



Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material

ISSN: 0101-4714

ISSN: 1982-0267

Museu Paulista, Universidade de São Paulo

CARVALHO, VÂNIA CARNEIRO DE; MARINS, PAULO
CÉSAR GARCEZ; LIMA, SOLANGE FERRAZ DE

Curadoria em museus de história

Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, vol. 29, e40, 2021

Museu Paulista, Universidade de São Paulo

DOI: <https://doi.org/10.1590/1982-02672021v29e40>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=27365965022>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

UAEM redalyc.org

Sistema de Informação Científica Redalyc

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

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa
acesso aberto

Curadoria em museus de história

Curating in history museums

<https://doi.org/10.1590/1982-02672021v29e40>

VÂNIA CARNEIRO DE CARVALHO¹

<https://orcid.org/0000-0003-3840-8987>

Universidade de São Paulo / São Paulo, SP, Brasil

PAULO CÉSAR GARCEZ MARINS²

<https://orcid.org/0000-0001-8776-5708>

Universidade de São Paulo / São Paulo, SP, Brasil

SOLANGE FERRAZ DE LIMA³

<https://orcid.org/0000-0002-9411-1988>

Universidade de São Paulo / São Paulo, SP, Brasil

RESUMO: O artigo aborda os desafios da curadoria em museus universitários de história tendo como referência os debates teóricos em torno da potência documental de objetos e imagens – em contraste com sua tradicional mobilização memorial –, a ampliação do espectro de sujeitos sociais a que esses museus devem se referir e a construção de saberes e responsabilidades compartilhadas no âmbito curatorial. A renovação trazida por essas reflexões é tratada a partir dos parâmetros conceituais e da prática curatorial que animam o Museu Paulista da Universidade de São Paulo desde sua reformulação na década de 1990.

1. Docente do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (USP). Mestre e doutora pela USP. Atua desde 1990 como curadora de suas coleções e pesquisadora de história com ênfase em cultura material e espaço doméstico. *E-mail:* <vcarvalh@usp.br>.

2. Historiador, doutor em história social pela Universidade de São Paulo (USP) e docente do Museu Paulista da USP, instituição na qual integra o corpo de curadores desde 2004. É orientador nos Programas de Pós-Graduação em Museologia e em Arquitetura e Urbanismo da USP. Desenvolve pesquisas sobre representações artísticas do passado brasileiro em acervos musealizados, bem como sobre políticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil. *E-mail:* <pcgm@usp.br>.

3. Docente do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (USP). Mestre, doutora e livre-docente pela USP. Atua como curadora de suas coleções e pesquisadora de História, com ênfase em cultura material e cultura visual. *E-mail:* <sflima@usp.br>.

PALAVRAS-CHAVE: Museu de História. Curadoria. Cultura material. Museu Paulista da USP.

ABSTRACT: The article discusses the challenges of curating in university history museums with reference to the theoretical debates around the documentary power of objects and images – in contrast to their traditional memorial mobilization –, the broadening of the spectrum of social subjects to which these museums should be refer and the construction of knowledge and shared responsibilities in the curatorial scope. The renewal brought by these reflections is discussed from the conceptual parameters and curatorial practice in Museu Paulista da USP since its reformulation in the 1990s.

KEYWORDS: History Museum. Curatorship. Material culture. Museu Paulista da USP.

O exercício do ciclo curatorial em museus de história vem se renovando neste século a partir de revisões do papel que tais instituições desempenham – ou devem desempenhar – nas sociedades contemporâneas. Criada a partir de decisões do Estado ou da iniciativa privada no século XIX, essa tipologia dos museus atravessou o século XX sob os pesos de sua herança identitária oitocentista – marcadamente excludente –, da seleção de objetos fortemente classista e da apropriação das coleções de forma fetichista, descontextualizada ou falaciosamente capaz de revelar o passado a partir da imanência de formas, materiais ou imagens. Os debates teóricos em torno da potência documental de objetos e imagens – em contraste com sua tradicional mobilização memorial –, a ampliação do espectro de sujeitos sociais a que esses museus devem se referir e a construção de saberes e responsabilidades compartilhadas no âmbito curatorial são eixos dessa renovação que ganham contornos específicos nos diversos contextos locais, nacionais ou transnacionais em que se inserem.

Este texto mobiliza tais desafios da curadoria em museus universitários de história a partir dos parâmetros conceituais e da prática curatorial que animam o Museu Paulista da Universidade de São Paulo desde sua reformulação na década de 1990. Instalado em um edifício erguido entre 1885 e 1890 para ser um memorial do nascimento da nação, o museu foi, por muitas décadas, o ente responsável por construir uma narrativa nacional altamente hierarquizadora. Nesse sentido, a reconstrução de suas práticas de coleta, conservação, documentação e exposição tem sido pautada pelo redesenho de seu papel social e pela compreensão de sua função política para a cultura. Tal transformação dialoga criticamente com os legados museais de uma instituição que respaldara a interpretação de que a construção da nacionalidade ocorrera a partir da liderança paulista, e que hoje se coloca como um laboratório do fazer histórico por meio de suas coleções e exposições.

DOS DILEMAS DOS ACERVOS SEM HISTÓRIA

Os museus de história estão tradicionalmente ligados aos anseios por algum tipo de identidade geopolítica. Esse substrato territorial (ou primeiro aglutinante identitário) está envolvido, por sua vez, por expectativas de natureza classista, étnica e cultural. Apesar de todas as variáveis que podem compor a argamassa que fundamenta um museu de história, ele sempre se refere a um espaço, e não é por acaso que, desde o século XIX, muitos se constituíram sob a égide de um ideário nacionalista.⁴

Associados à produção de intelectuais afeitos à disciplina historiográfica, os museus oitocentistas, ainda que muitas vezes fossem instituições tematicamente híbridas, tenderam a acomodar em suas coleções e exposições objetos representativos de acontecimentos políticos e econômicos que reduziam as outras dimensões da sociedade a cores particulares, por vezes folclóricas, a um andamento temporal cronológico ditado por grandes personalidades, fatos militares e gestos políticos.

Ao eleger determinados personagens e acontecimentos como relevantes para impulsionar o tempo da história e o discurso museal, tais escolhas acabaram por estimular a aquisição de objetos associados à sua vida pública, aos seus vínculos com as cidades ou, ainda, à constituição de sua personalidade pública e privada. Muito mais suscetíveis às demandas sociais, mesmo quando elitistas, muito mais potentes como meios de conferir hegemonia a valores e sentidos, os museus de história tornaram-se reféns da memória.

Nos museus com coleções ecléticas, como foi o caso dos museus de história natural oitocentistas, os conjuntos de acervos tidos como históricos talvez tenham sido aqueles que mais ficaram imunes a qualquer esforço sistemático e científico que as disciplinas das ciências humanas puderam outorgar a essas instituições. No caso da história, o logocentrismo reinante deixou de fora do rigor documental tudo aquilo que não eram fontes escritas. Tal visão da construção das narrativas históricas empurrou para a própria sociedade e seus agentes, sempre pautados por interesses particulares, as decisões sobre coleta e preservação de artefatos que seriam, paulatinamente, depositados em museus.

Os documentos materiais foram, assim, tratados como figuras ilustrativas do fio condutor estabelecido pela lógica dos documentos textuais, especialmente os oficiais, gerados ou cancelados pelo aparato governamental. A história era conhecida por meio da escrita e à dimensão material estava reservada a função de ensinar com mais facilidade o que ditavam os livros dos historiadores e o que não era acessível a todos. A narrativa estabelecida na escrita tornava-se, assim, ilustrada por imagens e objetos.

A materialidade monumental e suntuosa dos museus e seus objetos expostos como exemplares únicos da história criaram (e criam) a aura necessária para converter projetos políticos e identitários os mais diversos. Desse modo, os remanescentes materiais da vida social, apesar de não definirem o caminho interpretativo da narrativa histórica, não deixaram de ser fundamentais para a adesão a ela, ou mesmo para que ela oferecesse uma espécie de lastro na condição de testemunho.

A noção de testemunho histórico, longe de fazer dos objetos a base para se obter informações sobre o processo histórico, apresenta-se, ao contrário, aderida àquela que lhes outorga qualidades que não são deles, mas da dinâmica das

relações sociais. Por isso, o interesse, ou mesmo a angústia de preservar, caminhou *pari passu* com a fruição fetichizada dos objetos preservados. Assim é que, ainda hoje, os arquivos (especialmente os privados) são quase que integralmente jogados fora, restando-se poucos “vestígios” considerados como os memorabilia do indivíduo, tornando-se fungíveis com ele. Se da noção de testemunho fetichizado deriva a de objeto autêntico, a força do documento textual como estruturante da narrativa torna-se um dos mananciais mais importantes para orientar a prática do “preenchimento” das lacunas deixadas pelos objetos.

Já na criação do Musée des Monuments Français, instituído em Paris na última década do século XVIII, é possível identificar as primeiras práticas “curatoriais” (ainda que o termo seja anacrônico para essa época) nas quais se pode reconhecer algumas das questões levantadas. O museu nasceu em meio à destruição generalizada de tudo que estava associado ao Antigo Regime. Para Francis Haskell, a França conheceu na década de 1790 a “mais sistemática campanha de erradicação do passado levada a cabo por um país da Europa moderna”.⁵ Segundo o autor, a brutal destruição jacobina de monumentos, tumbas, catedrais, mosteiros, pinturas, muitas de origem medieval, entre tantas outras representações da presença religiosa, aristocrática e monárquica, teria suscitado a percepção da dimensão histórica e ideológica dessas obras. Com a nacionalização dos bens da Igreja em 1789 e o fechamento de muitos conventos, os objetos (de arte e tesouros) confiscados pelo Estado foram retirados dos espaços em que podiam ser fruídos para serem vendidos, fundidos, esquarterados ou guardados. Nesse processo, vários depósitos foram instalados em Paris, alguns nos próprios espaços religiosos, onde os objetos passavam por uma espécie de triagem. Um desses depósitos, o mais importante, ficava no Convento dos Agostinianos Menores (Petits Augustins), sob encargo do pintor Gabriel François Doyen, que já fizera obras importantes para a Igreja e tivera contatos estreitos com a vida na corte, sendo ali sucedido por Alexandre Lenoir. A Proclamação da República, em setembro de 1792, e a abolição do cristianismo como religião de Estado, em 1793, acirraram a destruição de tudo que pudesse ser associado à monarquia e à Igreja, incluindo as tumbas que existiam nas igrejas desde a Idade Média. Restos dessa destruição eram encaminhados aos depósitos e Lenoir passou a identificar os fragmentos com o auxílio de ilustrações publicadas em livros de antiquários.

O Musée des Monuments Français foi aberto ao público em 1795. A significação do que estava ali era ambígua pois, se para o próprio Lenoir e seus adeptos ele preservava a arte francesa da destruição, para outra parte das autoridades e dos que as apoiavam o que estava no depósito representava a contrarrevolução. Lenoir se dedicou a justificar a preservação do que considerava

6. Ibid., p. 238-241.

7. Ibid., p. 246.

8. Bann (1995, p. 14-29).

ser os monumentos franceses criando um discurso que dissociava a celebração de seus promotores (a monarquia e a Igreja) de uma nova função que aqueles objetos produzidos pelo povo da França poderiam promover: o desenvolvimento da arte e da educação. Note-se, portanto, que para tornar suas ideias aceitáveis, Lenoir cindia a historicidade daqueles objetos que preservava, tornando a ideia da educação pela arte o aval e a razão para conservar os monumentos da história francesa.⁶

Lenoir acreditava que as obras de arte poderiam fornecer informações sobre a aparência e os costumes das primeiras gerações francesas, inacessíveis de outra forma que não fosse a observação das obras do museu. A fim de alcançar esse objetivo ele justapôs objetos descontextualizados para gerar narrativas sobre a evolução da arte francesa, em uma possível ordem cronológica. Para acolher essa narrativa expositiva, ele se preocupava em criar uma ambientação, pintando abóbadas do antigo convento em azul e com estrelas douradas, mantendo intencionalmente uma baixa luminosidade proporcionada pela inserção de janelas com vitrais vindos de outros mosteiros e igrejas, além de reconstruir portas e janelas em forma de arcos ogivais. Lenoir também incentivava a construção de novos monumentos – a Descartes, Molière, Pascal – e neles depositava as cinzas e os ossos dos personagens eleitos como fundamentais para a cultura francesa. O que se considerava autêntico dava assim lastro histórico para as novas criações do museu.⁷

A eficácia da estratégia de ambientação adotada por Lenoir pode ser compreendida se atentarmos ao que Stephen Bann denominou de “retórica da exibição”, que atenderia a um “regime de curiosidade”.⁸ Para o autor, os antigos gabinetes de curiosidades guardam íntima relação com os santuários e relicários medievais, pois ambos são regidos por um regime de curiosidade. Bann trata especificamente dos santuários associados às práticas de peregrinação do universo católico, do início da Idade Média até a Reforma, quando, em países como a Inglaterra e os Países Baixos, a sacralização de objetos e homens foi violentamente banida, com a destruição física, inclusive, de muitos santuários em igrejas. Antes mesmo dos gabinetes de curiosidades renascentistas, os relicários e altares, ricamente ornamentados, apresentavam uma profusão de pedras, exposições públicas que, nesse caso, estavam destinadas a saciar os propósitos religiosos dos peregrinos.

Ao introduzir a noção de uma retórica da exibição, Bann indaga-se sobre como esses objetos de culto comunicavam a fé e, principalmente, qual era o papel da visualidade e das condições expográficas (para usar um termo contemporâneo) na experiência do expectador, do peregrino. São essas condições expográficas, que envolvem os materiais empregados e seu arranjo visual, que ele denominou de retórica da exibição.

Bann recorreu ainda a Norman Bryson, especialmente em uma passagem de seu clássico livro *Word and Image*.⁹ Ao analisar os vitrais da catedral gótica de Cantuária, um dos principais destinos dos peregrinos na Inglaterra, Bryson chama a atenção para como a luz amarela, que inundava o espaço graças aos vitrais, podia ser interpretada como a transcendência da palavra das escrituras. Ou seja, a ambiência e o arranjo visual ganham força e destaque para a realização da mensagem.

Essa retórica da exibição derivada da experiência discursiva cristã pode ser tomada como um elemento que impulsionou a eficácia da construção de estratégias expositivas, como a adotada por Lenoir. O chamado regime de curiosidade permite, assim, entender uma experiência lastreada na longa duração e que teria tido o seu berço no quadro mais amplo das práticas de peregrinação e adoração de relíquias, do nascimento dos gabinetes de curiosidades no Renascimento e da própria ruptura sensória promovida pela Reforma.

Além de configurar uma ambiência para exibir as obras que reunia, Lenoir também operava outra ressignificação que marcará todos os museus a partir do século XIX: a prática de retirar obras de seu contexto de origem para inseri-las no contexto artificial de um museu de história. A descontextualização necessariamente deformava os propósitos iniciais da produção dessas obras, além de comprometer os próprios personagens e intenções que as geraram. As tumbas reconstituídas no museu já não abrigavam os restos de seus mortos, pois ao final dava-se mais importância aos escultores e às suas obras de arte do que àqueles para quem essas tumbas tinham sido produzidas. Assim, a descontextualização era ao mesmo tempo uma operação de salvaguarda e de destruição à qual Lenoir fora obrigado, de modo a dissociar a história dos artefatos e dos “monumentos” que abrigou e criou, operação semântica que passou a ser parte da constituição dos próprios museus.

Haskell também reconhece que, muito além de salvaguardar obras de arte, em um momento de ruptura social Lenoir tornou visível e tangível um passado material associado à identidade nacional francesa. Numa sociedade que buscava a descontinuidade, o museu de Lenoir buscou o oposto. Michelet, ao relatar sua experiência no Musée de Monuments Français, viu na narrativa de Lenoir a “verdadeira ordem”, que “refletia a sequência das eras” que “revelavam a perpetuidade da nação”.¹⁰ Mas, com a queda de Napoleão e a volta da família real e dos aristocratas emigrados, a demanda pelo retorno de monumentos, pinturas e tumbas para seus lugares de origem levou ao fim do museu, em 1816. Seu sucessor foi o Musée de Cluny, criado em 1844 a partir da coleção de Alexandre du Sommerard, comprada pelo Estado francês juntamente com o Hôtel de Cluny.¹¹

9. Bryson (1983).

10. Haskell, op. cit., p. 236.

11. Bryson, op. cit., p. 249.

O Musée de Cluny, ao contrário do extinto Musée des Monuments Français, especializou-se em tentar recontextualizar os objetos, sendo na França a primeira experiência consistente para construir os “*period rooms*” que tanto fascinaram os museus de história de artes decorativas europeus, bem como os estadunidenses. Neles, o oferecimento de cômodos reconstituídos, como se congelados no tempo, permitia a sensação de trânsito transtemporal, como que eliminando as barreiras do tempo e permitindo a contemplação do passado. Essa recontextualização é, inescapavelmente, muito frágil, pois cômodos passam por sobreposições temporais ou simplesmente não existe qualquer documentação sobre suas etapas. Tal qual os dioramas, seus gêmeos nos museus de história natural, esses ambientes “recriados” operam escolhas visíveis e invisíveis, selecionando artefatos e disposições, além de, sobretudo, representarem quase sempre espaços luxuosos ou de aparato, que pretendiam dar a ver o passado invariavelmente a partir de recortes recorrentemente classistas.

A conversão do Palácio de Versalhes em museu histórico, em 1837, criará um terceiro eixo fundamental à problematização da formação de coleções e ao que hoje chamamos de curadorias de exposições em museus de história. Trata-se do uso ostensivo da pintura de história como forma de dar a ver o passado e de construir, por meio delas, narrativas históricas para a pedagogia do cidadão por meio da visualidade. Determinando a reunião de numerosas pinturas de grande formato provenientes do império napoleônico e encomendando muitas outras, o rei Luís Filipe d’Orléans deu sentido narrativo a diversas alas e salas do palácio, entre as quais a mais importante era a denominada Galeria das Batalhas, que oferece, em 35 pinturas, uma visão da formação nacional por meio da sequência de combates que se estendiam do reino de Clóvis até o século XIX.¹²

As pinturas de história se generalizaram, a partir do exemplo francês, como o gênero máximo de consagração nos sistemas acadêmicos oitocentistas, povoando não apenas museus de história, mas também os de arte e os grandes edifícios públicos. Expressão visual maior da *histoire événementielle* do século XIX, as cenas retratadas nas pinturas de história respaldam os novos ordenamentos sociais pós-revolucionários, em sua expressão civil ou militar, configurando-se ainda como um poderoso instrumento de reordenamento imaginário. Nelas, a evocação dos monarcas é substituída pelo protagonismo nacional, dimensão abstrata que figura e se configura nas lideranças e nos episódios estabelecidos pelos pintores.

A visualidade do passado estabelecida pela pintura de história é, muitas vezes, fortalecida semanticamente pela justaposição de objetos e documentos textuais, que se tornam outra obsessão dos museus históricos oitocentistas. No caso do Germanisches Nationalmuseum, aberto em Nuremberg em 1853, seus fundadores pretendiam reunir objetos de todos os Estados de língua germânica

e organizar as fontes documentais ligadas à história germânica. Por isso, o museu nasceu associado a arquivos e biblioteca. Seus propósitos giravam em torno de coleções que pudessem documentar a vida e as atividades de seus ancestrais e preservar a memória de momentos importantes, bem como daqueles personagens de destaque, que eram apresentados ao público por meio de pinturas, gravuras, moedas, medalhas e túmulos.¹³

Assim, na constituição de quase todos os museus históricos oitocentistas há essa associação entre os objetos autênticos e aqueles que são recriações de um passado, imaginado em pinturas e reconstituições criativas de artefatos e cenários.

A prática paradoxal de fazer conviver objetos autênticos com recriações do passado foi posta em discussão desde meados do século XIX. Haskell aponta que uma geração inteira de historiadores, tendo como um de seus porta-vozes Augustin Thierry, expôs as dificuldades de confiar nas narrativas criadas por escritores e artistas que viveram muito depois dos acontecimentos que pretendiam trazer a público. Tais críticas já vinham sendo feitas a respeito das ilustrações nos livros didáticos, cujas recriações misturavam acontecimentos históricos e seus personagens com vestimentas e cenografias anacrônicas, que poderiam confundir mais do que ensinar o público que se servia dos livros de história, dos manuais didáticos e dos museus. Nesse sentido, simultaneamente à recriação museal interessada em narrativas legitimadas por relíquias do passado, engendrava-se também a sua crítica, que estava interessada em fundamentar a escrita historiográfica exclusivamente sob as fontes pictóricas contemporâneas aos eventos, ou seja, o valor testemunhal deveria, para esses críticos, restringir-se aos vestígios autênticos de uma época.¹⁴

No entanto, um dos obstáculos que reforçou a manutenção das práticas de recriação (que vemos inclusive plenamente em uso durante o século XX no Museu Paulista) foi a ausência de testemunhos iconográficos da maioria dos acontecimentos fundamentais para constituir uma narrativa ilustrada da história.¹⁵ A justaposição entre imagens e artefatos genuinamente reconhecidos como fontes autênticas e recriações de acontecimentos acabou por se tornar uma convenção aceita não só nos museus, mas pelos editores e historiadores.¹⁶ Outra prática comum que está na base da mesma aproximação entre fontes autênticas e recriação foi a produção de imagens-síntese confeccionadas a partir da análise de diversas fontes históricas. A preocupação estética e o objetivo didático e ideológico aliavam-se, assim, na aceitação de imagens desse tipo.

A lógica interpretativa do passado histórico instituída e consolidada nos museus de história do século XIX (a maioria sob o comando de demandas nacionalistas) conhece sua realização mais arrojada nos *living museums* nos Estados

13. Haskell, op. cit., p. 283.

14. Ibid., p. 287.

15. Ibid., p. 288.

16. Ibid., p. 289.

17. É preciso que façamos uma ressalva. Os ambientes preservados de uma época podem e devem ser tratados como documentos tridimensionais e, por isso, sujeitos à preservação justificada, já que são suportes de informações especialíssimos devido às conhecidas dificuldades de sobrevivência que enfrentam. No entanto, esses documentos tridimensionais diferem dos chamados *period rooms*, que foram reconstituídos a partir da intenção de um curador que, baseado em documentos de outra natureza, fixou um ambiente de época, passível, como as demais imagens que comentamos, de interpretação e recriação.

18. Schlereth (2004).

19. *Ibid.*, p. 337.

Unidos, frente aos quais os *period rooms*¹⁷ empalidecem a ponto de parecer apenas um preâmbulo acanhado da tentativa de presentificação do passado proporcionada pela mobilização dos sentidos do visitante, experiência também indissociável da própria ideia de museu. Schlereth menciona a existência de mais de 120 *outdoor museum villages* em 42 estados norte-americanos ao final da década de 1970.¹⁸ Observando esses verdadeiros *tableaux vivants à la américaine*, Schlereth faz um diagnóstico dos desdobramentos ideológicos dos museus históricos oitocentistas, marcados pela tônica nacionalista, ao quais se somam, no caso estadunidense, o contexto político de dois pós-guerras. Tal conformação histórica, se ajuda a entendermos o porquê das abordagens empreendidas por essas instituições, não justifica a sua permanência.

A primeira tendência desses museus é a apresentação de um discurso triunfalista sobre a democracia, constituído a partir da montagem, sempre seletiva, de cronologias baseadas exclusivamente em histórias políticas e militares, nas quais são desprezadas as fontes tridimensionais que poderiam informar sobre aspectos sociais, econômicos e culturais da sociedade dos Estados Unidos. Por outro lado, a narrativa museológica mostra uma evolução progressiva dos princípios políticos valorizados, constituindo-se como um tratamento francamente teleológico dos acontecimentos. Associada a esse tratamento historiográfico está a ênfase nacionalista:

sophisticated curators and museum visitors are aware that cultural nationalism in some form or other is probably inevitable in most historical museums. Many historical sites are shrines to which visitors are beckoned to make pilgrimages, particularly on the national holy days – Memorial Day, July Fourth, Thanksgiving – when the American democratic faith is reiterated in numerous secular homilies. Historical villages often inculcate, in ritual and symbol, a worship of the national scriptures – the Declaration of Independence, the Constitution – as well as the republic's civic saints, prophets, and martyrs, particularly Revolutionary and Civil War heroes.¹⁹

O terceiro engano, ou falácia, apontado por Schlereth, reside na visão nostálgica que muitos museus fomentam, isto é, alimenta-se um saudosismo como se houvéssemos perdido um tempo que já foi melhor do que aquele que se vive hoje. Assim é que, em vez de utilizarmos o conhecimento do passado para enriquecer nossa experiência presente, a narrativa museológica procura frequentemente capturar o visitante em armadilhas afetivas para com isso promover o sentimento de nostalgia, que imobiliza ao mesmo tempo que confere ao museu o poder de ser o guardião das lembranças perdidas. Além disso, o tratamento nostálgico do passado tende a “arrumá-lo” de modo a atender aos valores desse mesmo sentimento:

in the case of outdoor museum villages, we are beguiled into believing that every landscape was always mowed and tidy; that all products were lovingly handcrafted; that no one's calico or gingham was ever soiled; and that life proceeded in an orderly, eternally happy, blissfully secure environment.²⁰

20. Ibid., p. 338.

21. Pomian (1984, p. 51-86).

22. Meneses (1980).

O quarto e o quinto enganos apontados por Schlereth consistem na ideia de que a história é consensual e simples. Para tanto, o que se faz é homogeneizar a narrativa, expurgando dela tudo que pode ser conflituoso, a começar pelos segmentos sociais que são documentados de maneira precária. As diferentes ideias que existiram são reduzidas, minimizadas ou suprimidas; as experiências de comunidades negras, indígenas e das mulheres são marginalizadas. Estas últimas são representadas apenas como donas de casa, numa projeção anacrônica do ideário das elites brancas e protestantes da primeira metade do século XX.

Por fim, Schlereth aponta a ideia recorrente de que a história não é tratada como uma dimensão, parte de um processo contínuo, fonte de informações que podem ajudar a entender o presente, mas como uma mercadoria, algo que se pode adquirir e do qual se pode dispor.

O processo de descontextualização, desde fins do século XIX, conforme apontado, complexificou-se e se expandiu. Com o aumento dos museus de história, mais e mais artefatos deixaram as redes sociais que até então habitavam para se tornar itens de coleção. O artefato perde, portanto, todas as suas funcionalidades e adquire outra, a de significar, o que Pomian denominou de "semióforo".²¹ Os significados que esse objeto agora musealizado adquire não são os mesmos que ele tinha quando inserido na rede social. Incrustado em meio a outros itens da coleção museológica, esse objeto significa as ideias e intenções daqueles que ali o colocaram e classificaram: um estilo (em uma coleção de móveis); uma personagem histórica (o chapéu de fulano, a cama de beltrano); uma paisagem (a cidade de antigamente); ou uma prática de trabalho (a forma do sapateiro, a bancada do alfaiate). Nessa situação de isolamento, a pretensa situação de documento nada mais é do que uma nova função social, a de significar a memória. A memória integra ou separa, apazigua ou aniquila, escolhe o que deve permanecer e o que deve ser esquecido, cumprindo, pois, funções de natureza ideológica e não cognitiva, como demonstrou Ulpiano Bezerra de Meneses. Para tornar o objeto histórico um documento histórico, é preciso traçar sua biografia social, recontextualizá-lo na rede social perdida. Usando uma expressão incômoda, Meneses nos convida a desdocumentalizar o documento.²²

CULTURA MATERIAL E HISTÓRIA: UMA POSSIBILIDADE DE RENOVAÇÃO

Para além da experiência de significação do passado por meio das coleções reunidas em museus de história *tout court*, no século XIX, também os museus de história natural eram lugares de pesquisa intensa sobre as sociedades humanas, onde os objetos arqueológicos e etnográficos eram reunidos em coleções que almejaram compreender a cultura como uma manifestação de leis universais. Associados ao eurocentrismo e ao colonialismo, esses museus formaram suas coleções baseados em princípios da antropologia física, do darwinismo social, da frenologia e do evolucionismo, do difusionismo e da filosofia idealista. O termo “cultura material”, cunhado pelo britânico Augustus Pitt Rivers, expressava a ideia de que era possível conhecer uma sociedade por meio dos objetos que ela produzia. Estes, por sua vez, confrontados com os objetos de outras sociedades, indicariam o estágio evolutivo dessa cultura. Assim, organizar coleções tipológicas sequenciais (do simples ao mais complexo), confrontando as formas e as tecnologias dos objetos, foi uma maneira de gerar conhecimento sobre as sociedades produtoras.

O procedimento metonímico utilizado nesse período fazia equivaler toda a cultura de uma sociedade à sua produção material. Esse método começou a ser fortemente criticado a partir dos estudos das relações de parentesco das sociedades ditas “primitivas”, quando ficou demonstrado que uma sociedade que produz objetos simples pode ter outras dimensões extremamente complexas, mesmo quando comparadas com as sociedades ditas “avançadas”. A antropologia passou a privilegiar o informante. Os objetos passaram a ser compreendidos no seu contexto de produção e uso. Esse deslocamento provocou também uma mudança nos centros de produção de conhecimento, que, nesse caso, deixa de ser o museu, concentrando-se nos departamentos das universidades. Os estudos de cultura material se cristalizaram em estudos de tecnologia, arte primitiva e restos materiais da sociedade (arqueologia). Os museus entraram em um período obscuro de descompasso com a produção de conhecimento nas ciências humanas. No âmbito da disciplina de história, a prevalência das fontes textuais sobre quaisquer outras formas de obtenção de informação será responsável pelo desenvolvimento de acervos históricos nos museus fortemente relacionados com seu caráter memorialístico e, portanto, fetichista.

Será a partir da década de 1980 que um novo movimento no bojo das ciências humanas trará para a ordem do dia a “história das coisas”, perspectiva que permitiria uma profunda revisão da descontextualização de acervos e de narrativas museais que, no mais das vezes, utilizavam os acervos como mera ilustração. A antropologia voltada para os fenômenos de consumo das sociedades

contemporâneas colocou no centro da discussão as funções da materialidade em que ela está imersa. Como compreender nossa relação com a produção e o consumo em escala jamais imaginada dos objetos? É possível viver sem eles? Etnólogos estudaram a cultura material de chimpanzés, orangotangos e gorilas e, junto com antropólogos e arqueólogos pré-históricos, construíram modelos que permitem compreender o processo de hominização, no qual a relação do corpo e do meio social com os objetos é fundamental para a existência de uma cultura. Na produção historiográfica francesa da metade do século XX vinculada aos *Annales*, de grande impacto internacional, abandonaram-se as narrativas factuais baseadas em grandes políticos ou eventos. O interesse passa a ser os fenômenos de longa duração em que a ação individual dá lugar a processos coletivos que são pouco valorizados pela documentação tradicional do historiador. Foi preciso deixar os documentos legais, burocráticos e ritualísticos para dar atenção aos objetos produzidos por uma massa anônima da sociedade. Para além de significar, os objetos começaram a ser também compreendidos como “agentes” sociais, responsáveis não apenas por expressar as categorias de uma sociedade, mas por agir sobre ela, numa relação de mão dupla em que pessoas e objetos em rede tornam-se o meio de compreender a sociedade.²³

Nesse contexto, os museus de história e seus imensos acervos – e a própria experiência de musealizar a história – voltam a ser lugares-chaves de reflexão histórica. O caráter ilustrativo e enciclopédico que se consolidara ao longo do século XIX, bem como a primazia do fio condutor da história política, pautada por seus episódios e heróis, passa a ceder espaço a recortes temáticos que permitem aprofundar a compreensão das tensões sociais e da pluralidade de sujeitos, nas múltiplas temporalidades e em uma história não linear. As coleções de objetos e imagens assumem um papel central nessa abordagem curatorial, tornando-se não mera evidência, dimensão comprobatória ou instrumento de evocação ou celebração, mas dimensão documental pela qual a sociedade pode ser compreendida. Nesse sentido, as próprias coleções museais passam a ser tomadas como expressão social, visto que as práticas de seleção, descarte e doação de artefatos constituem elas próprias discursos seletivos que operam um primeiro problema semântico a ser interpretado pelos curadores.

Regina Abreu realizou um trabalho pioneiro no Brasil ao sinalizar a necessidade de recontextualizar as práticas de aquisição dos museus, de modo a compreender o ato de doar como expressão de autocelebração, realizada por meio de uma relação interativa com a esfera pública quase sempre obscurecida. Focalizando a doação da Coleção Góes Calmon ao Museu Histórico Nacional, a autora demonstra como os limites entre as esferas pública e privada são solúveis

23. A capacidade de o artefato se tornar agente quando inserido na rede social foi tratada por vários autores, entre os quais Boivin (2008), Gell (1998), Latour (2012), Meneses (1980), Miller (2005) e Warnier (1999).

24. Abreu (1996).

25. Cf. Santos (2003) e Breffe (2005).

26. Misan (2005).

nos museus, instituições que, recorrentemente sem dotações que garantam uma autonomia às decisões de aquisição, tornam-se reféns dos desígnios particulares, simbiose que não é necessariamente incômoda aos curadores.²⁴

Nesse sentido, Abreu demonstra como a expectativa de perpetuação da memória vinda de descendentes das antigas elites imperiais associava-se à intenção do diretor do museu, Gustavo Barroso, de reconciliar os discursos oficiais sobre a história do país como regime monárquico deposto pelos republicanos em 1889. Assim, o reinado de Pedro II foi celebrado como aquele em que se constituíram as bases da unidade nacional, incluindo a defesa do território durante a Guerra do Paraguai. Calmon, ligado às elites administrativas que orbitavam o palácio, integrava-se assim a um esforço de revisão do passado, em que ele e sua família se conectavam por meio da doação de suas coleções.

A formação da coleção do Museu Imperial, alimentada recorrentemente por famílias ligadas aos círculos nobilitados pelo imperador Pedro II, é outro exemplo dessa simbiose, assim como o Museu Paulista durante a gestão Taunay, em que as doações de famílias ligadas ao universo da cafeicultura e ao processo de independência, ou genealogicamente ao já então longínquo passado bandeirante, podem ser consideradas situações equivalentes àquela descrita por Regina Abreu sobre o Museu Histórico Nacional.²⁵ Em todas essas instituições a memória das elites tornou-se uma mimese da história nacional ou regional, na qual dimensões celebrativas de episódios ou processos políticos nacionais se mesclam à evocação e rememoração dos próceres a eles associados, bem como a suas próprias famílias. A exposição de longa duração do Museu Imperial, um conjunto de *period rooms* quase completamente assimétrico ao que havia no palácio durante o reinado de Pedro II, e praticamente congelado há cinquenta anos ou mais, é outra evidência da estabilização dessa função evocativa da família imperial e das elites imperiais, apoiada numa radical descontextualização de objetos oriundos, sobretudo, dos palácios da cidade do Rio de Janeiro, em grande parte doados pelas “súditos” fiéis que os compraram nos leilões realizados pelos republicanos após a queda do regime imperial.

As muitas dezenas de museus municipais em nosso país são a maior demonstração da capacidade de difusão dessa articulação entre a função pública e as expectativas privadas, algo que Simona Misan abordou em seu estudo inaugural sobre a constituição da rede de museus histórico-pedagógicos do estado de São Paulo.²⁶ Embora surgidos por decisão do governo paulista, tais museus foram criados sem uma política de aquisição efetivamente coordenada pela administração estadual, que jamais dispôs de verba para formar e expandir as coleções. Assim, os grandes doadores de acervos foram os munícipes das cidades

que abrigaram esses museus, reapresentando, mais uma vez, as projeções privadas no espaço público, numa escala ainda mais efetiva de eficácia memorial.

Museus nacionais e estaduais dependem de diversos circuitos para que o perfil de suas coleções e de suas exposições ganhem eficácia imaginária, tais como livros didáticos ilustrados com seus acervos, reproduções em meios monetários oficiais, como cédulas e selos postais, além de reproduções em cartões-postais, revistas e álbuns ilustrados. Por sua vez, os museus voltados à história municipal têm uma relação direta com seu público-alvo, que é local, potencializando seus resultados discursivos. Misan demonstra como tais acervos exibidos organizam-se, por um lado, em exposições celebrativas das elites locais por meio de telas, espadas e porcelanas monogramadas ou brasonadas, numa ampla associação às práticas do Museu Imperial e do Museu Histórico Nacional, com os quais o responsável pela implantação desses museus, Vinício Stein Campos, mantinha correspondência. Por outro lado, tal dimensão de celebração dos indivíduos estava ausente na apropriação expográfica da miríade de objetos doados por cidadãos, como telefones, máquinas de escrever, máquinas fotográficas, ferramentas de trabalho ou itens de indumentária, que serão recorrentemente abordados por sua tipologia e não associados à vida de quem os utilizou.

A superação dessa simetria intensa entre formação de acervos, práticas expositivas e a celebração de elites dirigentes tem sido um desafio dos museus brasileiros, especialmente a partir da década de 1980. A disseminação no Brasil de referenciais teóricos e historiográficos advindos do marxismo e da nova história francesa, bem como a problematização dos “lugares de memória” propostos por Pierre Nora, e ainda, a politização dos discursos e espaços museais propostos pela nova museologia desencadearam uma revisão progressiva de práticas de aquisição, de temários e metodologias de exposições de longa e de curta duração, cada vez mais inclinadas a abordagens interdisciplinares. O Museu Histórico Nacional e o Museu Paulista podem ser considerados formuladores de políticas curatoriais que inseriram tais perspectivas em suas práticas, servindo de referência para a discussão sobre o papel dos museus históricos na contemporaneidade brasileira.

Coube ao Museu Histórico Nacional a introdução, ainda na década de 1980, de uma abordagem materialista do passado brasileiro, por meio da exposição “Colonização e dependência”, inaugurada em 1987 como módulo inicial da revisão do circuito de exposições de longa duração da instituição.²⁷ Focalizando os processos de acumulação de capital e de hierarquização entre Europa e ultramar, desde o mercantilismo até o capitalismo industrial, a exposição desencadeou uma consciência institucional sobre quanto o perfil das coleções acumuladas desde a década de 1920 era incapaz de documentar processos sociais basilares do passado nacional,

28. Araujo (2014, p. 228).

29. As tipologias consideradas prioritárias pela PPA do MHN de 1996 foram: 1. Mobiliário doméstico (anos 1950, 1960 e 1970); 2. Mobiliário de escritório; 3. Mobiliário e equipamento escolar; 4. Rádios domésticos; 5. Televisores; 6. Toca-discos e aparelhos de som; 7. Aparelhos telefônicos; 8. Máquinas de escritório; 9. Equipamento de processamento de dados; 10. Canetas e outros instrumentos de escrita; 11. Relógios; 12. Ferramentas; 13. Objetos ligados à indústria automobilística; 14. Objetos ligados ao setor de transportes; 15. Objetos de vocacionais; 16. Aparelhos eletrodomésticos; 17. Utensílios de mesa e de cozinha; 18. Equipamentos de esporte; 19. Indumentária; 20. Brinquedos (ARAUJO, 2014, p. 92, 232-235).

30. Cf. Knauss, Magalhães e Bezerra (2019).

por exemplo o trabalho escravo, impossível de ser documentado apenas pelos recorrentes instrumentos de castigo e tortura dos cativos.

Durante as décadas de 1990 e 2000, o Museu Histórico Nacional ampliou significativamente o espectro de suas coleções, a partir da consolidação de sua política de aquisição de acervo, em 1996, na qual ficou estabelecida a prioridade de coleta de artefatos relacionados a “aspectos gerais da dinâmica histórica da formação social brasileira”,²⁸ superando a tradicional atenção prioritária a indivíduos, tanto personagens quanto colecionadores. Periódicos, materiais didáticos e sobretudo os “objetos comuns”, característicos da produção seriada do capitalismo industrial do século XX, eram itens de interesse especial, que convergiam também com a atenção prioritária à República, período considerado de maior carência no acervo.²⁹

Mais recentemente, o Museu Histórico Nacional adotou também a metodologia de formar coleções colaborativas, compostas a partir de ações que induziam setores da sociedade a participar de discussões para estabelecer parâmetros e coletar material disperso. Tal procedimento permitiu formar acervos ligados à companhia aérea Panair do Brasil, ao movimento feminista e a práticas de grupos afrodescendentes.³⁰

No Museu Paulista, por sua vez, o Plano Diretor de 1990, que redefiniu a sua área de atuação como especializado em história e cultura material da sociedade brasileira, estabeleceu linhas de pesquisa que consolidaram a política de aquisição institucional, fomentando a aquisição de acervos mais representativos de segmentos e campos sociais relegados ao longo de sua história em prol da memória das elites locais. Esse redirecionamento da política de aquisição integrou novas tipologias documentais e ampliou algumas já existentes para outros segmentos sociais, operando uma profunda alteração do perfil de tipologias em uso. Além disso, fomentou novas práticas e protocolos para o ato da doação ou aquisição por compra, de modo a evitar a descontextualização dos objetos em relação aos gestos doadores.

O acervo iconográfico, largamente apoiado na pintura de história e nos retratos a óleo de membros das elites, foi, por exemplo, ampliado com tipologias variadas – embalagens, rótulos, manuais de receitas, impressos didáticos, cartões-postais e fotografias. No caso destas, o projeto de reorganização física e documental iniciado em 1991 revelou séries de retratos que integravam as parcelas de documentos textuais de coleções familiares doadas ao longo do século XX. Sem uma catalogação específica, essas séries permaneciam invisíveis no acervo. Essa condição ocorria, então, em razão da tradicional valorização dos acervos pictóricos, merecedores de fichas catalográficas individuais, em detrimento de técnicas baseadas na reprodutibilidade, como a fotografia e seus derivados (os

chamados processos fotomecânicos). Sem dúvida, o crescente reconhecimento das fontes fotográficas como matéria-prima para a produção de conhecimento histórico (e antropológico) que se observa ao longo dos anos 1980 e 1990, fruto do estabelecimento de novos paradigmas nas humanidades de modo geral e de renovadas tendências no campo historiográfico, concorreu também para uma consequente alteração do lugar da fotografia nos museus.³¹

Entre 1991 e 2003, o acervo iconográfico do Museu Paulista foi ampliado em mais de 100%.³² No caso dos retratos fotográficos, a aquisição da Coleção Militão Augusto de Azevedo,³³ centrada no século XIX, abriu caminho para doações e propostas de aquisição de colecionadores de retratos, produzidos do século XX até aproximadamente a década de 1950,³⁴ cobrindo de forma muito satisfatória a evolução da retratística fotográfica a partir do advento da fotografia e, especialmente, do formato *carte de visite* (1854). A divulgação desse novo espectro de aquisições, por meio de exposições, mostras, artigos científicos, dissertações, teses e matérias jornalísticas, produziu um movimento espontâneo de doações de retratos e álbuns de família, permitindo, por sua vez, ampliar o espectro de segmentos sociais representados no acervo institucional.

Esse processo estendeu-se de segmentos sociais a esferas da vida social, com a integração ao acervo tridimensional de objetos capazes de informar sobre cadeias produtivas, ofícios urbanos e o trabalho industrial. É o caso, por exemplo, da doação de itens relacionados à produção industrial da louça em São Paulo (doação de Léa Evani Ranzini, em 2003); da doação de itens que formaram a coleção de ferramentas de marcenaria do Instituto Borges de Artes e Ofícios, sediado em Itu, São Paulo (1993); da doação da Coleção Roldão de Souza Filho (2006), reunindo a bancada de trabalho de um alfaiate atuante na cidade de São Paulo; da compra da Coleção Tércio Gaudêncio (2015) de tipos móveis, florões, máquinas e ferramentas do ofício de encadernação e douração de livros; e da compra da Coleção Oreste Sercelli (2001) de desenhos originais, biblioteca, ferramentas e materiais relacionados aos ofícios da pintura decorativa. Por meio dessas doações e compras, embasadas pela linha de pesquisa do universo do trabalho, buscou-se garantir no Museu Paulista a representação desse universo.

Ao longo dos últimos vinte anos, as diretrizes da política de aquisição tratadas anteriormente fomentaram uma rede de doadores e colaboradores em torno da instituição. A mediação com doadores e proponentes de venda de potenciais acervos, envolvendo curadores, conservadores e documentalistas do museu, transformou-se, ela própria, em uma problemática de interesse investigativo, na medida em que permitia encaminhar questões relativas ao colecionismo privado e ao próprio gesto da doação. Foi nesse sentido que se procurou

31. Cf. os balanços sobre o campo da cultura visual em Meneses (2003) e Knauss (2006). Sobre a relação entre fotografia e história, cf. Carvalho et al. (1994). No campo da antropologia, cf. exemplos dos renovados usos da fotografia em Novaes (2015).

32. Makino et al. (2003, p. 259-304).

33. A coleção do fotógrafo oitocentista Militão Augusto de Azevedo (1837-1905), que reúne cerca de 12 mil retratos, organizados em seis álbuns encadernados, além de fotografias avulsas de paisagens e um conjunto de negativos de vidro em colódio úmido, foi adquirida da família em 1996, juntamente com a coleção de seu filho, Luiz Gonzaga (1862-1928) que continha álbuns de família e documentos textuais. A aquisição foi patrocinada pela Fundação Roberto Marinho e pela Rede Globo, contemplando o tratamento documental, a conservação e a difusão (exposição, vídeo, CD-ROM) das coleções. Cf. Carvalho e Lima (1997).

34. O primeiro lote de uma série que forma a Coleção Carlos Eugênio de Moura chegou ao museu em 1996. Ao longo de sua vida, Moura colecionou retratos de diversos formatos, acumulando inicialmente os retratos de sua família. A Coleção Orôncio Vaz de Arruda foi doada pela senhora Raquel Correa Vaz de Arruda, viúva de Orôncio, em 1996. Também colecionador de retratos, ele reuniu 579 exemplares produzidos na primeira metade do século XIX, sobretudo de famílias do interior paulista. Sobre os processos de doações e aquisições, cf. Vieira (2018).

35. Carvalho e Lima (2005, p. 88).

36. A adoção de protocolos para documentar o processo de doação permitiu reunir informações que alimentaram pesquisas de iniciação científica, mestrado e pós-doutorado no museu (ALENCAR, 2008; MACIEL, 2010-2014; VIEIRA, 2018).

37. Nesse sentido, entre as publicações realizadas pelo corpo do museu destacam-se: Meneses (1990a, 1990b), Lima e Carvalho (1993), Makino (2003) e Mattos (1999, 2003). Ver também o dossiê “Pintura de história no Museu Paulista” (MARINS, 2019).

entender, a partir da análise das tipologias de coleções doadas, as motivações dos doadores e as funções que o ato de doar colocava em operação. Partiu-se da premissa de que “fazer uma oferta ao museu é uma forma de apropriação física do espaço de ressignificação dos sentidos que esta instituição propaga, mesmo que seja para devolvê-los ao imaginário social como formas melhor lapidadas da norma social”.³⁵ A seleção que precede o ato de doar é orientada por motivações que abrangem desde a homenagem a um familiar, em geral falecido, e para o qual se espera a notoriedade de integrar um espaço/acervo público, até propósitos de cunho investigativo, como são os casos em que a doação é justificada por se compreender que os itens doados são fontes de pesquisa sobre determinado campo da cultura material e visual da sociedade.

Considerar o gesto de doação como um problema histórico teve implicações no processo de integração de novos itens ao acervo do museu. Os procedimentos protocolares já adotados – carta de doação, laudos de conservação e interesse institucional – foram incrementados com depoimentos dos responsáveis pela doação.³⁶ A preocupação em registrar motivações, os critérios da seleção realizada para a doação e as trajetórias de vida envolvendo os itens doados sinalizam uma relação mais qualificada do museu com a sociedade, cujo pressuposto é reconhecer a função social que ele desempenha, de forma que se torna explícita uma troca com ganhos para ambas as partes. Por um lado, do ponto de vista do curador, o ato permite discutir os complexos processos de formação de memórias e suas expressões públicas. Por sua vez, para o doador, o ato estabelece um vínculo que não só expressa o acolhimento aos anseios de representatividade por meio de memórias compartilhadas e preservadas, mas também oferece a possibilidade de refletir sobre a prática de doar e sobre as noções de patrimônio e preservação. Em outras palavras, uma política de aquisição de acervos não se restringe a estabelecer protocolos e definir segmentos do acervo a serem incrementados, mas deve estar em consonância com um espectro mais amplo de atuação do museu, envolvendo oficinas de conscientização sobre a preservação de bens materiais, assim como a difusão qualificada dos bens doados.

Por sua vez, o largo desempenho do Museu Paulista como gerador de imaginários a partir da coleção de pinturas de história iniciada com a tela *Independência ou morte*, de Pedro Américo, tem sido também objeto de ações diversas voltadas à compreensão do circuito social dessas obras de arte.³⁷ As decisões e debates que perpassaram a concepção e realização dessas pinturas (comprometidas com a idealização e celebração do passado da cidade, do estado de São Paulo e do país), seus processos de aquisição, suas formas de exibição e as práticas de sua apropriação e reprodução na vida social têm sido os eixos para

abordar a formação de imaginários excludentes, marcados pela celebração das elites luso-brasileiras em detrimento de todos os outros segmentos sociais e etnias. A consagração do bandeirante e a definição de sua representação iconográfica como um herói branco e construtor da nacionalidade foram cânones estabelecidos pelo Museu Paulista que repercutiram em todo o país,³⁸ tornando, atualmente, uma responsabilidade da instituição problematizar esses legados (altamente questionados por movimentos sociais), tanto em publicações quanto em exposições e materiais educativos voltados à difusão de partidos de curadoria dessa e de outras coleções.

Ainda no que se refere à difusão, um compromisso enfático do Museu Paulista tem sido ampliar o acesso aos acervos documentados por meio de estratégias digitais que disponibilizam os dados em plataformas colaborativas, como é o caso da plataforma Wiki.³⁹ A ação teve início em 2017 a partir da iniciativa de wikipedistas que vinham atuando no NeuroMat do Centro de Pesquisa, Inovação e Difusão, apoiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, dedicado à pesquisa em inovação no campo da modelagem matemática e funcionamento do cérebro, que adotou a plataforma Wiki como espaço para difundir o conhecimento produzido.

Graças às possibilidades da ampla divulgação associada à cultura colaborativa que caracteriza a plataforma Wiki, as premissas que orientam uma política de aquisição mais inclusiva e representativa da sociedade podem se realizar plenamente nessa etapa final do processo curatorial. A diferença fundamental reside da notoriedade ambicionada que, em geral, é quase implícita ao processo de transferência dos bens do espaço privado para o museu – seja na forma de homenagem ou de sentir-se reconhecido nominalmente na denominação da coleção –, em contraste com o anonimato que caracteriza as edições de verbetes e dados nas plataformas Wiki. A forma colaborativa, nesse caso, prescinde de reconhecimento individualizado expresso por meio de uma assinatura ou marca pessoal.

Sem dúvida, a inserção institucional nesse universo é um caminho sem volta, e ainda não há elementos para avaliar a dimensão de seus impactos, não apenas na etapa de difusão dos acervos, mas em todo o ciclo curatorial. Em ambas as políticas, de aquisição e difusão, as premissas de inclusão, representatividade e as ações colaborativas estão presentes, mas não a serviço de uma espetacularização no espaço expositivo. Em vez disso, estão assentadas e orientadas pelas problemáticas que o acervo permite encaminhar sobre a produção de conhecimento histórico no campo da cultura material.

O desafio de enfrentar metodologicamente a tradição do acúmulo de acervos fetichizados, sem história, herdados das práticas de descontextualização

38. Cf. Marins (2007, 2020).

39. “É conhecido como Movimento Wikimedia o conjunto de instituições e grupos de pessoas que integram e colaboram de alguma forma com as atividades que gravitam em torno dos projetos da Fundação Wikimedia. A Fundação Wikimedia é uma organização sem fins lucrativos, com sede nos Estados Unidos da América e tem como missão institucional ‘empoderar e engajar pessoas pelo mundo para coletar e desenvolver conteúdo educacional sob uma licença livre ou no domínio público, e para disseminá-lo efetivamente e globalmente’ (WIKIMEDIA, 2018)” (CARMO; MARTINS, 2019, p. 4).

generalizadas no século XIX, soma-se, assim, ao de compreender a historicidade da cultura material que medeia, organiza e resulta da sociedade brasileira e paulista. Tais processos de produção de conhecimento não devem se assentar exclusivamente na figura dos curadores, mas podem ser ressemantizados de maneira mais complexa e alargada, em parcerias com a sociedade e com outros campos disciplinares que eventualmente se esboçam nas ações curatoriais do Museu Paulista. Coleta, identificação, processamento e formas de difusão tornam-se, assim, ações que permitem não apenas a revisão dos critérios que norteiam as práticas museais, mas também das redes que operam a própria construção da história.

REFERÊNCIAS

LIVROS, ARTIGOS E TESES

ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ALENCAR, Michelle de Oliveira. *Biografia de uma coleção: de objeto a documento histórico: uma nova abordagem de doações de acervos familiares*. 2008. Monografia (Iniciação Científica em Cultura Material) – Museu Paulista, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

ARAUJO, Vivian Greco Cavalcanti de. *O século XXI coletado: um estudo sobre a política de aquisição de acervo do Museu Histórico Nacional, seu uso, seus critérios e sua aplicação*. 2014. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

BANN, Stephan. Shrines, curiosities and the rhetoric of display. In: COOKE, Lynne; WOLLEN, Peter (eds.). *Visual display: culture beyond appearances*. Seattle: Bay, 1995. p. 14-29.

BOIVIN, Nicole. *Material cultures, material minds: the impact of things on human thought, society, and evolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

BREFE, Ana Claudia Fonseca. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

BRYSON, Norman. *Word and image: French painting of the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

CARMO, Danielle do; MARTINS, Dalton Lopes. A presença dos museus brasileiros na ecologia informal da Fundação Wikimedia: estudo de caso do projeto Sum of all Paintings. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 20., 2019, Florianópolis. *Anais [...]*. Rio de Janeiro: PPGCI-IBICT-UFRJ, 2019. Disponível em: <<https://bit.ly/3ef9PY3>>. Acesso em: 7 jul. 2021.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Cultura material e coleção em um museu de história: as formas espontâneas de transcendência do privado. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (orgs.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentum, 2005. p. 89-115.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Fotografia no museu: o projeto de curadoria da coleção Militão Augusto de Azevedo. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 205-245, 1997. Doi: <<https://doi.org/10.1590/S0101-47141997000100007>>.

CARVALHO, Vânia Carneiro de *et al.* Fotografia e história: ensaio bibliográfico. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 253-300, 1994. Doi: <<https://doi.org/10.1590/S0101-47141994000100015>>.

COELHO, Raquel Luise Pret. *Ver é conhecer*: memória e identidade no processo de revitalização do Museu Histórico Nacional (1982-1989). 2011. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

GAEHTGENS, Thomas. Le musée historique de Versailles. In: NORA, Pierre (org.). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1986. p. 143-168.

GELL, Alfred. *Art and agency*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

HASKELL, Francis. *History and its images*: art and the interpretation of the past. New Haven: Yale University Press, 1993.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 96-115, 2006.

KNAUSS, Paulo; MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano. Do culto cívico ao colecionismo colaborativo: coleções museológicas no MHN. *Tom: Cultura, Arte, Reflexão*, Curitiba, v. 5, n. 9, 2019.

LATOURE, Bruno. *Reagregando o social*: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: Edufba, 2012.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. São Paulo antigo, uma encomenda da modernidade: as fotografias de Militão nas pinturas do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 147-178, 1993. Doi: <<https://doi.org/10.1590/S0101-47141993000100012>>.

MACIEL, Ana Carolina Delfim. *Cultura material, percursos autobiográficos*: entrevistas com doadores do Museu Paulista. [S. l.: s. n.], 2010-2014. Projeto de pesquisa.

MAKINO, Miyoko. Ornamentação do Museu Paulista para o primeiro centenário: construção de identidade nacional na década de 1920. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 167-195, 2003. Doi: <<https://doi.org/10.1590/S0101-47142003000100010>>.

MAKINO, Miyoko *et al.* O serviço de documentação textual e iconografia do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 259-304, 2003. Doi: <<https://doi.org/10.1590/S0101-47142003000100014>>.

MARINS, Paulo César Garcez. Introdução. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 27, p. 1-11, 2019. Doi: <<https://doi.org/10.1590/1982-02672019v27e28introd2>>.

MARINS, Paulo César Garcez. Nas matas com pose de reis: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística monárquica européia. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 44, p. 77-104, 2007. Doi: <<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i44p77-104>>.

MARINS, Paulo César Garcez. Uma personagem por sua roupa: o gibão como representação do bandeirante paulista. *Tempo*, Niterói, v. 26, p. 404-429, 2020. Doi: <<https://doi.org/10.1590/TEM-1980-542X2020v260207>>.

MATTOS, Cláudia Valladão de. Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Affonso Taunay para o Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 123-145, 2003. Doi: <<https://doi.org/10.1590/S0101-47141999000100006>>.

MATTOS, Cláudia Valladão de. Imagem e palavra. In: OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles; MATTOS, Cláudia Valladão de (orgs.). *O brado do Ipiranga*. São Paulo: Edusp, 1999. p. 79-132.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Benedito Calixto como documento: sugestões para uma releitura histórica. In: SALA, Dalton (org.). *Benedito Calixto: memória paulista*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1990a. p. 37-47.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. *O objeto material como documento*. [S. l.: s. n.], 1980. Reprodução de aula ministrada no curso Patrimônio cultural: políticas e perspectivas, organizado pelo IAB/Condephaat.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O Salão Nobre do Museu Paulista e o teatro da História. In: *Às margens do Ipiranga, 1890-1990: catálogo de exposição*. São Paulo: Museu Paulista, 1990b. p. 20-21.

MILLER, Daniel (ed.). *Materiality*. London: Duke University Press, 2005.

MISAN, Simona. *A implantação dos museus históricos e pedagógicos do estado de São Paulo (1956-1973)*. 2005. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). *Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia*. São Paulo: Edusp, 2015.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984. v. 1, p. 51-86.

POULOT, Dominique. *Musée et muséologie*. Paris: La Découverte, 2005.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museu Imperial: a construção do Império pela República. *In*: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio*: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 111-131.

SCHLERETH, Thomas. Collecting ideas and artifacts: common problems of history museums and history texts. *In*: CARBONELL, Bettina Messias (ed.). *Museum studies*: an anthology of contexts. Oxford: Blackwell, 2004. p. 335-347.

VIEIRA, Leonardo da Silva. *Apontamentos acerca da política de aquisição de acervo no Museu Paulista (1990-2015)*. 2018. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Doi: <<https://doi.org/10.11606/D.103.2018.tde-01102018-094720>>.

WARNIER, Jean-Pierre. *Construire la culture matérielle*: l'homme qui pensait avec ses doigts. Paris: PUF, 1999.

Artigo apresentado em: 30/09/2020. Aprovado em: 10/10/2020.



All the contents of this journal, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution License