⁵⁰ Sua ideia era preservar e divulgar tudo o “que a velha Bahia tem de precioso e único”.⁵¹ Ele buscava fazê-lo tanto através do museu quanto de sua nova publicação, e indicava que havia trabalhado particularmente para obter a contribuição do folclorista João da Silva Campos como o autor inaugural da revista. Como tributo a seu trabalho de preservação do que havia de melhor nos costumes populares – apontado por Valladares como expressivo da missão do museu – uma das galerias foi rebatizada em sua homenagem e um novo retrato seu foi encomendado para ser exposto no museu.⁵² Essas atitudes revelam um contraste patente com o Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro, onde as galerias eram batizadas não com o nome de folcloristas ou contadores de histórias, mas com o nome de heróis, presidentes e membros da elite.⁵³

Ao reestruturar o museu como uma instituição educacional, Valladares optou por promover um senso de identidade especificamente baiano, que destacava contribuições étnicas e raciais múltiplas. Contudo, o enfoque de Valladares – suas tendências intelectuais – estavam profundamente ancoradas em conceitos também centrais para uma identidade nacional mais abrangente. A incorporação de afro-baianos e das

⁵⁰ José Valladares, “Introdução”, in João da Silva Campos, *Procissões tradicionais da Bahia*, Publicações do Museu do Estado, 1. Salvador: Secretaria de Educação e Saúde, 1941, p. vi. A ênfase do museu na cultura popular, indígena e africana ganhou uma exposição maior com a publicação da revista, uma iniciativa pouco estudada de José Valladares, que proporciona um paralelo com seu trabalho inicial no âmbito propriamente do museu. Essa ênfase recebe um tratamento mais extenso em Anadelia A. Romo, *Brazil's Living Museum: Race, Reform and Tradition in Bahia*, Durham, N. C.: University of North Carolina Press (no prelo). A revista não será abordada aqui por razões de espaço.

⁵¹ Valladares, “Introdução”, p. vi.

⁵² João da Silva Campos, *Tempo antigo: crônicas d'antanho, marcos do passado, histórias do Recôncavo*, Publicações do Museu do Estado, editado por José Valladares, 2, Salvador: Secretaria de Educação e Saúde, 1942. Também significativa é sua raça: Donald Pierson descreveu Silva Campos como “preto” (Pierson, *Negroes in Brazil*, p. 221). Que um folclorista negro em vez de um político branco alcançasse tal condição no Museu do Estado da Bahia é, portanto, ainda mais notável.

⁵³ Para uma lista completa dos nomes das galerias, ver Williams, *Culture Wars in Brazil*, p. 144.



classes populares no museu e na identidade baiana, de forma mais geral, adequava-se perfeitamente a ideais nacionais. Da mesma maneira como a cultura nacional cultivada por Vargas buscava influências populares, africanas e indígenas, assim também procedia o Museu do Estado. A correspondência não era acidental; de fato, utilizar esses elementos supostamente nacionalistas permitiu a Valladares compor uma identidade para o estado que aparentava, não obstante, ser intensamente patriótica, e que afirmava o papel central que a identidade baiana desempenhava na cena nacional. Um visitante do Museu do Estado não ficaria apenas impressionado pelo retrato rico e variado da cultura baiana, mas também seria levado a perceber, como no caso do samba, que a cultura baiana *era* a cultura brasileira.⁵⁴ A Bahia nunca se retratou como diferente do Brasil; em vez disso, uma elaboração da identidade cultural baiana foi usada para remover a Bahia das margens e inseri-la de volta na identidade nacional.

Essa abordagem ousada de trazer a cultura popular para o museu não encontrou aprovação universal. Na verdade, um artigo, escrito em um jornal baiano, em 1941, expressava franco desapontamento com o museu e seus objetivos. Elysio de Carvalho Lisboa, um membro do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e da Sociedade Numismática, queixava-se de que o museu era por demais eclético, e que não conseguia fazer jus a seu potencial. Como um exemplo local do que podia ser feito, Lisboa apontava e aprovava o modelo estabelecido pelo Instituto Feminino, cujas exposições permanentes apresentavam coleções de vestuário, arte e antiguidades. Em contraste, escreveu, “um museu eclético, como a pinacoteca, onde se juntam telas e velhos documentos, moveis e armas antigas, petrochos de uso dos índios, instrumentos e fetiches dos africanos, e collecoes zoológicas e mineralógicas, não nos parece constitua um conjuncto agradável”.⁵⁵ “O museu ideal para a

⁵⁴ Barbara Weinstein examina um processo similar operando em São Paulo no início dos anos de 1930, e demonstra que a raça, em particular a “branquitude”, se mostrou importante para a visão que São Paulo tinha de si mesmo no âmbito da nação. Ver Barbara Weinstein, “Racializing Regional Difference: São Paulo versus Brazil, 1932”, in Nancy P. Appelbaum, et al. (orgs.) *Race and Nation in Modern Latin America* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2003).

⁵⁵ Elysio de Carvalho Lisboa, “O Museu da Bahia”, *O Estado da Bahia*, 22/3/1941.





Bahia”, prosseguia, deveria traduzir “fielmente o apurado gosto de suas elites desde os tempos coloniais até os nossos dias” e apresentar “documentos da habilidade dos nossos artistas”. Lisboa enfatizava que o objetivo dos “círculos representativos da cidade” havia sido o de dar a Salvador um museu que espelhasse “a grandeza da Bahia de ontem e o bom gosto dos nossos ante-passados”. Entretanto, o Museu do Estado não estava ainda “perfeitamente definido” em seu caráter ou quanto aos tipos de objetos que deveriam ser exibidos.⁵⁶ Para remediar a situação, Lisboa, paradoxalmente, recomendava ainda mais tipos de objetos, e sugeria a incorporação de exposições numismáticas, de arte militar e de religião.

A crítica feita por Lisboa destaca o quanto os esforços de Valladares e Isaías Alves não se faziam sem controvérsia. Nem todos estavam confortáveis com um Museu do Estado que mostrava a cultura popular em detrimento da “grandeza” de uma elite pretérita; os comentários de Lisboa revelam o incômodo explícito de um membro da elite, que objetava ao projeto implementado por Valladares o fato de que o museu deveria refletir “*nossos ancestrais*”. O enfoque do museu, caracterizado incisivamente como imperfeitamente definido, era considerado inaceitável, mas sua proposta de solução demonstra que não era o ecletismo, mas a diversidade da definição o que ofendia. A satisfação indicada por Lisboa em ter um museu de honras militares, moedas e ícones religiosos deixava claro que ele não teria objeções a uma coleção eclética de objetos *de elite*. Uma coleção que expressasse o espectro dos modos de vida de elite era extremamente apropriada, e mesmo desejável, mas Lisboa demarcava a fronteira em relação a uma abordagem que incorporasse elementos populares, indígenas ou africanos.

Valladares vai aos Estados Unidos, 1943

Mudanças estavam em curso no museu no início dos anos de 1940. Uma reviravolta dramática começou, correspondendo tanto a uma extensa viagem de Valladares ao exterior quanto a uma mudança na localização do museu. Valladares candidatou-se a uma bolsa de estudos da

⁵⁶ Elysio de Carvalho Lisboa, “O mundo da Bahia”.





Fundação Rockefeller, sendo agraciado em 1943. A bolsa proporcionava fundos para viagem e pesquisa ao longo das Américas, mas primariamente nos Estados Unidos. Demonstrou considerável iniciativa na organização da viagem e de sua bolsa de estudos, mas também recebeu muito encorajamento e conselho de acadêmicos nos Estados Unidos. É provável que tenha sido encorajado a apresentar seu projeto à Fundação Rockefeller por Melville Herskovits, que fez pesquisas na Bahia com o auxílio de uma bolsa semelhante, entre 1941 e 1942.⁵⁷ Valladares candidatou-se logo após ter travado contato com Herskovits na Bahia, e sua candidatura recebeu aprovação final em julho de 1943. Dois meses depois, embarcou em um avião para Miami para iniciar um período de um ano de estudo e viagem.

Outro acadêmico norte-americano, Robert Chester Smith, curador de arte da coleção hispânica da Biblioteca do Congresso, teve um papel particularmente formativo na trajetória de Valladares. Smith sugeriu um estágio estendido e cursos no Museu do Brooklyn, além de matricular seu pupilo em disciplinas no Instituto de Belas Artes na Universidade de Nova York. Smith, Herskovits e o diretor da Associação Americana de Museus prepararam, a seguir, uma lista de coleções museológicas ao longo dos Estados Unidos a serem visitadas por Valladares.⁵⁸

De acordo com a Fundação Rockefeller, o plano inicial tinha sido significativamente mais abrangente. A proposta original incluía não apenas “técnicas museológicas” como estudos em Arqueologia e Antropologia. O objetivo explicitado por Valladares em sua candidatura era “um programa expandido” para o museu baiano, um objetivo que, sem dúvida, estava voltado para orientar seu museu em direção mais para as Ciências Sociais que para as Belas Artes.⁵⁹ Seu interesse mudou no curso do ano, por sua própria iniciativa ou por conta da influência de

⁵⁷ Valladares foi um contato fundamental para Melville e Francis Herskovits, quando eles fizeram um ano de pesquisa de campo na Bahia, com frequência servindo de acompanhante a vários terreiros de candomblé. Para evidência desse relacionamento, ver a “Melville and Jean Herskovits Collection”, no Centro para Pesquisa em Cultura Negra Schomburg, em Nova Iorque. Valladares manteve correspondência com Herskovits durante sua estada nos Estados Unidos e depois de sua volta à Bahia.

⁵⁸ José do Prado Valladares cards, RAC.

⁵⁹ José do Prado Valladares cards, RAC.





seus orientadores. Em seu relatório final, dedicou pouco tempo a seus interesses originais em Antropologia e Arqueologia, concentrando-se, em vez disso, em explicar os mais recentes desdobramentos na teoria e na organização museológicas. Tratou, em termos enfáticos, de uma variedade de tópicos críticos para a administração de museus: iluminação, técnicas de exposição e a necessidade de atrair um público mais amplo. Como indica o título de seu relatório, “Museus para o povo”, ele estava particularmente interessado neste último tema. Preparou seu relatório para a Fundação Rockfeller, apresentou-o para um grupo na recém-fundada Faculdade de Filosofia da Bahia e, em seguida, publicou-o na revista do museu.

O seu trabalho com a publicação do museu até esse ponto havia revelado um interesse no remodelamento social e cultural da Bahia. Essa publicação, entretanto, também mostrou um esforço em remodelar politicamente o Brasil, na medida em que indicava um real desejo de levar a cultura às massas e engajá-las em maior grau. Dividiu a edição em três seções: “Museu e educação popular”, “Condições para trabalho educacional” e “O museu para serviço da comunidade”. Claramente o museu devia ser uma nova ferramenta educacional e uma ligação entre o governo e as comunidades locais.

O obstáculo, obviamente, era a falta de financiamento e o tamanho relativamente pequeno das coleções mantidas por seu próprio museu. Valladares era manifestamente ambivalente acerca do papel a ser desempenhado por coleções regionais menores como a sua própria. Descobrir um senso de propósito para tais museus regionais servira como um objetivo central em suas viagens pelos Estados Unidos, às quais incorporara visitas aos principais museus norte-americanos, mas também a um número de coleções menos conhecidas em cidades satélites e a museus fora dos centros culturais de Nova Iorque, Boston e Washington. Contudo, ainda que Valladares tenha abandonado o modelo do museu universal por impraticável, lutou repetidamente em seu texto para definir o museu ideal e vacilou em sua visão sobre o papel de coleções menores e mais jovens. Em muitas passagens, argumentou que museus, de modo geral, deveriam priorizar o universal em suas exposições, e rejeitou preocupações locais como irrelevantes, ou pior:



Organizados com o critério de só dar realce ao local, quer o local arqueológico, quer o local etnográfico, o artístico das belas artes ou o histórico, os museus se condenam a instituições destinadas apenas a estudos especializados ou a lugares para turistas em busca do exótico. A primeira finalidade não é toda a finalidade de um museu, o qual se vai tornando, cada dia mais, lugar de aprendizagem para o povo em geral. A segunda, antes de mais nada, é impatriótica.⁶⁰

O público ideal de um museu era então uma audiência nacional e geral, e exposições locais ameaçavam desviar o propósito do museu, servindo apenas para comprazer turistas estrangeiros. A acusação de patriotismo deficiente era de fato forte, particularmente na atmosfera de nacionalismo exacerbado da época. Contudo, essa era uma afirmação desconcertante para alguém que, apenas alguns anos antes, proclamara que o propósito de seu próprio museu era preservar a “história local”; ou Valladares vinha experimentando uma frustração de longa data com essa abordagem, ou estava sinalizando uma nova direção em seu próprio pensamento e na orientação do museu.

Enfatizou que o objetivo do museu moderno não era encantar apenas aqueles com interesse prévio nas artes ou na história, mas atrair novos visitantes e levá-los a aprender através de mostruários atrativos e exposições cuidadosamente montadas. Esse aprendizado, assim, deveria ser da espécie mais abrangente, para encantar os setores mais amplos da sociedade – o “povo”. A história local não chegava perto dessa meta educacional e deixava os cidadãos em um doloroso estado de atraso. Sem um contexto maior, no qual situar seu conhecimento, eles permaneciam ignorantes de tendências mais abrangentes e de seu próprio lugar nelas. Museus deveriam evitar a todo preço o “endeusamento da obra local” e ater-se antes a um quadro comparativo.⁶¹

No entanto, Valladares parece contradizer-se na mesma seção, ao afirmar que a atenção ao universal de forma alguma significava hostilidade para com a tradição local. Citando um artigo escrito pelo brasi-

⁶⁰ José do Carmo Valladares, *Museus para o povo: um estudo sobre museus americanos*, Publicações do Museu do Estado, 6, Salvador: Secretaria de Educação e Saúde, 1946, p. 27.

⁶¹ José do Carmo Valladares, *Museus para o povo*, p. 29.





leiro Hernan Lima sobre museus regionais, argumentava que as tradições locais deviam ser privilegiadas tanto quanto possível e que os museus representavam um dos melhores lugares para o cultivo dessas tradições. O fundamental, observava, era assegurar que o museu não se limitasse “tão somente ao estudo das tradições locais” e a “cruzar os braços a respeito do que se passa no resto do mundo”.⁶² Em certo sentido, não se havia desgarrado tanto de sua ideia de um museu local celebrando a herança regional, mas agora advogava uma compreensão mais ampla do contexto nacional e internacional.

Embora “Museus para o povo” levante muitas questões sobre Valladares e sua nova ambivalência em relação à história local, parece que o museu realmente mudou depois do seu retorno à Bahia. Essa mudança correspondeu a uma alteração física de endereço e a uma adição substancial a suas coleções. Em 1943, o governo da Bahia se decidira a adquirir a casa e os móveis da família Góes Calmon, um velho clã político baiano. Embora não esteja claro se a aquisição era ou não um esforço estratégico para produzir uma atenção renovada sobre o nome Calmon, parece certo que José Valladares não esteve envolvido nas negociações: a compra da coleção ocorreu no início de 1944, coincidindo com sua viagem de estudos aos Estados Unidos. O conteúdo das negociações permanece desconhecido, mas pode ter havido alguma ajuda por parte do então prefeito de Salvador, Elysio de Carvalho Lisboa. Lisboa, afinal, havia sido um crítico importante do enquadramento original proposto por Valladares para o museu, e a coleção de Góes Calmon certamente empurrava um pouco mais o acervo do museu na direção de uma visão elitista da Bahia, que Lisboa tinha esperança de realçar e exibir.⁶³ Valladares, ainda assim, pareceu satisfeito com os resultados, escrevendo a seu amigo Melville Herskovits em 1944: “Estou quase convencido que vou me tornar um homem de utilidade para a Bahia”.⁶⁴ Observou, com aprovação: “depois

⁶² José do Carmo Valladares, *Museus para o povo*, p. 28.

⁶³ Ver o relato de Valladares de que a compra estava efetivada: “José Valladares to Melville J. Herskovits”, 9/3/1944, MJHP, Box 31, Folder 7. Os prefeitos de Salvador eram tradicionalmente bastante ativos no campo da cultura.

⁶⁴ “José Valladres to Melville J. Herskovits”. Ainda que a influência mútua seja indubitavelmente profunda, com uma correspondência extensa entre Valladares e Herskovits, este parecia curiosamente desinteressado no desenvolvimento do museu em suas cartas, e nunca ofereceu sugestões



de comprar a coleção Calmon, o Governo parece empenhado em dotar a cidade com um museu condigno”.⁶⁵

O que é certo sobre a compra da coleção é que tinha como meta preparar Salvador para o quadringentésimo aniversário de sua fundação, em 1949. Imediatamente após seu retorno à Bahia, em 1944, Valladares escreveu para seus amigos do Museu do Brooklyn que seu trabalho para o evento já estava sendo planejado: “as pessoas na Bahia têm sido muito gentis para comigo. Eles acreditam que tenho importantes sugestões a dar e, no que respeita ao museu, o governo quer um bom para o centenário (1949)”. A forma do museu, propôs, seguiria, grosso modo, as linhas gerais do Museu do Brooklyn, onde havia cumprido um estágio de três meses.⁶⁶ A mudança para o novo endereço, entretanto, levou algum tempo, e o museu só reabriu no início de 1946.⁶⁷ Apesar desse atraso, Valladares permanecia otimista sobre o potencial do museu. Conforme disse em carta a Herskovits, em 1947, o museu teria uma tremenda oportunidade com o advento das celebrações do quarto centenário de nascimento da Bahia.⁶⁸ De fato, parecia satisfeito com a ocasião de mostrar a arte colonial da coleção Góes Calmon e afirmou que o museu “terá sua grande oportunidade com as comemorações do centenário da cidade”.⁶⁹

Contudo, outras fontes demonstram que Valladares pode ter alimentado algumas considerações equivocadas acerca do novo local do museu. Sua correspondência com Rodrigo Melo de Andrade, diretor do recém-criado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), indica que ele acreditava que esta seria uma mudança apenas temporária. José Valladares estivera em consulta com autoridades

ou sequer respondeu aos relatos de Valladares sobre seu trabalho no museu. Não obstante, talvez Herskovits tenha oferecido encorajamento em pessoa, uma vez que Valladares lhe reservou os maiores elogios no prefácio de sua obra *Museus para o Povo*. Ver Valladares, *Museus*, n.p.

⁶⁵ “José Valladres to Melville J. Herskovits”, MJHP, Box 36, Folder 7.

⁶⁶ “José Valladares to Nathalie H. Zimmern”, 13/10/1944, Brooklyn Museum of Art Archives, Records of the Department of the Arts of Africa, the Pacific & the Americas: Departmental Administration. Employment [01] (file #18), 2/1933-11/1947, Brooklyn, 1944. Nathalie Zimmern era curadora do Departamento de Arte Indígena Americana e Culturas Primitivas.

⁶⁷ Sua correspondência observava que o museu ainda não estava aberto em janeiro daquele ano. “José Valladares to Melville J. Herskovits”, 17/1/1946, MJHP, Box 36, Folder 7.

⁶⁸ “José Valladres to Melville J. Herskovits”, 18/3/1947, MJHP, Box 42, Folder 1.

⁶⁹ “José Valladres to Melville J. Herskovits”, 6/6/1947, MJHP, Box 42, Folder 1.





culturais federais desde sua posse como diretor do museu; a primeira carta enviada a Rodrigo Andrade data de 10 de outubro de 1939 e, naquela época, ele já estava mantendo um contato semanal com o representante local do SPHAN, Godofredo Filho. Sua correspondência com Rodrigo Andrade, que indica uma amizade próxima, assim como acordo intelectual, sugere que ambos acreditavam que a mudança para a casa de Góes Calmon era provisória. Como escreveu Valladares em 1945, em meio à mudança para a nova casa, a futura transferência do museu para o Forte de São Pedro parecia assegurada. Esperava apenas, entretanto, que os políticos não atrapalhassem esses planos ideais.⁷⁰

Descortinando o novo museu, 1946

Valladares reorganizou completamente o museu durante a mudança, preparando um guia de visita para a reabertura ao público, em julho de 1946. O guia acompanharia o visitante ao longo do museu, agora composto primariamente por itens da coleção Góes Calmon. De fato, como sublinhou Valladares, o guia foi concebido para ser lido diretamente em frente aos mostruários e faria pouco sentido fora do museu. Notadamente, Valladares registrou à parte, no guia, o reconhecimento e os agradecimentos especiais a seu antigo crítico na imprensa, Elysio de Carvalho Lisboa. Caracterizado como um amigo dedicado do museu, Lisboa havia ajudado a modelar o novo museu com suas sugestões de classificação e nomenclatura e tinha ainda contribuído com itens de sua própria família para a coleção.⁷¹

Parece que Lisboa tinha conseguido o que desejara: um eclético repositório elitista do passado. O museu reteve uma organização que refletia os usos domésticos originais de um estrato superior endinheirado. O saguão de entrada mostrava alguns itens dos primeiros tempos da história baiana, como um símbolo da Câmara Municipal de Salvador,

⁷⁰ “José Valladares to Rodrigo Andrade”, 7/3/1945, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Arquivo e Biblioteca Noronha Santos, *Arquivo Técnico e Administrativo*, Rio de Janeiro. Doravante citado como IPHAN.

⁷¹ José Valladares, *Guia do visitante: valido julho de 1946 a junho de 1947*, Salvador: Oficinas Tipograficas do Mosteiro de São Bento, 1946, p. 1.



produzido na Holanda em 1615, e uma pintura do Padre Antônio Vieira, a óleo.⁷² A sala de jantar continha porcelana importada da China para uso das famílias baianas mais privilegiadas, assim como medalhões.⁷³ O *fumoir* avançava no tempo e incluía móveis estilo *Chippendale* e Luís XV, assim como mais porcelana e um conjunto de xícaras de chá. O primeiro vestibulo incluía móveis do século XVIII, duas cópias de pinturas holandesas de Franz Hals e diversos camafeus e broches.⁷⁴ Outra sala continuava o tema do século XVIII com um oratório, um tapete persa, mais porcelana chinesa e uma pequena pintura de um santo.⁷⁵ A sala de antiguidades continha mobiliário barroco, uma cópia de uma pintura de Caravaggio e uma lanterna de igreja. O salão exibia cortinas de um engenho de açúcar, uma lanterna de bronze, vasos chineses e um banco de igreja. Na antecâmara seguinte, podia-se encontrar uma pintura de Goya, um consolo, urnas francesas do início do século XIX e duas outras pinturas.⁷⁶ Havia também uma sala de música com um piano, e uma série de retratos de nobres baianos, decorando a escadaria. No segundo andar, duas outras salas exibiam móveis do século XVIII e uma série de salas exibiam mobiliário do século XIX. Finalmente, havia uma sala dedicada a pinturas religiosas. Não havia menção a qualquer objeto indígena ou africano, nem à cultura popular. As salas, arrumadas em uma evocação de uma casa familiar de elite, destacavam o mobiliário típico de eras passadas, com uma ênfase em bens de luxo, importados de todas as partes do mundo. Poucos dos itens podiam ser relacionados a uma produção ou a uma origem baianas.

Essa organização parece ser a mesma detalhada em um artigo de Valladares, escrito para o Boletim da União Pan-Americana dois anos depois, em 1948. Ali, destacava as ligações internacionais da sociedade baiana: ao artesanato baiano logo vieram acrescentar-se itens importados de diversas regiões do globo, “graças à expansão do comércio marítimo português e também ao fato de ser a Bahia um porto estrategicamente

⁷² José Valladares, *Guia do visitante*, p. 3.

⁷³ José Valladares, *Guia do visitante*, p. 4.

⁷⁴ José Valladares, *Guia do visitante*, pp. 7-9.

⁷⁵ José Valladares, *Guia do visitante*, pp. 14-15.

⁷⁶ José Valladares, *Guia do visitante*, pp. 11-13.





colocado para aguada e mantimentos, na rota das Índias Orientais. A sociedade bahiana desde o início foi uma sociedade mestiça”.⁷⁷ Valladares prestava tributo à ideia de uma Bahia multiétnica, ao mencionar uniões entre portugueses e índias desde o início da colonização: o “sangue dos escravos africanos” foi também, mais tarde, acrescentado à mistura. Mesmo na arte barroca de elite, esse “contato de culturas” havia alterado a forma europeia: artistas indígenas e africanos acrescentaram sua própria estética e, com frequência, suas próprias imagens a edifícios e decorações, e essa mestiçagem cultural foi ainda mais enriquecida pela influência internacional dos jesuítas e as trocas com o Oriente.⁷⁸ Esse quadro parecia encaixar-se bem com os objetivos estatuídos em “Museus para o povo” – era uma coleção local, situada em um contexto nacional e internacional. Contudo, ainda que Valladares tentasse contextualizar a história da Bahia, destacando suas origens multirraciais, tal ênfase não se refletia no acervo ou na disposição do museu.

Em termos de disposição, Valladares afirmou que todas as salas haviam sido “organizadas de acordo com períodos artísticos”.⁷⁹ Uma série de fotografias acompanhava o artigo, aparentemente correspondendo aos destaques da coleção. Uma, por exemplo, mostrava o sino jesuíta mencionado no guia de 1946, descrito por ele como uma das peças mais preciosas da coleção. E, correspondendo ao que se descrevia como os pontos fortes do museu, muitas das imagens mostravam móveis, com alguns exemplos de arte religiosa. Contudo, no meio de todas essas ilustrações bastante previsíveis, havia duas grandes imagens em alta qualidade de balangandãs de prata e ouro, descritos como “colar e pulseiras antigamente usadas pelas pretas bahianas”, ambos do século XIX.⁸⁰ Ainda que essas imagens ocu-

⁷⁷ José Valladares, “Bahia e seu Museu”, *Boletim da União Pan-Americana* 50, 7 (1948), pp. 335-37. Este mesmo artigo foi publicado em inglês como “Bahia and Its Museum”, *Bulletin of the Pan American Union* 82, 8 (1948), p. 453-57, e “Bahia and its Museum”, *Brazil* 22, 10 (1948), pp. 2-5.

⁷⁸ José Valladares, “Bahia e seu Museu”, p. 337.

⁷⁹ José Valladares, “Bahia e seu Museu”, p. 339.

⁸⁰ José Valladares, “Bahia e seu Museu”, p. 340. Um exame do catálogo de 1970, que sucedeu ao guia criado por Valladares em 1946, ressalta a presença de um balangandã, exibido em um mostruário mais amplo, contendo prataria colonial, e identificado como peça colonial. Dessa forma, certamente por volta de 1970 o objeto havia perdido seu contexto popular e era agora situado no âmbito de uma trajetória mais vasta (primariamente de elite) do trabalho em prata. Muito embora não possamos ter certeza, talvez esta tenha sido também a solução de 1948, o que





passem uma página inteira de texto, não havia tratamento delas no artigo em si. Valladares apenas fez uma menção passageira de que o museu tinha também uma “pequena coleção etnológica”.⁸¹

Já não havia a velha divisão em cinco disciplinas; as salas estavam agora arrumadas conforme uma cronologia que parecia parar no século XIX. Valladares concluía que o objetivo do museu era ampliar a educação artística e expandir o acervo, pois ainda “muito lhe falta em coleções para representar convenientemente a riqueza do passado bahiano”.⁸² As ferramentas e os artefatos indígenas, tão orgulhosamente exibidos ao turista americano, no início da direção de Valladares, não receberam menção, nem a coleção de vestes de baiana, que impressionou a imaginação de Jack Harding. Valladares terminava seu artigo com a esperança de que ocorresse uma “transformação rápida no estabelecimento que a cidade mais tradicional do Brasil precisa ter”, mas recusava-se a mencionar as tradições populares exultadas em sua encarnação anterior.⁸³ A desconcertante inclusão dos balangandãs, sem menção de seu lugar no museu e sem uma descrição de sua significância, parece ser indicativo de uma última disputa: apesar de terem pouco lugar no novo repositório da memória da elite, Valladares mostrou-se relutante em os omitir completamente.

Já em 1947, Valladares tinha alterado sua descrição da instituição significativamente, definindo-a em sua revista como um “museu regional, com ênfase na arte colonial de procedência bahiana”. Na mesma edição, foi publicado um estudo da cultura indígena escrito por Frederico Edelweiss, e Valladares sentiu-se obrigado a explicar a inclusão de um texto etnográfico, “um trabalho cujo assunto não está propriamente dentro de sua esfera”; anteriormente, havia considerado o tema como tendo importância central para o museu.⁸⁴ Enquanto os primeiros números da revista haviam enfatizado

explica como fotografias de balangandãs puderam ser incluídas no artigo sem qualquer tratamento da cultura popular ou afro-brasileira para contextualizá-las. Para o catálogo de 1970, ver Secretaria de Educação e Cultura da Bahia, *Museu de Arte da Bahia: guia dos visitantes*, Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1970.

⁸¹ Valladares, “Bahia e seu Museu”, p. 340.

⁸² Valladares, “Bahia e seu Museu” p. 342.

⁸³ Valladares, “Bahia e seu Museu”.

⁸⁴ José Valladares, “Nota da Direção do Museu”, in Frederico Edelweiss, *Tupis e Guaranís: estudos de ethnonímia e linguística*, Publicações do Museu do Estado, 7. Salvador: Secretaria de Educação e Saúde, 1947), n.p.





a importância do folclore para o museu, e celebravam procissões tradicionais, sua avaliação para a União Pan-Americana em 1948 valorizava, ao contrário, a herança institucional e da elite baiana, com “os templos e conventos mais ricos do Brasil; os mais amplos e belos solares urbanos e casas de campo; as fortalezas mais robustas”.⁸⁵

Uma transformação ocorrera no museu, mas de que tipo? Teria José Valladares decidido que a Etnologia, a Arqueologia e a História local não podiam ser desenvolvidas adequadamente e redefinido o enfoque do museu em torno das coleções recém-adquiridas? Teria ele passado por uma mudança pessoal em suas ideias sobre o propósito do museu? Teriam pressões políticas desviado o rumo de seus próprios interesses? O que explica a mudança do museu, de um centro de história popular e local para um santuário da elite colonial? Embora não possamos estabelecer qual desses fatores pode ter-se mostrado o mais determinante, é provável que mudanças políticas tenham desempenhado o papel mais importante na mudança de enfoque do museu. A demissão do Secretário de Educação e Saúde, Isaías Alves, um defensor da cultura popular e do Estado Novo, em 1942, coincidiu grosseiramente com a compra da coleção Góes Calmon e com a mudança em direção a um enfoque mais elitizado para a instituição. Ademais, a proximidade do aniversário dos quatrocentos anos de Salvador criou pressões políticas que definitivamente remodelaram o museu. Instrutivamente, o próprio Valladares parece ter advertido quanto a esse perigo em uma correspondência com Rodrigo Andrade, ainda em 1939, quando a primeira reorganização do museu estava a meio. Andrade havia sugerido que a Bahia criasse um conselho executivo para seu museu, em parte para estimular doações pelos seus membros; Valladares respondeu que na Bahia tal ideia não iria funcionar. Em suas palavras:

Devo confessar que minha intenção foi resguardar o museu da vontade caprichosa de governantes, hoje muito bem intencionados, mas amanhã, possivelmente menos esclarecidos e bem capazes de realizar compras, determinar publicações, e promover comemorações, que somente farão custar dinheiro e diminuir o renome que o Museu possa vir a ob-

⁸⁵ Valladares, “Bahia e seu Museu”, p. 335.





ter. [...] eu gostaria que o senhor, se possível, pensasse outra vês sobre nossas dificuldades provincianas.⁸⁶

Parece que os governantes baianos vieram a fazer precisamente aquilo que Valladares temera: negociar compras e determinar comemorações que tinham muito a ver com imperativos políticos e pouco com a promoção de visões inovadoras sobre a sociedade baiana.

De fato, parece improvável que o próprio Valladares houvesse perdido sua energia ou seu entusiasmo pela cultura popular: suas publicações continuadas na revista do museu e seus outros escritos refletiam um interesse corrente acerca da cultura afro-brasileira e das tradições populares. E vale a pena notar que o catálogo de 1946 afirmava que o museu organizaria exposições rotativas no futuro. Ainda que tais expectativas pudessem ser o reflexo dos estudos museológicos nos Estados Unidos, que advertiam contra a exposição de muitos itens ao mesmo tempo, podem também ter sido uma voz de resistência contra a entrega de uma casa permanente a uma visão do passado orientado para a elite. Valladares ainda insistia, quixotesicamente, que o museu seria maleável. Por alguma razão, parece que as esperanças de montar exposições temporárias e de relocar novamente o museu, como previsto, não se cumpriram durante o termo de sua direção: Valladares não produziu mais nenhum catálogo e o museu permaneceu onde estava até 1982.

Efetivamente, o museu parece ter mudado pouco no curso da década seguinte. Relatórios anuais, escritos por Valladares, e submetidos ao longo dos anos de 1950 ao SPHAN mudavam pouco de ano a ano e descreviam um museu com enfoque na arte colonial de elite: “Ênfase na arte colonial bahiana e objetos de arte estrangeira trazidos durante período colonial. Coleções que possui: arte, história, etnografia, mineralogia”.⁸⁷ Muito, senão tudo, da coleção etnográfica permaneceu indisponível para o público. E a frequência caiu dramaticamente no

⁸⁶ “José Valladares to Rodrigo Andrade”, 5/1/1939, Archivo IPHAN.

⁸⁷ Relatório datado de 22/3/1950 do Arquivo do Museu de Arte da Bahia, Pasta “Biblioteca. Projetos, informações”. Esse resumo parece ter sido usado sem muita alteração para o guia de museus brasileiros, compilado por Heloisa Torres na mesma época. Ver Heloisa Alberto Torres, *Museums of Brazil*, Rio de Janeiro: Ministry of Foreign Affairs, Cultural Division, 1953, p. 26.





novo endereço, talvez por conta das exposições estáticas e elitistas, talvez porque o bairro de Nazaré atraísse menos tráfego que o mais central Campo Grande.⁸⁸ A visão sobre o passado da Bahia havia sido restringida, assim como sua audiência. O museu já não podia ser imaginado como um transmissor fundamental de cultura e valores para um público mais amplo, era agora um santuário de elite, protegido das massas e ignorado por elas.

A transformação do Museu do Estado da Bahia revela que muitos membros da elite permaneceram desconvidados da necessidade de uma visão mais inclusiva do passado. O museu, como um repositório central da identidade e da história baiana, combinava o pior de todos os mundos em sua encarnação final: evocava nostálgicamente um tempo no qual muitos negros haviam sido submetidos aos grilhões da servidão, mas também excluía qualquer menção à sua contribuição para a sociedade como um todo. Aqui estava toda a grandeza das fazendas de açúcar e da elite branca, sem qualquer pista dos trabalhadores negros e pardos, que proporcionaram suas riquezas e sua própria espinha dorsal.

Na verdade, visões elitistas nostálgicas da Bahia continuaram a dominar a cena museológica por algum tempo. Quando a arquiteta italiana Lina Bo Bardi chegou à Bahia para organizar o novo Museu de Arte Moderna da Bahia, em 1960, e o Museu de Arte Popular, em 1963, seus esforços também receberam a desaprovação da elite, e, mais ainda, uma intervenção armada por parte dos militares baianos depois do golpe de 1964.⁸⁹ Sua exposição sobre o Nordeste, aberta em 1963,

⁸⁸ A casa de Góes Calmon está localizada no número 198 da Avenida Joana Angélica e é atualmente a sede da Academia de Letras da Bahia. O museu localizava-se anteriormente no Campo Grande, no local agora ocupado pelo Teatro Castro Alves. A frequência no início dos anos de 1930 no Campo Grande era em geral pelo menos o dobro que a dos anos de 1950, que permaneceu relativamente constante ao redor de 5.500 visitantes anuais. O arquivo do museu abriga estatísticas de frequência para os anos de 1950, 1951, 1952 e 1958.

⁸⁹ Risério vê seu papel na cena baiana como formativo. Ver Antonio Risério, *Avant-garde na Bahia*, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995, pp. 69-133. Esse episódio foi também rastreado por Roger Sansi, in Roger Sansi-Roca, *Fetishes and Monuments: Afro-Brazilian Art and Culture in the 20th Century*, Oxford: Berghahn Books, 2007, pp. 135-37. É significativo que a própria Bardi se refira ao papel de Valladares como central para que ela pudesse preparar a coleção, em um momento em que enfrentava resistência expressiva. Ver as recordações de sua estada na Bahia, evocativamente intituladas “Cinco anos entre os ‘brancos’”, in Marcelo Carvalho Ferraz (org.), *Lina Bo Bardi*, São Paulo: Empresa das Artes, 1993, p. 161.



ênfâtizava não o passado glorioso do açúcar, mas visões bastante críticas da fome, da pobreza e da exclusão. Como escreveu na introdução que acompanhava os mostruários, “essa exposição é uma acusação”.⁹⁰ O golpe de 1964 deixou claro que os militares viam os dois museus como acusações: eles os declararam “subversivos” e distribuíram canhões ao redor de seu perímetro. Mas, como escreveu Bardi, em 1967, essa era apenas uma manifestação violenta da resistência que havia sido patente na Bahia desde o começo. Destacava três obstáculos principais a seus projetos: “a hostilidade de uma ‘classe cultural’ constituída em moldes provincianos”, visões turísticas do “folclore” e a imprensa local.⁹¹ Muitos na elite baiana continuavam a enxergar a cultura popular e a cultura afro-brasileira como uma ameaça. Antônio Risério ênfâtizou o poder crescente de uma vanguarda cultural na cultura universitária baiana dos anos de 1940 e 1950, que desafiava tais noções; artistas modernistas, nos anos de 1950, também trabalharam para fazer pressão sobre essas fronteiras.⁹² Contudo, a resistência a esses esforços permaneceu poderosa em algumas arenas. No caso das exposições em museus da Bahia, os que desafiavam a celebração das normas da elite, como Bardi e Valladares, eram sujeitos à censura cultural, fosse imposta pelos decretos dos políticos, fosse pela força das armas. Mesmo uma breve ressurreição da coleção sobre candomblé do Museu do Estado, em meio aos anos culturalmente agitados do início da década de 1960, teve vida curta.⁹³

Notadamente, a ditadura militar viria mais tarde a abraçar, na Bahia, alguns aspectos da cultura afro-brasileira, como demonstra Jocélio

⁹⁰ Marcelo Carvalho Ferraz (org.), *Lina Bo Bardi*, São Paulo: Empresa das Artes, 1993, p. 158 e 162.

⁹¹ Marcelo Carvalho Ferraz (org.), *Lina Bo Bardi*, São Paulo: Empresa das Artes, 1993, p. 161.

⁹² O movimento modernista nas artes da Bahia, especialmente artistas como Mário Cravo Jr., Carybé e Carlos Bastos, reinterpretou temas afro-brasileiros na década de 1950 e obteve uma ampla aceitação, o apoio de Valladares, e mesmo publicações patrocinadas pelo Museu do Estado. Sobre o movimento, ver Risério, *Avant-garde na Bahia*; Sante Scaldaferrri, *Os primórdios da Arte Moderna na Bahia*, Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado. A natureza da interação modernista com o museu neste período mais recente merece mais atenção historiográfica e não pode ser desenvolvida aqui. Vale a pena considerar se a revista do museu recebeu mais latitude que suas galerias.

⁹³ De fato, após o entusiasmo professado em 1960 por Rocha acerca da coleção, seria improvável que ele próprio houvesse mudado a orientação do museu voluntariamente. A exposição pode ter enfrentado censura ou pressões a partir do golpe de 1964, o que explica seu rápido desaparecimento, refletido no catálogo de 1970. Ver uma discussão mais aprofundada adiante.





Teles dos Santos acerca do uso da capoeira na propaganda turística dos anos de 1970.⁹⁴ Essa, em última análise, foi também a direção de esforços turísticos posteriores, que se voltaram para a cultura popular da Bahia e sua herança afro-brasileira como o centro das atrações do estado.⁹⁵ Contudo, o período que vai da Era Vargas até a década de 1960 mostra que a Bahia ainda lutava para definir sua identidade, e que seus clãs açucareiros aristocráticos continuaram a exercer poderes consideráveis no debate.

* * *

José Valladares morreu tragicamente em um acidente aeronáutico em 23 de dezembro de 1959. Seu legado ao mundo das artes seria encampado por seu irmão mais novo, Clarival do Prado Valladares, um médico que abandonou sua carreira após a morte de José para tornar-se um dos mais destacados historiadores da arte no Brasil. O legado de José, na Bahia, é mais complexo. Em grande parte negligenciado em histórias recentes da Bahia, seu trabalho foi reconhecido pelo museu em sua história oficial, mas quase imediatamente demolido por uma série de reorganizações das coleções.⁹⁶ O recém-criado *Boletim* do museu de 1960 combinava um elegante, ainda que breve, obituário de Valladares, com o anúncio de importantes revisões na disposição e no enfoque do museu.

Quando da sua morte, já vinham sendo feitos esforços para transferir a coleção de arte moderna para o recém-criado Museu de Arte Moderna da Bahia.⁹⁷ Contudo, o Museu do Estado passou por transformações imediatas e dramáticas a partir do ano seguinte. Já no início de

⁹⁴ Jocélio Teles dos Santos, "Nação Mestiça: Discursos e práticas oficiais sobre os afro-brasileiros", *Luso-Brazilian Review* 36, 1 (1999), pp. 19-31.

⁹⁵ Patricia Pinho analisa o apelo ao turismo "de raiz" em Patricia de Santana Pinho, "African-American Roots Tourism in Brazil", *Latin American Perspectives* 35, 3 (2008), pp. 70-86.

⁹⁶ A história do museu é mais bem detalhada no sítio internet <<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/04/revista%20da%20bahia/Artes%20Plasticas/mab.htm>>, acessado em 15/05/2008. O texto é escrito por Edinete Melo, em colaboração com Maria Virgínia Calmon Santos.

⁹⁷ A coleção sofreria ainda outros desmembramentos no fim dos anos de 1960, quando partes dela foram distribuídas para o Convento do Carmo e para o Museu do Recôncavo Wanderley. Ver o sítio internet citado acima.



1960, o sucessor de Valladares, o artista e crítico Carlos Eduardo da Rocha, iniciara o trabalho de reorientar o museu, criando uma nova seção para tratar separadamente da arte sacra, assim como uma nova exposição sobre o poeta baiano Castro Alves.⁹⁸ Rocha, talvez demarcando um contraste sutil com as exposições estáticas de seu antecessor, sublinhou que o museu colocaria um novo enfoque em exposições rotativas, que trariam à luz itens há muito esquecidos na reserva técnica. Ironicamente, essa agenda de mudanças acabaria remetendo a uma visão anterior da instituição: a última organização do museu feita por Valladares pode ter sido rejeitada por Rocha, mas o novo diretor acabou ressuscitando algumas das visões mais populares da cultura que o próprio Valladares havia destacado em seus primeiros anos.

Para começar, ainda que a nova publicação do museu, o *Boletim*, declarasse sua intenção de publicar extratos das revistas anteriores do museu (iniciadas e editadas por Valladares), selecionou apenas um excerto, o ensaio escrito em 1942 por Melville Herskovits sobre a etnologia afro-brasileira e o candomblé.⁹⁹ Além disso, o *Boletim* observou que valiosos materiais etnológicos que estavam armazenados há quase vinte anos, devido à “absoluta falta de espaço”, seriam finalmente expostos ao público novamente.¹⁰⁰ Um pavilhão recém-construído abrigaria a coleção, que consistia de “numeroso material de arqueologia, cultura material dos nossos índios, [...] peças etnológicas de varias culturas primitivas”, e um “precioso material” composto de “elementos materiais de culturas africanas e objetos do culto afro-brasileiro”.¹⁰¹ Esta, então, era a coleção que José Valladares já cultivara e tentara expor. Armazenada por duas décadas, era agora novamente trazida à luz. Não é certo o quanto essa nova exposição durou, entretanto, pois ela não recebeu menção no catálogo produzido em 1970 e, em 1982, o museu

⁹⁸ Museu do Estado da Bahia, *Boletim*, 1, Salvador: Secretaria de Educação e Cultura, 1959, pp. 3-4.

⁹⁹ Museu do Estado da Bahia, *Boletim*, 2, 1960, pp. 1-4.

¹⁰⁰ Museu do Estado da Bahia, *Boletim*, 2, p. 6.

¹⁰¹ Museu do Estado da Bahia, *Boletim*, 2, p. 7. Embora, talvez de modo a rejeitar críticas, o *Boletim* alegasse que a exposição vinha “despertando grande interesse por parte dos visitantes principalmente a população escolar”.





sofreu ainda outra mudança de endereço, e sua transformação final: relocado para o bairro da Vitória, o museu assumiu uma nova encarnação com um enfoque exclusivamente nas artes.¹⁰² Contudo, os sussurros de Valladares continuaram a ecoar. Em uma reviravolta da história, foi montada em 2006 uma exposição de balangandãs no museu Carlos Costa Pinto, em Salvador, de forma semelhante à imaginada por José Valladares no início da década de 1940, em torno dos versos “O que é que a baiana tem?”.¹⁰³

Resumo

Este artigo examina a história de uma instituição baiana que não tem recebido muita atenção, mas que esteve no centro de um debate mais amplo sobre a representação da cultura da Era Vargas: o Museu do Estado da Bahia. Uma análise detida do museu ilumina não apenas um momento conflituoso crítico na história do estado, mas também disputas mais abrangentes sobre representações da cultura afro-brasileira e da cultura popular.

Palavras-chave: Museu do Estado da Bahia – Bahia – cultura popular – cultura afro-brasileira – Era Vargas

Abstract

This article examines the history of a Bahian institution that has escaped modern scholarly attention but formed the center of a larger debate about the representation of culture in the Vargas Era: the State Museum of Bahia. A close analysis of the museum illuminates not only a critical moment of conflict in Bahian history, but also broader conflicts about representations of Afro-Brazilian culture and popular culture.

Keywords: State Museum of Bahia – Bahia – popular culture – Afro-Brazilian culture – Vargas Era

¹⁰² Bahia, *Museu de Arte da Bahia: guia dos visitantes*. A direção de Rocha findou em 1974, quando foi substituído por Ana Lúcia Uchoa Peixoto. A última mudança física, em 1982, reflete a localização atual do Museu de Arte da Bahia. A ocasião em que ocorreu a mudança de nome não está clara.

¹⁰³ Fundação Museu Carlos Costa Pinto et al., *O que é que a Bahia tem: ourivesaria do Museu Carlos Costa Pinto* – Salvador: Exposição da Pinacoteca do Estado de São Paulo, 3 de junho a 23 de julho de 2006.