

Colonialidades e decolonialidades no Museu do Ipiranga: histórias e narrativas da Independência¹

Colonialities and decolonialities at the Ipiranga Museum: histories and narratives of Independence

Enviado em: 29-03-2024

Aceito em: 12-06-2024

Lucia Santa-Cruz²

Priscila F. Perazzo³

Resumo

A interseção entre decolonialidade e museus tem ganhado destaque nas discussões sobre representação e identidade cultural. Este estudo parte da análise crítica de Françoise Vergès sobre museus coloniais, para examinar a reabertura do Museu do Ipiranga durante o Bicentenário da Independência do Brasil. Analisa-se como o museu lidou com a renovação e as novas propostas expográficas em meio a narrativas decoloniais emergentes. Ao investigar o papel do museu na formação da memória histórica e da identidade nacional, pretende-se provocar reflexões críticas sobre o potencial de decolonização das narrativas museográficas do Museu do Ipiranga. Por meio de uma abordagem metodológica que combina análise documental e trabalho de campo, este estudo se soma aos debates sobre descolonização das narrativas históricas dentro dos espaços museológicos, ecoando o apelo de Vergès para desafiar os fundamentos ideológicos dos museus na formação e mediação da história.

Palavras-Chave: museu; decolonialidade; independência

Abstract

The intersection between decoloniality and museums has been gaining prominence in discussions about representation and cultural identity. This study builds upon Françoise Vergès' critical analysis of colonial museums to examine the reopening of the Museu do Ipiranga during Brazil's Bicentennial Independence. It analyzes how the museum dealt with renovation and new exhibition proposals amidst emerging decolonial narratives. By investigating the museum's role in shaping historical memory and national identity, the aim is to provoke critical reflections on the potential for decolonizing the museographic narratives of the Museu do Ipiranga. Through a

¹Esse texto se originou de trabalho apresentado ao GT Estudos de Memória e Comunicação, do 32º Encontro Anual da Compós, realizado na Universidade de São Paulo (USP), em julho de 2023.

²Docente permanente do Mestrado Profissional em Gestão da Economia Criativa da ESPM Rio. Apoio da Faperj e da Fundação Biblioteca Nacional, por meio do edital no. 34/2021 FAPERJ – Programa Apoio a Projetos no Âmbito do Bicentenário da Independência do Brasil – 2021 Doutora em Comunicação e Cultura. E-mail: lucia.santacruz@espm.br.

³Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação – Mestrado e Doutorado Profissional da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS). Doutora em História Social. E-mail: prisperazzo2@gmail.com

methodological approach combining documentary analysis and fieldwork, this study contributes to debates on the decolonization of historical narratives within museum spaces, echoing Vergès' call to challenge the ideological foundations of museums in shaping and mediating history.

Keywords: museum; decoloniality; independence

Introdução

A relação entre decolonialidade e museu é um tema que tem ganhado cada vez mais relevância nas discussões contemporâneas sobre representação, poder e identidade cultural. Françoise Vergès (2023) oferece uma análise crítica da maneira como os museus têm operado dentro de estruturas coloniais e como eles perpetuam narrativas dominantes que reforçam hierarquias raciais, de gênero e de classe.

“O museu não é um espaço neutro, mas um campo de batalhas ideológicas, políticas e econômicas”, afirma Vergès (2023, p. 13-14) em seu livro *Decolonizar o museu*. É a partir desta perspectiva que queremos, neste texto, tratar da reabertura do Museu do Ipiranga, no bojo do Bicentenário da Independência do Brasil, discutindo a nova narrativa do museu e as perspectivas da decolonialidade.

De antemão, pode-se logo considerar que esse complexo museológico não é decolonial, mesmo em sua disposição de trazer novas perspectivas históricas, após a reforma. Os museus constituídos no Ocidente, desde os fins do século XVIII, tornados como espaços consagrados a partir do século XIX, apresentaram-se como guardiões do patrimônio da humanidade, cuja retórica os coloca como “espaço para ser cuidado, protegido e preservado de contestações, um espaço com status de santuário, isolado da desordem do mundo” (Vergès, 2023, p. 8).

Contudo, o Museu do Ipiranga, em São Paulo, passou por uma ampla e significativa reforma que durou nove anos e reabriu suas portas ao público em geral no momento das comemorações do Bicentenário da Independência do Brasil, em setembro de 2022. Além da reforma estrutural do edifício e da restauração de obras, o Museu apresentou suas exposições permanentes com uma outra narrativa da história. É sobre essa reconstrução que pretendemos refletir nesse texto. Assim, como o Museu do Ipiranga lidou com a reforma e restauração do museu, reabrindo-o ao público em 2022, diante das novas narrativas sociais decoloniais?

À celebração de um evento cabe promover a reflexão de valores predominantes na sociedade ou reexaminar se as versões celebradas não seriam aquelas que se tornaram hegemônicas. Não são simples eventos históricos, pois são

permeadas por representações da história e suas memórias. Assim, a inauguração e a reinauguração do Museu do Ipiranga podem ser pensadas como celebrações do evento chamado “Independência do Brasil”, que se configuram numa narrativa museológica que visa, em ambos os momentos, uma celebração. Nesse caso, o museu como monumento e o evento como objeto museográfico, sobre o qual se constitui a narrativa do museu, tornam-se discutíveis nesse campo de batalhas ideológicas, políticas e econômicas, ao qual se refere Vergès (2023).

A história da Independência tem sido moldada nos últimos duzentos anos por um jogo entre passado e presente, envolvendo não apenas historiadores, mas também diversos agentes sociais, em uma dinâmica na qual inovações são constantemente desafiadas por tradições e persistências (Oliveira, 2022a, p. 25).

A Independência do Brasil, como um evento político, ficou enraizada na imaginação nacional como um momento marcante, simbolizado pelo suposto grito proclamado às margens do riacho do Ipiranga. Este local, posteriormente, foi celebrado em 1895 com a construção do Monumento do Ipiranga, como uma homenagem à nova ordem política do país. "Comemorar [significava], então, reviver de forma coletiva a memória de um acontecimento considerado como ato fundador" (Silva, 2002, p. 432).

As relações entre o Museu do Ipiranga, enquanto monumento, e a Independência, enquanto evento histórico, são particularmente peculiares e foram moldadas na memória coletiva nacional por meio do reconhecimento de seu papel no contexto do movimento histórico e político de construção da memória da Independência e da consolidação da data de 7 de setembro de 1822 como um marco na história do país. Este processo se desdobrou ao longo do século XIX, alinhado com o estabelecimento da Monarquia Constitucional e do Estado Nacional, e ganhou contornos ainda mais distintos na República (Oliveira, 2002, p. 66).

Nesse sentido, pode-se considerar o Museu do Ipiranga como um museu universal, de acordo com a adjetivação elaborada por Françoise Vergès (2023, p. 24), que se constituem “local único de encenação da grandeza do Estado-nação, capaz de reunir obras primas para o prazer e orgulho de seus cidadãos, confirmando assim seu lugar entre os Estados civilizados”. Um ponto crucial levantado por Vergès (2023) é a necessidade de questionar o papel ideológico dos museus na construção e mediação da história. Ela destaca como os museus têm sido instrumentos de poder, transformando objetos em símbolos de glória nacional e perpetuando narrativas que enaltecem a superioridade ocidental. Essa narrativa normativa, construída pelo

colonialismo, impõe uma visão hierárquica do mundo, na qual os povos colonizados são retratados como "faltosos", enquanto os colonizadores se colocam como civilizados e superiores.

A consolidação da narrativa celebrativa da independência foi promovida pelo governo republicano, que propagou a ideia de que a separação da colônia com a metrópole foi um processo pacífico, sequencial e linear, iniciado com a chegada da Família Imperial em 1808 e finalizado com o "grito" de D. Pedro no Ipiranga, em 1822. Desde então, as efemérides com anos redondos - como os 50, 100, 150 e 200 anos - têm sido frequentemente utilizadas para fins políticos pelos governos da época.

"Se comemorar significa 'rememorar' de forma coletiva um acontecimento passado", é preciso, então, que seja acompanhado de reflexão crítica sobre o objeto mesmo a ser comemorado (Silva, 2002, p. 434). Contudo, damos-nos conta que a Independência do Brasil teve mais usos políticos em suas datas comemorativas que propriamente uma reflexão crítica sobre o acontecimento histórico. Nesse sentido, voltamos nossa investigação para tais usos das datas comemorativas e as memórias ativadas nessas efemérides, para discutir, como objetivo deste artigo, se há possibilidades de decolonização do Museu do Ipiranga, em suas novas narrativas museográficas ao ser reinaugurado em 2022, como parte das comemorações do bicentenário da Independência do Brasil. Desse modo, o eixo temporal é a comemoração do bicentenário da emancipação política brasileira e, como eixo conceitual, pretendemos considerar a visão de Jacques Le Goff (2013) a respeito de monumentos e documentos em contraposição à perspectiva de decolonialidade dos museus universais, apresentada por Françoise Vergès (2023).

Para isso, tomamos como objetos de estudo a memória construída sobre o Museu do Ipiranga, em São Paulo.

Em termos metodológicos, este artigo é um levantamento documental (Pimentel, 2001) com estudo de campo (Gil, 2002), que envolveu duas visitas de observação ao Museu do Ipiranga, em 6 de dezembro de 2022 e em 31 de janeiro de 2023, poucos meses após a sua reabertura, em 7 de setembro de 2022. Como método de análise dos resultados, trabalhou-se com a análise documental (Moreira, 2015).

Tais reflexões se justificam, se pensarmos no ensino da História e nas atividades que docentes da educação básica podem promover com seus estudantes, ao tratar desse episódio. Se pensarmos numa educação de cunho decolonial, é importante abrirmos a discussão sobre as narrativas da história e as narrativas dos museus históricos, consolidados em nossas experiências, diante da longa

permanência e hegemonia dos museus universais, como discute Vergés (2023). Para a autora, museus universais, como o Louvre, por exemplo, serviram como “arma ideológica” para “dissimular suas formas de exploração sob o véu do universal” (Vergès, 2023, p. 24).

O museu ocidental conseguiu naturalizar, como se fizesse parte da ordem das coisas, a redução do mundo à sua teoria do universal, a tal ponto que, na maior parte das vezes, não somos capazes de imaginar as condições de uma mudança estrutural e só os rearranjos nos parecem exequíveis (Vergès, 2023, p. 58)

O monumento do Ipiranga

O Museu do Ipiranga começou a ser idealizado ainda na década de 1820. Inaugurado em 7 de setembro de 1895, funcionou como um museu de etnografia em seus primeiros anos, e só no Centenário da Independência, em 1922, na direção de Affonse d’Escragnolle Taunay, foi aos poucos substituindo as coleções zoológicas e botânicas por acervos de fatos históricos paulistas e nacionais (Oliveira, 2022b).

O monumento do Ipiranga foi projetado pelo italiano Tommaso Gaudenzio Bezzi.

Projetado em pomposo estilo clássico, figurado como alegoria da emancipação política de 1822, o Monumento deveria tornar-se, para os republicanos paulistas mais radicais, uma escola pública, um lugar de instrução, que retirasse do limbo do analfabetismo e da imperícia técnica a população paulista. (Ferreira, 2007, p. 190)

Hermann von Ihering, diretor do Museu Paulista por vinte e dois anos (de 1894 a 1915), aplicou o princípio de separação das coleções e realizou uma série de trabalhos comparativos em Ciências Naturais (Ferreira, 2007, p. 190), atribuindo, assim, o caráter desse museu em sua origem

Logo após o Centenário da Independência, em 1923, o Museu do Ipiranga estabeleceu uma extensão com o Museu Republicano de Itu, dedicado à memória dos primeiros anos de formação da República brasileira. Ambos são dedicados à pesquisa, ensino e extensão com vocação para a cultura material. As duas instituições passaram a integrar a Universidade de São Paulo em 1963, compondo assim o Museu Paulista.⁴

Entre as décadas de 1860 e 1880 se deram as ações voltadas à memória da Independência, constituindo-se suportes materiais que “resguardassem do ‘esquecimento’ o evento e personagem” da Independência (Oliveira, 2002, p. 70). Nesse momento tem-se a construção das obras da estátua equestre de D. Pedro I na

⁴Informações retiradas do site da USP: <https://sites.usp.br/ciclocuratorial/instituicoes/mp-usp/>

Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, em 1862, e o Monumento do Ipiranga em São Paulo, erguido durante a década de 1880 e inaugurado em 1895.

Cabe ressaltar que estes dois monumentos não foram obras pacificamente idealizadas, e sim construções destinadas a resguardar poderes e saberes sobre o passado e sobre as origens da nação que se achavam ameaçados pela própria complexidade do curso da história e da política (Oliveira, 2002, p. 71). Um equipamento museológico surge assim como um sinal do passado, uma representação sensível da história segundo uma determinada ótica. Simultaneamente também se coloca como uma afirmação dos valores que se deseja consolidar e da imagem que se pretende projetar para o mundo, considerando-se que “o museu é um dos pilares da narrativa nacional, uma vitrine do nível de civilização que o país alcançou, a prova de que ele faz parte das “grandes nações” que contribuíram para a evolução da humanidade” (Vergès, 2023, p. 30).

O Museu Paulista nasceu, portanto, com a característica de ser um monumento, para celebrar, “com sua onipresença, a fundação da nação naquele exato lugar: às margens do Ipiranga” (Lima Junior; Schwarcz; Stumpf, 2022, p. 116). Tratava-se de um duplo propósito: reverenciar o acontecimento histórico da emancipação política e, ao mesmo tempo, projetar São Paulo no cenário nacional, amplificando sua relevância. A intenção era “demarcar definitivamente o lugar da proclamação da Independência, assinalando, de forma imaginária, o ponto a partir do qual a nação teria se originado” (Oliveira, 2022b, p. 46). Não à toa, sua inauguração aconteceu num Sete de Setembro, atrelando “o caráter memorial do edifício à Independência [...] a partir da inauguração daquela instituição científica, entendia como fundamental para o progresso de São Paulo e do país” (Lima Junior; Schwarcz; Stumpf, 2022, p. 170)

O Monumento do Ipiranga, seu primeiro nome, parece seguir as noções de monumento descritas por Le Goff (2013), ao referir-se a uma representação sólida e permanente de um acontecimento ou período histórico. Ao estudar a morfologia da palavra latina *monumentum*, o autor considera que o monumento é um sinal do passado, tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, como por exemplo, os atos escritos. Mas desde a Antiguidade romana, o monumento tende a se especializar em dois sentidos – uma obra comemorativa de arquitetura ou de escultura, ou um monumento funerário. Inicialmente, o monumento era considerado um recurso historiográfico de valor questionável, pois era caracterizado pelo “poder de

perpetuação, tanto voluntário, quanto involuntário, das sociedades históricas" (Le Goff, 2013, p. 486).

Documento, originado do latim *documentum*, está ligado a ensinar e teria, por isso, evoluído para o significado de prova incontestável. O documento, testemunho essencialmente escrito, possuía maior legitimidade, pela sua "neutralidade", o que o tornou uma prova jurídica confiável ao longo do tempo. O documento, visto como a base do fato histórico pela escola positivista no final do século XIX e início do século XX, aparentemente se apresentou por si só como uma prova histórica, mesmo que sua seleção fosse baseada em uma decisão do historiador. Sua objetividade é vista como oposta à intencionalidade do monumento (Le Goff, 2013). Taunay, historiador que dirigiu o museu de 1917 a 1945, é o responsável pela construção da narrativa que conta, em cultura material, a história da Independência. Essa narrativa, transformada em linguagem visual, deveria convencer homens e mulheres simples, e especialmente jovens escolares, da existência 'real' das pessoas e dos eventos cuidadosamente selecionados para delinear a trajetória nacional. (Oliveira, 2002, p. 78).

Grande parte do projeto museológico de Taunay se apoia no entrelaçamento da tela *Independência ou Morte*, do consagrado pintor de cenas históricas Pedro Américo, com a colina do Ipiranga e o próprio Museu. Esta associação se estabeleceu de modo tão forte que popularmente o Museu Paulista é bastante conhecido como Museu do Ipiranga.

Com base na concepção de Paul Zumthor (apud Le Goff, 2013, p. 494), um documento pode vir a ser monumentalizado a partir da sua utilização pelo poder. Isso também aconteceu quando a história sededicava a "memorizar" os documentos do passado, transformando-os em monumentos (Le Goff, 2013, p. 495) com caráter de artefato do documento, mas considerado como monumento, porque "resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira" (Le Goff, 2013, p. 497).

Ao mesmo tempo em que se transformou em representação histórica do acontecimento da proclamação da emancipação, *Independência ou Morte* também se associou ao próprio Museu do Ipiranga, como parte do projeto museológico desenvolvido por Taunay, que relacionou a tela e a colina do Ipiranga com o equipamento cultural (Schiavinatto; Lima Junior, 2022).

Considerando que o documento é monumentalizado, podemos arriscar dizer que, sobre as discussões das representações da Independência do Brasil e suas

construções pela memória, desde o fato ocorrido em 1822, até agora, duzentos anos depois, são monumentos que vêm sendo tratados como documentos, isto é, como provas incontestáveis da verdade histórica. Le Goff (2013, p. 497) chama a atenção para os riscos deste movimento, ressaltando que “um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos”, ou dos monumentos-documentos para se pensar um outro lugar dos museus. Afinal, a decolonização do museu, sugerida por Françoise Vergès (2023, p. 20) só pode tornar-se possível com a “abolição de uma ordem perversa, marcada pela violência sistêmica, pelo estado de guerra permanente, pelas ocupações coloniais e militares”.

As efemérides da Independência e as narrativas coloniais

Nos primeiros anos do Brasil independente, uma disputa política emergiu para definir o Dia da Independência. Inicialmente, em 1822, o dia 12 de outubro, coincidindo com o aniversário de D. Pedro I e sua aclamação como imperador do Brasil, foi estabelecido como tal. Contudo, durante a abertura da Assembleia Constituinte de 1823, D. Pedro I, em seu discurso do trono, propôs o 7 de setembro como o dia em que declarou a Independência do Brasil às margens do riacho do Ipiranga, em São Paulo. Somente em 1826, o parlamento brasileiro ratificou o 7 de setembro como “festividade nacional” (Oliveira, 2002, p. 67). Nos primeiros anos após a Independência, o Brasil comemorou sua independência em ambas as datas (Brilhante, 2022).

Foi nesse discurso que pela primeira vez surgiu a cronologia do movimento de Independência, delineada pelo próprio D. Pedro I. Essa cronologia começava com a chegada da família real em 1808, seguida pela elevação da colônia à condição de Reino em 1815, o episódio do Dia do Fico em 9 de janeiro de 1822, a expulsão das tropas portuguesas do Rio de Janeiro no mesmo ano, a viagem a Minas Gerais em abril para reprimir o descontentamento do governador, a visita à província de São Paulo em agosto para conter movimentos contrários à independência, e a proclamação oficial da Independência em 7 de setembro, seguida pela aclamação do imperador em outubro e sua coroação em dezembro de 1822.

Apenas após Portugal reconhecer a Independência do Brasil em 1825, por meio do Tratado de Paz, Aliança e Amizade, é que o dia 7 de setembro passou a ser

priorizado, especialmente pela pressão de jornais como o *Diário Fluminense* (Lima Junior; Schwarcz; Stumpf, 2022, p. 426). Essa ênfase no 7 de setembro estava alinhada com a defesa do próprio imperador, em um momento de tensão entre D. Pedro I e a população brasileira, quando sua popularidade estava em declínio.

Contrariamente ao que se consolidou no imaginário popular sobre o evento de 7 de setembro de 1822, a proclamação de D. Pedro I não teve grandes repercussões na nação em formação. Não houve publicações especiais nos jornais da corte no Rio de Janeiro, e nem mesmo referências ao governo regencial "em várias outras regiões do então Reino do Brasil". A Independência não foi vista como um marco definidor do curso da história brasileira. A expressão "Independência ou Morte" tinha mais o caráter de uma palavra de ordem, cuja contundência estava associada à possibilidade real, naquela época, de uma guerra civil (Oliveira, 2002, p. 66).

O centenário da Independência, em 1922, foi considerado uma oportunidade para mostrar internacionalmente que o país era uma nação forte e consolidada, uma república respeitável (Motta, 1992). Por essa razão, os eventos e celebrações da época foram direcionados para o exterior e para os visitantes estrangeiros (Santa-Cruz, 2023). Isso é exemplificado pela Exposição Internacional do Centenário, que incluía pavilhões de vários países e resultou, como denunciado pelo escritor Lima Barreto (1921) na revista *Careta*, no despejo de famílias para acomodar delegações internacionais. Lima Barreto observou ainda que a população assistia à agitação sem demonstrar interesse ou entusiasmo (Barreto, 1922).

O Monumento do Ipiranga, que à época tinha menos de três décadas de existência, também passou por transformações para o centenário. Sob a gestão de Taunay, com apoio de políticos e empresários, suas áreas expositivas foram reorganizadas para ampliar os acervos relacionados aos eventos históricos e tradições brasileiras e paulistas. A estrutura interna e conceitual da decoração, que permaneceu por quase cem anos, foi concebida para as celebrações do centenário da Independência, contribuindo para fortalecer os laços entre a instituição e a memória nacional. O percurso histórico do edifício, na época do centenário, destacava episódios e personagens representativos da história de São Paulo e do Brasil, culminando na Independência (Oliveira, 2002, p. 77).

No sesquicentenário, em 1972, o governo militar conseguiu que o Museu do Ipiranga recebesse os restos mortais de Dom Pedro I, após um cortejo por todas as capitais dos estados e territórios nacionais. A comemoração durou quase cinco meses,

indo do dia 21 de abril de 1972 até 7 de setembro do mesmo ano, reforçando a importância da data como marco fundador da nação (Cordeiro, 2022).

A historiografia recente sobre a independência sugere que, no final de 1822, as condições políticas e os conflitos sociais estavam mais relacionados aos debates sobre a luta armada do que propriamente à discussão sobre união ou separação de Portugal (Oliveira, 2002, p. 66-67). Atualmente, as lutas pela independência são estudadas como eventos históricos violentos que exploravam diferentes formas de emancipação do Brasil em relação a Portugal (Franchini, 2022; Leal; Chaves, 2022; Pimenta, 2022; Ribeiro; Oliveira, 2022).

Tais narrativas podem parecer buscar uma perspectiva de decolonização, ao fazer esses questionamentos e tentarem apresentar outras versões da história. Contudo, segundo Vergès (2023, p. 20), não é o momento de “independentização das ex-colônias” que caracteriza o processo de decolonização.

Movimentos sociais de cunho decolonizador têm sido comuns, no Brasil e no mundo, sobretudo sobre monumentos públicos que representam acontecimentos e personagens históricos de caráter colonizadores, opressores, racistas e discriminadores. Na segunda década deste século XXI, celebrações de colonialistas e escravagistas foram bastante contestadas em diferentes países. Assistimos a revoltas de vários grupos sociais contra diferentes narrativas históricas de opressão, que se perpetuam no tempo e “cujas consequências se fazem sentir no presente vivido” (Ribeiro; Heller, 2022, p. 9)

Desse modo, em 2022, quando testemunhamos a reabertura do Museu do Ipiranga após a reforma, nos deparamos com a tentativa de se fazer outra narrativa da história. Por quase um século, o Museu do Ipiranga foi o guardião da memória construída em torno da proclamação da Independência do Brasil, também abrigando o quadro que se tornou a própria representação do evento - *Independência ou Morte*, de Pedro Américo. Em dois séculos, outra perspectiva se construiu sobre o museu.

No século XXI, movimentos de questionamento da ordem colonial acontecem frequentemente. São manifestações populares, espontâneas ou organizadas que se voltam contra o passado colonial e escravista e promovem a luta contra o racismo e outras formas de opressão:

Partindo da ideia de que a decisão sobre a construção de um monumento não é neutra, mas, sim, uma tentativa de eternizar, no espaço público, uma visão específica sobre o passado, em detrimento de outras possíveis, o movimento iconoclasta contemporâneo vem colocando em xeque a narrativa hegemônica da história, sobretudo nos países da América, nos quais a narrativa oficial exaltou os colonizadores e conquistadores e silenciou o protagonismo de indivíduos de grupos sociais subalternos (Ribeiro; Heller; Perazzo, 2022, p. 3).

O bicentenário da Independência e as disputas das narrativas

É importante destacar que a reabertura do Museu Paulista foi precedida por uma disputa política entre o governo estadual, liderado pelo então governador do estado de São Paulo, João Dória, que, além disso era pré-candidato à Presidência da República na época, e o secretário especial de Cultura, do governo federal Mário Frias, do então presidente da República, Jair Bolsonaro. Em setembro de 2021, o governo federal anunciou que a reabertura do Museu do Ipiranga, há nove anos em reforma, se daria dali há 12 meses, afirmando ter captado R\$ 160 milhões para sua restauração. Dória reagiu, afirmando que a obra era financiada com recursos próprios do Executivo paulista e de parceiros públicos e privados. Posteriormente, o secretário de Cultura do Estado, Sérgio Sá Leitão, acusou o secretário federal, Mário Frias, de prejudicar o andamento do projeto e atrasar a reabertura. O pano de fundo desse conflito era a sucessão presidencial, que naquele ano já se delineava como a principal pauta da agenda política nacional. Tal disputa deixava claro que o bicentenário era apenas mais uma data no calendário a ser utilizada com propósitos eleitorais, sem a intenção de ser genuinamente celebrada ou, mesmo, de servir para as reflexões sobre o conceito de independência e da atual situação do país, além dos movimentos sociais de questionamento das origens coloniais arraigadas na sociedade brasileira. Esquecia-se que a nova abordagem do Museu do Ipiranga buscava colocar em perspectiva as versões tradicionais da história do Brasil. O conflito também evidenciava que o Governo Federal não havia planejado nenhuma comemoração especial para o Bicentenário da Independência, que envolvesse a população em uma atmosfera de festa e celebração, nos moldes do que ocorreu no Jubileu, no Centenário e no Sesquicentenário.

A reabertura do Museu do Ipiranga em 2022 foi acompanhada de um esforço por colocar em perspectiva o seu próprio acervo e sua expografia, problematizando, por exemplo, as representações dos bandeirantes, calcadas num modelo concebido a partir da imagem do colonizador, e afirmando que “não é possível retratar fielmente um evento do passado”⁵.

Em 2018, iniciaram-se os trabalhos para o desenvolvimento do anteprojeto de arquitetura, restauro e paisagismo e a contratação da empresa de engenharia e

⁵Texto que faz parte da apresentação multimídia instalada em frente à tela de Pedro Américo, no museu. Coletado nas visitas de observação.

arquitetura. O projeto vencedor da concorrência pública, de autoria do escritório Hereñu + Ferroni Arquitetos Ltda, “propôs que a intervenção de restauro do Museu do Ipiranga fosse pensada como o ‘marco zero’ de um processo de recuperação do Conjunto Monumental da Independência”⁶.

A renovação do edifício, portanto, deve ser encarada como o passo inicial de um processo de recuperação do Conjunto Monumental da Independência como um todo, buscando articular e qualificar sua presença nas diversas escalas em que opera, reverenciando espacialidades cuja memória afetiva permeia o imaginário de toda a nação.

Como nas comemorações anteriores, o projeto de remodelação do museu buscava dialogar com seu momento histórico e com a perspectiva dos historiadores e museólogos que estavam ali. Buscaram “um outro olhar sobre o que já existe e a importância de pensar a arquitetura como organismo vivo, cujas atualizações precisam ser pensadas de forma a colher os debates e necessidades da sociedade atual”⁷. Além da reforma do edifício e da construção de um setor novo que atendesse ao funcionamento dos serviços do museu, a “ampliação foi pensada como um prolongamento subterrâneo do edifício existente, com a possibilidade de conectar o Museu ao Parque da Independência e criar uma esplanada de acesso”⁸.

Os princípios gerais do projeto arquitetônico vencedor do concurso público propuseram a recuperação do Conjunto Monumental da Independência em sua totalidade, considerando-o um “ícone de uma paisagem monumental”, implantado no topo de uma colina no Ipiranga. Conceber a reforma do monumento nessa totalidade buscava, então, “articular e qualificar sua presença nas diversas escalas em que opera, reverenciando espacialidades cuja memória afetiva permeia o imaginário de toda a nação” (Ferroni et al, 2020, p. 17).

Já a nova proposta museográfica para as exposições de longa duração, desenhadas com os acervos e coleções existentes no Museu, partiram das linhas de pesquisa institucional: Universo do Trabalho; Cotidiano e Sociedade; História do Imaginário⁹. Por tratar-se de uma instituição universitária, não surpreende que tais linhas deram o roteiro museográfico das exposições permanentes. Do mesmo modo

6 https://www.timelinefy.com/timelines/2220?utm_source=instagram&utm_medium=social&utm_campaign=linha-do-ipuranga-ig-11-21&utm_content=video

7 https://www.timelinefy.com/timelines/2220?utm_source=instagram&utm_medium=social&utm_campaign=linha-do-ipuranga-ig-11-21&utm_content=video

8 https://www.timelinefy.com/timelines/2220?utm_source=instagram&utm_medium=social&utm_campaign=linha-do-ipuranga-ig-11-21&utm_content=video

9 <https://museudoipuranga.org.br/novo-museu/>

como ocorrera com as intervenções anteriores, as mudanças dialogaram com o tempo presente e com os usos políticos que se faz do documento-monumento.

Alinhados por esses três eixos, as exposições de “longa duração” constroem narrativas. A primeira exposição, “Para entender o museu”, aborda o propósito e construção do edifício-monumento, a transformação do museu de história natural para museu de história do Brasil e de São Paulo, além do conceito de cultura material. A segunda exposição, intitulada “Uma história do Brasil”, apresenta esculturas e pinturas que representam a formação do Brasil, incluindo personagens e eventos ligados à Independência. Já a exposição “Passados imaginados” problematiza as versões tradicionais da história do Brasil, construídas por grupos dominantes e elitistas, e rearticula o acervo tradicional do museu em uma nova narrativa que se apresenta como de cunho decolonial. A exposição “Territórios em disputa” apresenta a formação do território brasileiro e os conflitos entre diferentes grupos durante o processo de colonização, buscando trazer à tona a face não narrada de outras versões comunicativas do museu. Por fim, as exposições “Mundos do Trabalho” e “Casas e Coisas” dialogam com as teorias da história do cotidiano, apresentando a história do trabalho de personagens anônimos por meio de objetos da cultura material, abordando a construção de identidades individuais e sociais baseadas em diferenças de gênero.

Como se vê na reestruturação narrativa, parece haver uma intenção decolonial na apresentação dessas novas salas temáticas, mesmo de modo tímido e sob as críticas de Vergès (2023). Alguns conteúdos procuraram desconstruir as certezas cristalizadas na memória nacional, como monumentos patrimonializados. Buscou-se uma narrativa crítica sobre o passado e sobre a ocupação do território pelos bandeirantes, buscou-se trazer a história do cotidiano e os hábitos, mundos e práticas dos grupos subalternos. Contudo, Vergès (2023, p. 30) ressalta que a prática decolonial não pode ser dissociada do contexto social mais amplo. Ela enfatiza que “não existe museu fora do mundo social que o criou” e que a decolonização só pode ser alcançada quando a sociedade como um todo passar por esse processo.

Uma das principais críticas de Françoise Vergès é direcionada às iniciativas institucionais que se autoproclamam decoloniais, mas que falham em abordar as estruturas de poder e as relações de dominação presentes nos próprios museus. Ela destaca a importância de reconhecer a precariedade das condições de trabalho, a origem dos acervos e as desigualdades entre grandes e pequenos museus universais, entre o Norte e o Sul. Com um discurso incisivo, sentencia que a decolonização não é uma postura (p. 30), mas uma prática.

Ferroni et al. (2020) reforçam que o Edifício-Monumento foi inicialmente concebido como uma ferramenta de propaganda para a Monarquia e, posteriormente, adotado pela República, em um momento em que São Paulo começava a mudar seu estilo de construção, inspirado nas técnicas europeias. Os autores sinalizam ainda que, embora o projeto tenha proposto alterações significativas e aberto espaço para releituras do seu acervo e do próprio conjunto arquitetônico, por outro lado manteve a perspectiva colonial por entendê-la consolidada na memória social.

Um dos elementos mais marcantes do Edifício-Monumento é o ritual de ingresso que este propõe: a lenta elevação de cota através da escadaria frontal e rampas laterais; o ingresso ao abrigo do saguão principal e sua floresta de colunas; o descortinamento do grande vazio central iluminado, da escadaria monumental e da figura de D. Pedro I. Desestruturar esse ritual, fazendo com que o público proveniente do novo acolhimento acesse o edifício de outra maneira, representaria o sacrifício de uma referência coletiva cuja preservação é fundamental (Ferroni et al., 2020, p. 18)

Como aponta Santa-Cruz (2019), no direito romano, a ideia de patrimônio se referia aos bens adquiridos por sucessão, ou seja, aqueles que são transmitidos dos pais para os filhos conforme a lei. Esses bens eram denominados como patrimônio em oposição aos bens adquiridos. A partir dessa concepção, surgiram duas formas metafóricas: "patrimônio genético", que se refere às características hereditárias de um ser vivo, e "patrimônio cultural", que foi introduzido por Leibniz no século XVII e retomado pela Revolução Francesa.

Durante o século XIX, o termo "patrimônio" passou a ser utilizado para designar principalmente bens imóveis, muitas vezes confundindo-se com a ideia de monumentos históricos. O monumento originalmente era construído para perpetuar a memória de algo ou alguém. Aloÿs Riegl (*apud* Desvallées; Mairesse, 2013), classificou os monumentos em três categorias: aqueles que foram deliberadamente concebidos para comemorar um evento específico, aqueles que foram escolhidos por preferências subjetivas e, por fim, todas as criações humanas, independentemente de sua significação original.

Aqui há uma tensão entre a concepção de Le Goff para monumento, sendo histórico, no sentido de *perene*, e a que a área da museologia entende, com base em Riegl, visto como uma construção, algo fabricado dentro de um determinado contexto social, político, econômico e cultural. Se concebermos as ações que envolveram as comemorações do Bicentenário da Independência do Brasil como monumentos, é possível tentarmos desmontá-las para entender que são representações construídas pelas memórias em torno do fato e vir a compreender a história do Brasil a partir de uma perspectiva crítica e inclusiva.

Conclusões

Terminamos o texto por perceber como se deu a narrativa sobre a história da Independência do Brasil a partir do Museu do Ipiranga. Documentos e monumentos, composições do patrimônio cultural, movimentam-se pelo tempo e pelo espaço, construindo diferentes modos de lembrar, justamente nas ocasiões de comemorar.

A história de como se construiu a memória da Independência por meio desse patrimônio material e simbólico, presente no imaginário social – o Museu do Ipiranga, como monumento-documento – é emblemática para refletirmos sobre as efemérides da Independência e as tensões que atualmente percebemos entre narrativas de cunho colonial e decolonial.

Em 2022, muitos monumentos já vinham sendo questionados, destruídos, danificados, diante de uma outra narrativa histórico-social decolonizadora. O “novo” Museu do Ipiranga, restaurado e reaberto como parte das comemorações do bicentenário reatualizou a “antiga narrativa” da Independência e a recolocou no centro dos discursos decolonizadores. Desse modo que encontramos, portanto, a história da Independência do Brasil, a partir das atuais narrativas construídas pelo “novo” Museu do Ipiranga, pelo reposicionamento da pintura de Pedro Américo no próprio Museu e pelas notícias de jornais no ano do bicentenário. Em 2022, a memória da Independência é restaurada e reinserida em seu próprio tempo histórico.

Apesar de Françoise Vergès defender que a decolonização do museu não pode ser reduzida a meras iniciativas superficiais ou programas inclusivos, entendemos que as novas narrativas do Museu do Ipiranga, inauguradas em 2022, têm uma perspectiva de endossarem as decolonialidades que socialmente estão em voga. Para Vergès (2023, p. 39), “decolonizar é um verbo que indica uma ação” e deve nos levar a uma ação concreta e radical, que requer uma ruptura com as ideologias de pacificação e assimilação impostas pelo capitalismo racial avançado. Isso implica em imaginar formas diferentes de exposição e representação, rompendo com os padrões tradicionais que perpetuam narrativas coloniais e eurocêntricas.

O Museu do Ipiranga, como instituição mais que centenária, se constituiu no processo de construção de museus universais ocidentais, aqueles que, segundo Vergès, não conseguirão se decolonizar-se. Desse modo, entendemos e concordamos com a autora. Todavia, também pensamos que a nova narrativa expográfica do Museu do Ipiranga é uma ação importante e possível, gerada no interior da instituição e que, portanto, não deve ser completamente desprezada como uma ação que visa uma

perspectiva decolonial. Mesmo que “a decolonização total, real, concreta do museu não [possa] ser uma ação benigna”, porque “implica varrer séculos de sujeição, se libertar das ideologias de pacificação e assimilação e ressuscitar uma imaginação largamente reprimida pelas condições de vida sob o capitalismo racial avançado” (Vergès, 2023, p. 45), os historiadores, museólogos e professores do Museu do Ipiranga agiram com as possibilidades que estavam aos seus alcances e, mesmo em pequena perspectiva, promoveram uma ação de resistência ao museu universal, enfrentando o Estado que exerce um controle significativo sobre os museus, impondo normas e regulamentos que moldam suas práticas e representações.

Vergès (2023) propõe um exercício decolonial que seria imaginar formas diferentes de exposição e representação. Sua proposta, entretanto, vai além da mera especulação imaginativa, e avança para a importância de se reconhecer as interseccionalidades de opressão e de lutas contra as celebrações oficiais que promovem um antirracismo superficial e neoliberal. Diante disso que estão expostas as atuais exposições nas salas do Museu do Ipiranga.

Por fim, permanece a discussão acerca do Bicentenário da Independência como oportunidade para refletir sobre a memória nacional e desafiar a narrativa oficial, compreendendo que a história da Independência ensejou, como ensejam comemorações e celebrações, as disputas pela memória, cada qual com as características de suas temporalidades e historicidades. E, portanto, a decolonialização do Museu pode ser uma estratégia para questionar as representações dominantes e abrir espaço para reflexão sob a perspectiva crítica decolonial do nosso passado e suas implicações no presente.

Referências

BARRETO, L. Graças a Deus! *Careta*, p. 42, 17 set. 1921.

BARRETO, L. O Centenário. *Careta*, 30 set. 1922.

BRASIL, B. *Diário Fluminense*. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/artigos/diario-fluminense/>. Acesso em: 11 mar. 2023.

BRILHANTE, N. Depois da Independência. Em: LEAL, B.; CHAVES, J. I. (Eds.). *Várias faces da Independência*. São Paulo: Contexto, 2022. p. 161–181.

CORDEIRO, J. M. O Sesquicentenário em 1972. Em: LEAL, B.; CHAVES, J. I. (Eds.). *Várias faces da independência do Brasil*. São Paulo: Contexto, 2022. p. 183–203.

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus/Pinacoteca do Estado de São Paulo/Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

FERREIRA, Lucio Menezes. (2009). Território Primitivo: A Institucionalização da Arqueologia no Brasil (1870-1917). Tese. Doutorado no Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

FERRONI, Eduardo et al. A preparação do Museu do Ipiranga para o Bicentenário da Independência em 2022. *Revista Restauro*, v.4, n.7, 2020. Disponível em:<https://revistarestauro.com.br/a-preparacao-do-museu-do-ipuranga-para-o-bicentenario-da-independencia-em-2022/>. Acesso em 17 jun. 2024.

FRANCHINI, H. A guerra de Independência. Em: LEAL, B.; CHAVES, J. I. (Eds.). *Várias faces da independência do Brasil*. São Paulo: Contexto, 2022. p. 97–124.

GIL, A. C. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

LE GOFF, J. Documento/monumento. Em: História e memória. [s.l.:s.n.]. p. 485-499

LEAL, B.; CHAVES, J. I. *Várias faces da Independência do Brasil*. São Paulo: Contexto, 2022.

LIMA JUNIOR, C.; SCHWARCZ, L. M.; STUMPF, L. K. *O sequestro da independência: uma história da construção do mito do Sete de Setembro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MOREIRA, S. V. Análise documental como método e como técnica. Em: BARROS, J.; DUARTE, A. (Eds.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2015.

MOTTA, M. S. DA. *A nação faz 100 anos*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 1992.

OLIVEIRA, C. H. L. O Museu Paulista e os desafios colocados pela memória consagrada da Independência. *Revista Thésis*, v. 7, n. 14, 2022b.

OLIVEIRA, C. H. Memória, historiografia e política: a independência do Brasil, 200 anos depois. *Estudos Avancados*, v. 36, n. 105, p. 23–42, 2022a.

PIMENTA, J. P. *Independência do Brasil*. São Paulo: Contexto, 2022.

PIMENTEL, A. O método da pesquisa documental: seu uso numa pesquisa historiográfica. *Cadernos de Pesquisa*, v. 114, p. 179–195, nov. 2001.

RIBEIRO, A. P. G.; HELLER, B.; PERAZZO, P. Monumentos em Disputa: movimentos iconoclastas contemporâneos e reconfigurações das narrativas da memória coletiva. IN: *Anais do 31º Encontro Anual da Compós*, Universidade Federal do Maranhão, Imperatriz - MA. 06 a 10 de junho de 2022. Disponível em:<https://proceedings.science/compos/compos-2022/trabalhos/monumentos-em-disputa-movimentos-iconoclastas-contemporaneos-e-reconfiguracoes-d?lang=pt-br>. Acesso em: 20 maio 2024.

RIBEIRO, M. A. R.; DE OLIVEIRA, M. F. Bicentenário da Independência do Brasil: História e Memória. *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, v. 30, p. e022003–e022003, 2022.

SANTA-CRUZ, L. Muito mais que um museu: Museu Nacional e memórias coletivas. Much more than a museum: Museu Nacional and collective memories. *Museologia e Patrimônio*, v. 12, n. 10, p. 10–29, 2019.

SANTA-CRUZ, L. *1822 | 1922 | 2022: Independência do Brasil no jornalismo*. Rio de Janeiro: E-Papers, 2023.

SCHIAVINATTO, I. L.; LIMA JUNIOR, C. Museu Paulista: do teatro da memória ao museu laboratório: em torno da Independência do Brasil. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 30, 2022.

VERGÈS, F. *Decolonizar o museu*. Programa de desordem absoluta. São Paulo: Ubu Editora, 2023.