

Um palácio para a Independência: materialidade, memória e curadoria crítica no Museu do Ipiranga

A Palace for Independence: Materiality, Memory, and Critical Curating at the Museu do Ipiranga

Enviado em: 18-05-2026

Aceito em: 06-07-2026

Julio Talhari¹

Resumo

Este artigo analisa o edifício-monumento do Museu do Ipiranga como obra arquitetônica e dispositivo patrimonial de produção de memória. Com base em pesquisa etnográfica realizada entre 2018 e 2024, examina-se como fachada, implantação urbana, jardins, galerias, ornamentação, museografia e eixo monumental compõem uma experiência sensível associada à Independência, à monarquia, à centralidade paulista e ao bandeirantismo. Discute-se como as exposições *Para entender o museu* e *Uma história do Brasil* procuram deslocar a função celebratória do edifício para uma leitura histórico-crítica. Argumenta-se que essas estratégias são consistentes, mas encontram limites na força material, visual e afetiva do conjunto. A percepção recorrente de que o edifício teria sido residência imperial é tratada não como equívoco informativo, mas como efeito da agência social distribuída da arquitetura.

Palavras-chave: patrimônio; memória; materialidade.

Abstract

This article analyzes the building-monument of the Museu do Ipiranga as an architectural work and a heritage device for the production of memory. Based on ethnographic research conducted between 2018 and 2024, it examines how the façade, urban setting, gardens, galleries, ornamentation, museography, and monumental axis compose a sensory experience associated with Independence, monarchy, São Paulo's centrality, and the bandeirante imaginary. It discusses how the exhibitions *Para entender o museu* and *Uma história do Brasil* seek to shift the building's celebratory function toward a historical-critical reading. The article argues that these strategies are consistent, but encounter limits in the material, visual, and affective force of the ensemble. The recurring perception that the building was once an imperial residence is treated not as informational misunderstanding, but as an effect of the architecture's distributed social agency.

Keywords: heritage; memory; materiality.

¹ Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP). Pesquisador vinculado ao Grupo de Estudos de Antropologia da Cidade (Geac-USP). E-mail: jtalhari@gmail.com.

Introdução

O Museu do Ipiranga é uma das duas sedes expositivas do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (USP), ao lado do Museu Republicano Convenção de Itu. A adoção oficial do nome Museu do Ipiranga no processo de reabertura de 2022 consolidou institucionalmente uma denominação popular de longa duração, sem suprimir o Museu Paulista como instituição guarda-chuva (ONO; OLIVEIRA, 2022). Essa precisão é importante porque o objeto deste artigo é uma sede física específica: o edifício-monumento localizado no Parque da Independência, em São Paulo, cuja história institucional é inseparável de sua forma arquitetônica, de sua implantação urbana e de sua função memorial.

Construído entre 1885 e 1890, o edifício foi concebido pelo arquiteto italiano Tommaso Gaudenzio Bezzi como monumento à Independência, em um local associado ao chamado Grito do Ipiranga. A instituição museológica veio depois. Em 1895, o então Museu Paulista foi aberto ao público no interior de uma construção que havia sido pensada inicialmente como memorial arquitetônico, e não como edifício destinado a abrigar coleções científicas. Desde então, o museu reúne dimensões em tensão: a monumentalidade celebratória de um palácio erguido para consagrar a Independência e a função científica de uma instituição que, ao longo do tempo, se transformou de museu enciclopédico e de história natural em museu universitário de história especializado em cultura material (BREFE, 2005; LOPES, 1997; MENESES, 1994).

O objetivo deste artigo é analisar os limites das estratégias contemporâneas de contextualização crítica, distribuídas pela museografia do Museu do Ipiranga, que procuram deslocar o edifício-monumento de uma função celebratória para uma leitura histórico-crítica diante da força material, visual e afetiva do próprio conjunto. A hipótese, baseada em pesquisa etnográfica, parte de um problema recorrente: ainda que a museografia atual afirme, em diferentes momentos, que o edifício nunca foi residência de Pedro I ou da Família Imperial, muitos visitantes continuam a perguntar quem morou ali, a procurar objetos imperiais ou a interpretar a ornamentação como indício de uma casa aristocrática do passado. A permanência dessa percepção não pode ser reduzida a erro informativo. Ela exige atenção à agência da forma arquitetônica e aos imaginários que os visitantes mobilizam para tornar o edifício compreensível.

O eixo monumental – conjunto arquitetônico e expositivo constituído por saguão, escadaria e Salão Nobre – é parte importante da análise. É nele que se concentram esculturas, pinturas, inscrições, vasos, retratos e dispositivos visuais que Afonso d'Escragnoille Taunay,

diretor do Museu Paulista entre 1917 e 1945, organizou, sobretudo a partir das comemorações do Centenário da Independência. Sua importância para a história da instituição é incontornável: Taunay consolidou a dimensão histórica do museu, ampliou coleções relativas à história de São Paulo e do Brasil e completou o programa visual do edifício-monumento. Ao mesmo tempo, sua influência é hoje controversa, pois esse programa conferiu centralidade ao protagonismo paulista, ao bandeirantismo e a uma narrativa racializada e hierárquica da formação nacional (BREFE, 2005; LIMA JÚNIOR, 2022; MARINS, 2022).

No entanto, o artigo não toma o eixo monumental como recorte autônomo. Ele será analisado como condensação interna de um encantamento que começa antes: na fachada em forma de palácio, na implantação do edifício sobre a colina, no enquadramento paisagístico do Parque da Independência, na aproximação pelos jardins, no acesso subterrâneo criado pela reforma e na experiência de ingressar no edifício por um percurso que faz o visitante emergir sob as colunas do saguão.

A pesquisa que sustenta o artigo foi desenvolvida entre 2018 e 2024. No período em que o edifício estava fechado ao grande público, foram acompanhadas reuniões, encontros e atividades relacionadas à preparação da reabertura, além de ações do projeto Ocupação Museu do Ipiranga, realizado em parceria com o Sesc Ipiranga entre 2017 e 2019. A Ocupação foi relevante para esta pesquisa porque ativou o eixo monumental, ainda antes da reabertura ampla, por meio de atividades cênicas de viés crítico e com público controlado.

Após 2022, a pesquisa combinou observação participante nas exposições, conversas informais com visitantes e com integrantes das equipes, entrevistas semiestruturadas com profissionais de curadoria e educação, bem como análise documental e museográfica. As observações foram registradas em caderno, com atenção aos percursos de visita, aos tempos de permanência nas salas, às fotografias feitas pelo público, aos comentários ouvidos durante a circulação e aos modos de uso de dispositivos como maquetes, mesas multimídia, textos, recursos táteis e audiovisuais. As conversas informais ocorreram durante visitas ordinárias, sem aplicação de questionário, e foram mobilizadas para identificar expectativas recorrentes, dúvidas e formas de apropriação do edifício. As entrevistas, por sua vez, permitiram confrontar essas observações com as intenções curatoriais e educativas da instituição.

A análise mobiliza especialmente duas exposições inauguradas na reabertura: *Para entender o museu*, instalada na ala leste do piso térreo; e *Uma história do Brasil*, distribuída por todo o eixo monumental (saguão, escadaria e Salão Nobre) – o que envolve partes dos pisos

térreo e A –, que problematiza a política visual da Independência e o programa artístico elaborado no contexto do Centenário de 1922. Todavia, outras partes do edifício-monumento e do programa expositivo da instituição são acionadas, como o acolhimento subterrâneo e a Sala de Boas-Vindas, no piso jardim, além de elementos arquitetônicos.

Há mais nove exposições de longa e média duração, com destaque para *Casas e coisas*, *Mundos do trabalho* e *Passados imaginados*, que se relacionam diretamente com as linhas de pesquisa estabelecidas no Plano Diretor (1990): Cotidiano e Sociedade; Universo do Trabalho; História do Imaginário. Em que pese sua importância, essas exposições não serão analisadas.

O argumento central deste artigo é que as estratégias de contextualização crítica são necessárias e, em muitos aspectos, sofisticadas. Elas explicam a construção do edifício, apresentam a trajetória científica do museu, evidenciam a fabricação histórica da pintura *Independência ou morte!*, de Pedro Américo, explicitam o racismo e o sexismo da narrativa visual de Taunay, incorporam recursos táteis e multimídia, bem como reinscrevem o museu no campo da cultura material e da pesquisa histórica. No entanto, essas estratégias enfrentam uma assimetria constitutiva: textos, vídeos, legendas, maquetes e audiodescrições dependem de tempo, disposição e atenção; já a arquitetura, a escala, a fachada, a escadaria, a ornamentação e as imagens consagradas agem de modo imediato sobre o corpo e o olhar dos visitantes.

Essa assimetria permite discutir os limites da ideia de resignificação no campo patrimonial. Não se trata de negar a importância de recontextualizar monumentos controversos. Trata-se de mostrar que, no caso do Museu do Ipiranga, a questão não se reduz à substituição de um significado por outro. A memória não está apenas narrada; ela está edificada, pintada, ornamentada, tombada e percorrida. Por isso, a crítica também precisa ser pensada em termos materiais, espaciais, sensíveis e imaginários.

Encantamento, museu ritual e agência distribuída

A leitura proposta no presente artigo parte de uma aproximação entre os estudos de museus como espaços rituais, a reflexão sobre os dilemas do encantamento em exposições e a antropologia da arte voltada à agência dos objetos. O Museu do Ipiranga não é um museu de arte: trata-se de uma sede expositiva de um museu universitário de história, especializado em cultura material. Ainda assim, sua constituição arquitetônica, a ornamentação interna e a

presença de pinturas, esculturas e dispositivos visuais de grande escala oferecem uma experiência análoga àquela discutida por Carol Duncan para os museus de arte. Duncan argumentou que tais museus, embora se apresentem como instituições seculares, organizam experiências ritualizadas: separam o visitante do cotidiano, regulam percursos, estabelecem disposições corporais, selecionam objetos investidos de valor e produzem formas de reconhecimento público (DUNCAN, 1995). A autora não entende ritual como resíduo pré-moderno, mas como tecnologia social que permanece ativa nas instituições culturais modernas. Esse enquadramento é relevante para o Museu do Ipiranga porque a visita ao edifício-monumento não se limita à recepção de informações históricas; ela envolve entrada, percurso, subida, contemplação, fotografia, reverência, reconhecimento e, frequentemente, deslumbramento.

Sharon Macdonald aprofunda esse problema ao discutir os museus como locais em que ciência e magia são mediadas. A autora observa que museus são frequentemente comparados a templos, igrejas, catedrais, mausoléus ou tumbas; compartilham com espaços religiosos certas atmosferas de reverência, aura de passado, modulação da luz, silêncio ou expectativa de comunhão com algo considerado excepcional (MACDONALD, 2005). Ao mesmo tempo, museus modernos se legitimam pela explicação científica, pela contextualização histórica, pela documentação e pela pedagogia. O dilema está justamente no fato de que a explicação não elimina o encantamento: muitas vezes, precisa utilizá-lo para atrair, comover e envolver o público.

O objeto empírico discutido por Macdonald ajuda a qualificar a comparação. Ao analisar o Centro de Documentação instalado no antigo terreno dos congressos do Partido Nazista em Nuremberg, a autora mostra o dilema de exibir criticamente imagens, espaços e formas arquitetônicas concebidas para fascinar e mobilizar politicamente. A questão não é apenas informar que determinadas imagens foram perigosas ou sedutoras; é evitar que a exposição reative o poder de fascínio da iconografia que pretende desmontar. A comparação com o Museu do Ipiranga deve ser feita com cautela, pois os contextos históricos e políticos são distintos. Ainda assim, há um ponto comum: a curadoria crítica precisa trabalhar com materiais, imagens e arquiteturas que já foram concebidos para produzir adesão, solenidade e encantamento (MACDONALD, 2005).

No Museu do Ipiranga, o dilema não se apresenta na forma de uma iconografia totalitária, mas de uma visão colonialista, palaciana e nacionalista que consagra Pedro I, a monarquia, a Independência, a centralidade paulista e o bandeirantismo. A instituição contemporânea procura explicitar historicamente essa fabricação, porém o edifício continua a agir como imagem

monumental. A razão museológica transforma o monumento em documento; a forma arquitetônica insiste em produzir presença. Nesse ponto, Macdonald ajuda a evitar uma interpretação simplista segundo a qual a contextualização crítica bastaria para neutralizar o encantamento. Museus podem denunciar, explicar e historicizar; mas eles também dispõem, enquadram, iluminam, hierarquizam e performam.

Para compreender essa força, a teoria de agência social de Alfred Gell é decisiva. Gell (2018 [1998]) propõe deslocar a antropologia da arte do terreno da estética e da semiótica para o estudo das relações sociais mediadas por objetos. O ponto não é perguntar apenas o que uma obra significa, mas o que ela faz, que relações permite, que inferências provoca e como participa da distribuição da agência social. Essa perspectiva é particularmente produtiva para o edifício-monumento do Ipiranga porque sua eficácia não depende somente de uma narrativa explícita. Mesmo visitantes que não leem os textos, não assistem aos vídeos ou não identificam os personagens das pinturas são afetados pela escala palaciana, pela escadaria, pelo mármore, pelas colunas, pelas coroas, pelas inscrições, pelos retratos e pela posição do edifício no parque.

Gell entende as obras de arte como índices: entidades materiais que fazem os observadores inferirem a presença de agentes, intenções, poderes, protótipos e relações. O índice não é mero suporte de um significado; ele é um ponto de condensação de relações sociais (GELL, 2018 [1998]). Aplicado ao Museu do Ipiranga, esse raciocínio permite compreender por que a pergunta “quem morou aqui?”, feita por muitos visitantes, não é apenas uma falha de informação. A forma palaciana funciona como índice de uma pessoa ou de uma família poderosa que teria deixado ali traços de existência.

A noção de *pessoa distribuída* aprofunda o argumento. Para Gell, as pessoas sociais não estão confinadas ao corpo físico; elas se distribuem em objetos, imagens, marcas, propriedades, retratos, casas, monumentos e tudo aquilo que testemunha sua existência, seus atributos e sua agência (GELL, 2018 [1998]). A percepção de parte dos visitantes segundo a qual o palácio teria pertencido a Pedro I ou à Família Imperial pode ser compreendida nessa chave. O edifício não é lido apenas como representação de Pedro I, mas como extensão possível de sua pessoa: um lugar que, por sua forma, parece ter sido habitado, possuído, tocado ou deixado por ele e por seus próximos. Mesmo quando a museografia informa que isso nunca ocorreu, a arquitetura continua a favorecer essa inferência.

Susanne Küchler e Timothy Carroll retomam Gell para propor um retorno ao objeto nas pesquisas antropológicas. Segundo os autores, a contribuição de Gell desloca a análise das

relações simbolizadas por objetos para as relações imanentes aos próprios objetos e às suas materialidades (KÜCHLER; CARROLL, 2021). Essa formulação é útil porque evita tratar a materialidade como simples veículo de significado socialmente atribuído. Materiais, superfícies, escalas, volumes, brilhos, opacidades, caminhos e formas abrem determinadas possibilidades de ação e percepção, muitas vezes de maneira não prevista pelos próprios agentes que as mobilizam. O edifício-monumento, nesse sentido, não apenas comunica uma mensagem celebratória; ele oferece ao corpo e ao olhar uma configuração que favorece admiração, fotografia, reverência, associação à realeza e leitura doméstica ou aristocrática.

Com base na noção de *pessoa distribuída* (GELL, 2018 [1998]), portanto, é possível perceber a agência social distribuída da arquitetura. Entende-se por agência social distribuída da arquitetura a participação do edifício em uma rede de mediações sociais, e não a atribuição metafórica de vontade própria ao prédio. A arquitetura age porque organiza relações: orienta deslocamentos, produz inferências sobre agentes ausentes, estabiliza hierarquias visuais, convoca gestos e permite que visitantes abduzam, a partir de suas formas, a presença de imperadores, famílias, trabalhadores, curadores, artistas e instituições. Para os estudos do patrimônio, essa formulação desloca a análise da oposição entre preservação e interpretação para o modo como bens materiais continuam a produzir efeitos públicos mesmo quando são criticamente contextualizados.

Essa articulação entre Duncan, Macdonald, Gell e Küchler e Carroll permite formular o problema central do artigo. O Museu do Ipiranga contemporâneo tenta administrar o encantamento por meio de curadoria crítica. Mas aquilo que precisa ser criticado não está apenas no plano do discurso. Está na própria configuração material do prédio e de seus espaços. O edifício-monumento é uma obra de arquitetura, mas também um agente social distribuído: concentra ações daqueles que estiveram por trás de sua concepção, bem como de artistas, governos, órgãos de patrimônio, curadores, educadores e visitantes. A curadoria atual entra nessa rede, mas não a domina integralmente.

Há ainda uma dimensão decisiva: a agência não se realiza no vazio. Ela depende de repertórios prévios, memórias escolares, expectativas turísticas, imagens midiáticas e formas socialmente sedimentadas de imaginar palácios, reis, imperadores, casas antigas e lugares de poder. A noção de “ressonância”, tal como formulada por Stephen Greenblatt, ajuda a pensar esse ponto. Para Greenblatt, objetos exibidos em museus podem ser capazes de evocar mundos mais amplos, relações sociais, trajetórias históricas e redes de sentido que excedem sua

presença material imediata (GREENBLATT, 1991). No caso do Ipiranga, a forma palaciana ressoa em um imaginário imperial antes mesmo que a exposição apresente seus argumentos. A crítica só age plenamente quando consegue produzir ressonâncias capazes de disputar esse imaginário, e não apenas quando corrige uma informação factual.

O palácio-monumento e a pedagogia da arquitetura

A primeira camada de encantamento do Museu do Ipiranga é exterior. Antes de encontrar vitrines, legendas ou vídeos, o visitante vê um edifício que se destaca na paisagem do Parque da Independência. Sua implantação na colina, a fachada frontal voltada para a cidade, o jardim em eixo, a monumentalidade da composição e a aparência palaciana produzem uma experiência de aproximação que antecede qualquer leitura curatorial. Como já observaram estudos sobre monumentos urbanos, certas construções inscrevem a memória no espaço não apenas por aquilo que dizem, mas por sua presença, por sua escala e por sua capacidade de organizar práticas de circulação, visitação e reconhecimento (FREIRE, 1997; NASCIMENTO, 2009).

Figura 1 – Miniatura do edifício-monumento.



Fonte: Acervo da pesquisa, 25 de maio de 2023.

A história do edifício acentua essa ambiguidade. A ideia de construir um monumento no Ipiranga remonta ao período posterior à Independência, mas a obra só foi iniciada em 1885, durante o Segundo Reinado, em um processo que contou com apoio de Pedro II e com a formação de comissões voltadas à monumentalização do lugar associado ao gesto de seu pai. A construção foi concluída em 1890, já sob a República. Projetado por Tommaso Gaudenzio Bezzi e construído pelo engenheiro Luigi Pucci, o edifício foi concebido em linguagem eclética, com forte referência a palácios do Renascimento italiano, como solução arquitetônica monumental para celebrar a Independência (BALDIN, 2022; FUSCO, 1997; LIMA, 1997; LIMA, 2022). Essa escolha formal é central para o argumento. O edifício não parece uma casa imperial por acaso: ele mobiliza, em sua própria linguagem, repertórios de palácio, poder, solenidade e distinção.

O novo partido curatorial procura enfrentar esse problema desde a entrada. Após a reforma, o acesso principal passou a ocorrer pelo subsolo, uma ampliação contemporânea do edifício. O visitante atravessa uma área de acolhimento voltada para o jardim, encontra a Sala de Boas-Vindas e, em seguida, sobe por escada rolante em direção ao peristilo. A Sala de Boas-Vindas funciona como prólogo museográfico. Por meio de projeções, narração, imagens, recursos de acessibilidade e apresentação das exposições, ela tenta preparar o público para compreender que o edifício não foi residência, mas monumento; que o museu nem sempre foi o que é hoje; e que a visita deve ser orientada pela leitura histórica do prédio e de suas coleções.

A primeira questão respondida pela projeção é sintomática: Pedro I morou ali? A negativa é enfática. O vídeo explica que o edifício nunca foi moradia, pois foi projetado como memorial da Independência e começou a ser construído em 1885, décadas depois do episódio de 1822 e após a morte de Pedro I. Em seguida, apresenta a transformação institucional: o museu, quando inaugurado, reunia coleções de zoologia, botânica, mineralogia, arqueologia e etnologia; no Centenário de 1922, especializou-se progressivamente na história do Brasil e de São Paulo; em 1963, passou a integrar a USP; e, a partir de 1989, consolidou-se como museu de história voltado aos processos de transformação da sociedade brasileira por meio da cultura material (LIMA; SILVA, 2022; MENESES, 1994).

O esforço pedagógico é evidente, mas sua eficácia encontra um obstáculo prático: a sala apresenta uma narrativa longa, que depende de permanência e atenção. A equipe do museu está ciente disso. Em entrevista, Denise Peixoto, integrante do setor educativo, avaliou criticamente essa solução. Segundo ela, a sala “ficou linda”, mas funciona como um “longa-metragem”, quando talvez fosse necessário um enunciado curto, quase telegráfico: “Bem-vindo ao Museu do Ipiranga, [Pedro I] não morou aqui. Tem muitas exposições. Bom proveito”². A crítica não desqualifica a sala; evidencia o descompasso entre o tempo da explicação museográfica e o tempo efetivo da visita.

A escada rolante que conduz ao peristilo intensifica a dimensão ritual da entrada. Em vez de chegar diretamente pelas portas laterais ou pela escadaria externa, como antes da reforma, o visitante emerge no interior do edifício a partir de baixo, vendo aos poucos as colunas, os tapetes, a escadaria, as esculturas e a altura do espaço. Ferroni et al. (2020, n.p.) observam que a intervenção buscou preservar e prolongar o “ritual de ingresso” do edifício, integrando funcional, visual e simbolicamente o novo acolhimento subterrâneo ao saguão original. O resultado, porém,

² Entrevista realizada em 14 de dezembro de 2023.

é ambivalente: a museografia tenta explicar o monumento, descrever os materiais utilizados na sua construção, mas o conjunto arquitetônico se apresenta como acontecimento. O que a Sala de Boas-Vindas procura enunciar verbalmente – “não foi residência” – é imediatamente tensionado por um espaço que se oferece como palácio.

A sala 1 da exposição *Para entender o museu*, intitulada “Um palácio para celebrar a Independência”, retoma e aprofunda essa questão. A própria formulação do título é ambivalente: afirma tratar-se de um palácio, mas explicita que sua função era celebrar a Independência. Ali são apresentados a história do projeto arquitetônico, a construção do edifício, os agentes envolvidos, as técnicas construtivas, os materiais, as ferramentas e as imagens que difundiram a fachada do museu. A exposição informa que a construção começou mais de 60 anos depois de 1822, que Pedro I não viveu ali e que o edifício foi concebido como monumento. Ao mesmo tempo, ao nomeá-lo como palácio, reconhece a força formal que alimenta o equívoco público.

Essa sala é importante porque desloca a agência social. O imaginário mais difundido tende a associar o prédio diretamente a Pedro I e à Família Imperial. A curadoria, ao contrário, apresenta uma rede de agentes: comissões, Pedro II, Bezzi, Pucci, trabalhadores anônimos, autoridades provinciais, arquitetos, engenheiros e instituições. O monumento deixa de ser efeito da vontade de um personagem e passa a aparecer como resultado de ações acumuladas. Essa operação tem afinidade com Gell: ela mostra que o edifício é um índice no qual se condensam agências múltiplas, algumas reconhecidas, outras invisibilizadas (GELL, 2018 [1998]).

Os objetos escolhidos reforçam a tensão. Tijolos, ferramentas, fragmentos ornamentais e instrumentos de obra remetem ao trabalho material que tornou possível a construção. Contudo, a vitrine não opera apenas como documentação técnica. Ela expõe a assimetria entre agentes históricos: a colher de pedreiro cerimonial, associada a autoridades, possui outra densidade simbólica em relação às ferramentas ordinárias dos trabalhadores. Desse modo, a sala sugere que o edifício não resultou de uma origem mítica, mas de processos técnicos, políticos e laborais. Ainda assim, a forma acabada do palácio tende a apagar tais mediações.

A sala 5, centrada na maquete de Bezzi, aprofunda essa pedagogia arquitetônica. A maquete permite visualizar o projeto do edifício com detalhes que a visita ao prédio nem sempre torna evidentes. Ela revela ornamentos, volumetria, proporções, soluções formais e elementos previstos que não foram executados. Na exposição, em um esforço de desencantamento, a maquete é acompanhada por textos e recursos táteis que procuram ensinar uma espécie de vocabulário da arquitetura: estilos, colunas, arcos, frontões, balaústres, cornijas, mísulas,

brasões, folhas de acanto e demais detalhes ornamentais. A proposta é alfabetizar o olhar para que o visitante compreenda a fachada como construção histórica e linguagem arquitetônica (LIMA; FERRONI; HEREÑÚ, 2022).

Não obstante, a maquete também encanta. Ela atrai visitantes, provoca fotografias, concentra olhares e convida à aproximação. Em vez de apenas desencantar o palácio, explicando seus elementos, oferece uma duplicação miniaturizada do próprio edifício. A miniatura permite dominar visualmente o monumento, mas também reforça sua qualidade de objeto precioso. A curadoria procura abrir a caixa-preta da arquitetura; a maquete recompõe o fascínio pelo edifício. Esse é um exemplo dos limites da ressignificação entendida como acréscimo de informação: a explicação arquitetônica pode produzir distanciamento crítico, mas também alimentar o encantamento pelo virtuosismo formal do conjunto.

A leitura do edifício como obra de arte da arquitetura não é, portanto, um recurso retórico. Ela permite compreender a eficácia do museu a despeito de suas exposições. A fachada e a maquete, o peristilo e a escadaria, os ornamentos e as superfícies ativam expectativas. Em termos de Küchler e Carroll (2021), suas materialidades oferecem possibilidades de relação: convidam a admirar, fotografar, imaginar moradores, procurar vestígios de realeza, reconhecer autoridade, perguntar por camas, carruagens, roupas e objetos imperiais. A curadoria pode explicar que o edifício nunca foi residência; a forma arquitetônica, entretanto, continua a oferecer uma pista sensível em outra direção.

Essa pista sensível não atua apenas sobre visitantes que chegam ao museu pela primeira vez. Nas conversas de campo, tornou-se evidente que parte do público retorna ao Museu do Ipiranga carregando memórias de visitas anteriores, sobretudo da infância, realizadas sob outras gestões e outras abordagens curatoriais. Nessas experiências, a ligação do museu com a Família Imperial podia ter sido reforçada por meio da exposição de artefatos como carros antigos (confundidos com carruagens), mechas de cabelo “das princesas” ou objetos associados à intimidade do Império. Em certos momentos, a associação extrapolava a Família Imperial e alcançava personagens ligados à vida privada de Pedro I, como a cama da Marquesa de Santos, anunciada como novidade na reabertura parcial de 1956. Assim, a matriz imaginária que associa o edifício a residência, Império e intimidade aristocrática não nasce apenas da fachada palaciana; ela também é alimentada por lembranças de visitas anteriores e por camadas expositivas que, em outras fases do museu, intensificavam a procura por objetos imperiais.

Para entender o museu: do palácio à instituição científica

Se a sala 1 e a sala da maquete procuram explicar a arquitetura, as salas 2, 3 e 4 de *Para entender o museu* procuram explicar a instituição. O objetivo é enfatizar que o edifício-monumento não é apenas uma obra arquitetônica celebratória; abriga um museu que reivindica para si uma função científica. A tensão entre monumento e museu, ou entre memória e história, não é resolvida pela reabertura de 2022. Ela é tematizada pela própria museografia.

A sala 2, “Um museu em transformação”, apresenta a origem e as mudanças do museu a partir de suas coleções, muitas delas pertencentes, hoje, a outras instituições. Duas vitrines antigas, dispostas no centro da sala, remetem à formação enciclopédica da instituição: animais taxidermizados, artefatos indígenas, imagens de povos originários, objetos de diferentes procedências e materiais heterogêneos. A sala reencena, em alguma medida, o universo dos gabinetes de curiosidades e dos museus de história natural do século XIX, nos quais natureza, ciência, coleta, classificação e poder colonial se combinavam. A origem do Museu Paulista em coleções particulares e sua institucionalização como museu científico republicano aproximam-no desse processo mais amplo de consolidação dos museus de ciências naturais no Brasil (LOPES, 1997; LOPES; FIGUEIRÔA, 2002-2003). Ao mesmo tempo, a montagem aponta para o destino posterior de parte desses acervos: as coleções de botânica foram incorporadas ao Instituto Biológico em 1928; as de zoologia foram anexadas ao Museu de Zoologia da USP em 1939; e as de arqueologia e etnologia foram transferidas, em 1989, para o Museu de Arqueologia e Etnologia da USP (MAE-USP), no contexto da redefinição do Museu Paulista como museu de história voltado à cultura material (LOPES, 2010; MENESES, 1994; ORNSTEIN; BARBUY, 2015).

Essa reencenação, contudo, é ambígua. Por um lado, permite visualizar – por meio de artefatos agora tomados de empréstimos dessas outras instituições – a amplitude original das coleções e o fato de o museu não ter nascido como museu de história nacional nos termos atuais. Por outro, a presença de imagens e objetos indígenas em uma montagem que remete à história natural pode provocar uma fricção com interpretações mais contemporâneas. A exposição explicita que o museu mudou, mas nem sempre oferece, na mesma intensidade, uma problematização crítica das epistemologias raciais, evolucionistas e coloniais que orientaram parte das práticas de coleta e classificação do passado. O dispositivo museográfico mostra a transformação institucional, mas também revela a dificuldade de lidar criticamente com a própria herança científica.

A sala 2 também apresenta o processo de transferência, redefinição e especialização das coleções. Ao longo do século XX, o museu deixou de ampliar determinados conjuntos e parte de seus acervos alimentou instituições especializadas, em um movimento que expressa tanto a especialização do conhecimento científico quanto a disputa interna sobre a identidade da própria instituição. A inflexão de 1989, com a gestão de Ulpiano Bezerra de Meneses, foi decisiva para consolidar essa orientação: com a transferência das coleções de arqueologia e etnologia ao MAE-USP, o Museu Paulista passou a se afirmar como museu de história brasileira voltado ao estudo da cultura material (MENESES, 1994; ORNSTEIN; BARBUY, 2015).

Esse processo não deve ser narrado como evolução linear. Afonso Taunay já havia deslocado o museu para a história, sobretudo ao reorganizar o edifício para o Centenário da Independência. Mas a história de Taunay era monumental, genealógica, celebratória e fortemente orientada pela centralidade paulista. Meneses, por sua vez, propôs outro horizonte: o museu como laboratório da história, isto é, uma instituição em que objetos não servem apenas para ilustrar narrativas prontas, mas para produzir conhecimento histórico (MENESES, 1994). A sala 2, ao expor coleções que permaneceram, foram transferidas ou requalificadas, torna visível essa tensão entre herança enciclopédica, monumento comemorativo e pesquisa em cultura material.

A sala 3, “Objeto e história”, explicita a opção contemporânea pela cultura material. Em ambiente escurecido, com poucos objetos e forte presença de recursos audiovisuais, a exposição procura responder a uma pergunta básica: o que é cultura material? Texto e vídeo apresentam objetos cotidianos, tecnologias, utensílios, roupas, fotografias, ferramentas, câmeras, rodas e espaços construídos como elementos que não apenas são transformados por pessoas, mas também transformam práticas, corpos e formas de vida. A formulação aproxima-se de uma antropologia da materialidade: a relação entre pessoas e coisas não é exterior, pois os objetos participam da configuração das ações humanas (LIMA; SILVA, 2022).

A sala oferece, assim, uma chave poderosa para compreender o próprio edifício-monumento. Se a cultura material envolve a interação do corpo com objetos e espaços construídos, então o palácio do Ipiranga não pode ser reduzido a suporte de textos ou cenário de obras. Ele é um artefato que organiza corpos: faz entrar, subir, parar, olhar, fotografar, admirar, perguntar, reconhecer, lembrar. Ao explicar a cultura material, a exposição fornece uma linguagem para a crítica do próprio edifício, ainda que esse retorno nem sempre seja indicado de forma direta ao visitante.

A sala 4, “Laboratório da história”, dá continuidade a essa pedagogia institucional. A exposição apresenta a pesquisa histórica como trabalho sobre restos materiais do passado: pinturas, documentos, cadernos, pigmentos, suportes, técnicas, barcos, registros e vestígios. Por meio de vídeos e telas, são abordados casos como a pintura *Independência ou morte!*, o caderno de Aimé-Adrien Taunay e o breque de proa de um canoão. A proposta é mostrar que o museu universitário produz conhecimento por meio de investigação, conservação, restauração, análise técnica e diálogo interdisciplinar. A história aparece como operação intelectual e material, não como simples narrativa de grandes personagens.

Esse ponto é central para compreender a curadoria crítica atual. O museu não procura apenas negar a celebração anterior; procura ensinar o visitante a historicizar. O problema é que essa pedagogia exige tempo, leitura e atenção. Em campo, observa-se que muitos visitantes atravessam essas salas rapidamente, atraídos pela maquete, pela escadaria, pela tela de Pedro Américo ou por objetos de reconhecimento imediato. A proposta de transformar o visitante em alguém capaz de perceber o museu como laboratório da história compete com uma experiência arquitetônica e visual que já oferece respostas mais rápidas: palácio, Império, Independência, grandeza, família poderosa.

A exposição *Para entender o museu* desempenha, portanto, papel estratégico. Ela é o principal dispositivo de contextualização do edifício como construção, do museu como instituição científica e do acervo como cultura material. Ao mesmo tempo, mostra o limite de uma pedagogia essencialmente explicativa. Se os visitantes percorressem todas as salas com atenção, a imagem do museu como antiga residência tenderia a se enfraquecer. Mas a visita real é fragmentada, afetada por fluxos, ruídos, grupos, interesses prévios, fotografias e expectativas escolares ou turísticas. A crítica está distribuída pelo museu, mas não produz efeitos uniformes. Ela encontra visitantes que já chegam com uma matriz imaginária em operação.

Uma história do Brasil: o eixo monumental no interior do edifício-monumento

A exposição *Uma história do Brasil* ocupa o saguão, a escadaria e o Salão Nobre, isto é, os espaços de maior densidade simbólica do edifício-monumento. Sua curadoria, coordenada por Paulo César Garcez Marins, parte de um desafio particular: lidar com uma expografia tombada, organizada em grande medida por Afonso Taunay para o Centenário da Independência, cujos

sentidos celebratórios não correspondem mais a uma leitura contemporânea da história do Brasil (MARINS, 2022). A estratégia não é remover o conjunto, mas enquadrá-lo criticamente. A exposição transforma o eixo monumental em objeto de análise.

O saguão, ou peristilo, é o primeiro espaço dessa narrativa. Com suas colunas de inspiração greco-romana, a escadaria ao fundo e as esculturas monumentais de Raposo Tavares e Fernão Dias, feitas por Luigi Brizzolara, ele produz uma entrada solene no edifício. As esculturas dos bandeirantes, instaladas entre colunas, exibem figuras masculinas de grande escala, brancas, armadas e heroicas. Elas compõem, com as pinturas de José Wasth Rodrigues dedicadas a personagens da colonização, um módulo que a exposição atual intitula “Povoamento ou despovoamento?”. A própria pergunta desloca a antiga narrativa: aquilo que Taunay apresentava como povoamento e expansão passa a ser confrontado com a violência contra povos indígenas (WALDMAN, 2022).

Os painéis da exposição enunciam esse deslocamento. Perguntam ao visitante como ele contaria a história do Brasil e assinalam que as obras do saguão, da escadaria e do Salão Nobre foram produzidas a partir de escolhas e visões de mundo hoje consideradas racistas e sexistas. A formulação é direta, mas depende de leitura. Por isso, a principal intervenção museográfica no espaço são as mesas de objetos multissensoriais, que combinam textos, telas, audiodescrição, recursos táteis e vídeos. Uma delas apresenta reprodução reduzida da estátua de Fernão Dias e o vídeo “Uma versão do século 20 sobre a colonização”, dividido em módulos sobre arte, bandeirantes, colonizadores e circulação de imagens.

Esse dispositivo opera em duas frentes. Primeiro, explica que as esculturas de Fernão Dias e Raposo Tavares e as pinturas de Wasth Rodrigues foram encomendadas por Taunay para representar personagens do passado paulista e brasileiro, entre 1922 e 1934. Segundo, mostra que essas imagens circularam para além do museu, em livros didáticos, selos e outros suportes, contribuindo para formar uma cultura visual da colonização e da Independência. A pergunta sobre como difundir imagens antes da internet traduz para linguagem contemporânea o problema da circulação visual. O que está em jogo não é apenas o sentido interno das obras, mas sua capacidade de produzir memória pública.

A exposição também introduz contrapontos. Próximo às telas de Wasth Rodrigues, um multimídia intitulado “Heróis ou destruidores?” apresenta trechos do documentário *Territórios de resistência - florestanias, sertanias, riberias*, derivado de espetáculo realizado no próprio museu em 2019. Nele aparecem falas de lideranças indígenas, afro-brasileiras e de intelectuais, entre

elas a reflexão do antropólogo Pedro Cesarino sobre monumentos, escrita, memória, genocídio e dissenso. A presença do vídeo no saguão desloca a autoridade interpretativa do museu: outras vozes entram no espaço que havia sido concebido para consagrar bandeirantes e colonizadores.

A questão, contudo, não se resolve pela simples presença do contraponto. A escultura de Raposo Tavares, por exemplo, pode ser apropriada como pose fotográfica: visitantes imitam a postura da mão sobre a testa, voltada para oeste, repetindo corporalmente a imagem do bandeirante. Esse gesto não é apenas anedótico. Ele revela que a obra oferece uma possibilidade de uso corporal que nem sempre passa pela leitura crítica. A mesa multimídia convida à contextualização; a escultura convida à pose. A crítica está disponível, mas a forma também age. É nesse sentido que a agência do monumento não se reduz à comunicação de significados.

A escadaria intensifica essa dramaturgia. Trata-se de uma escada monumental de mármore, com três lances, tapetes vermelhos, bifurcação, colunas, balaústres, vasos de bronze e vidro, estátuas, pinturas e sanca com retratos. O visitante sobe literalmente em direção a Pedro I, cuja estátua ocupa um nicho central acima do primeiro patamar, cercada por esculturas de bandeirantes que, na formulação de Taunay, “montam guarda” à figura do imperador (MARINS, 2022; WALDMAN, 2022). Ao longo da escadaria, as ânforas com águas de rios brasileiros materializam a integração territorial do país. A geografia nacional é transformada em substância contida, exibida e ordenada.

Um multimídia localizado ainda no saguão explica as ânforas no módulo “Os rios e o território brasileiro”. O texto informa que os vasos contêm águas de rios do Brasil e que esses rios representam a integração do território nacional. As animações identificam rios, aves, extremos geográficos e a localização dos vasos em relação à escultura de Pedro I. A curadoria procura mostrar a intencionalidade da decoração: a escadaria não é apenas bela; encena a união do território sob a narrativa da Independência. Mesmo assim, durante a visita, muitos comentários se concentram na procura afetiva por rios conhecidos – São Francisco, Doce, Amazonas, Paraná – ou mesmo pelo Tietê, ausente do conjunto. O programa nacionalista de Taunay é parcialmente convertido em reconhecimento regional, lembrança pessoal e curiosidade.

Nos corredores superiores, os multimídias “Entendendo a escadaria: as intenções da decoração” detalham pinturas, esculturas, brasões e sanca. A curadoria explicita que a decoração foi iniciada em 1922 sob direção de Taunay e representa um ponto de vista específico sobre o passado, no qual São Paulo e os bandeirantes assumem posição central. As pinturas dos ciclos econômicos – Posse da Amazônia, Ciclo dos criadores de gado, Ciclo do ouro e Ciclo da caça

ao índio – são apresentadas como parte dessa narrativa. O próprio título “Ciclo da caça ao índio” evidencia o racismo inscrito no programa visual de Taunay. Em entrevista, Marins afirmou, em síntese, que a crítica ao programa visual de Taunay não deve ser tratada como anacronismo, pois a representação de indígenas como caça e de pessoas negras em posições subalternas já expressava uma leitura racializada e racista no próprio período de produção das obras³.

A escadaria mostra, de modo exemplar, os limites da ressignificação. A curadoria informa, contextualiza, compara estudos preparatórios, revela interferências de Taunay nos artistas, oferece materiais táteis e explicações audiovisuais. Contudo, a escadaria continua sendo um dos principais cenários fotográficos do museu. Visitantes sobem, param, posam, fotografam-se sob a estátua de Pedro I, entre vasos, tapetes, mármore e figuras armadas. Essas imagens, ao serem publicadas nos perfis pessoais dos visitantes, tendem a circular pelas redes sociais como novas reaparições do próprio dispositivo monumental. A crítica precisa disputar não apenas significados, mas usos corporais e circulações visuais do espaço. A escadaria não comunica somente uma narrativa; organiza performances e multiplica imagens.

O Salão Nobre funciona como ponto culminante. Ali se encontra *Independência ou morte!*, pintada entre 1886 e 1888 e instalada no local para a abertura do museu, em 1895. A escala da obra, sua difusão em livros didáticos e sua posição na sala fazem dela a principal atração do museu. A exposição atual informa que a pintura foi criada especialmente para aquele salão e que representa uma construção artística e política do episódio de Sete de Setembro, não um registro fiel do acontecimento⁴. Mesas multimídia explicam escolhas compositivas, referências visuais, circulação de modelos e controvérsias em torno da veracidade da cena.

Ao redor da tela, a exposição reconstitui as transformações do Salão Nobre. Explica que, quando o museu foi aberto, havia ali uma única tela; que outras pinturas, como *Caipira picando fumo* (1893) e *Amolação interrompida* (1894), de Almeida Júnior, foram instaladas depois e integraram a sala até 1905, quando foram transferidas para a Pinacoteca de São Paulo; e que, para o Centenário, Taunay encomendou pinturas e retratos de Oscar Pereira da Silva e Domenico Failutti. Os retratos de mulheres e políticos da Independência, como Leopoldina, Maria Quitéria, José Bonifácio e Diogo Antônio Feijó, são apresentados como parte de uma composição que

³ Entrevista realizada em 4 de janeiro de 2024.

⁴ Para sustentar essa leitura, as referências mais pertinentes são os estudos sobre a fabricação da pintura, sua inserção no edifício e sua incorporação à política visual da Independência (LIMA JÚNIOR; SCHWARCZ; STUMPF, 2022; MONTEIRO, 2022; LIMA JÚNIOR, 2022).

procurava dar forma visual a uma narrativa nacional centrada em Pedro I e em personagens paulistas (LIMA JÚNIOR, 2022; LIMA JÚNIOR; NERY, 2019; SANTOS, 2022).

Mesmo assim, a disposição do espaço favorece a concentração quase exclusiva na tela de Pedro Américo. Muitas vezes, visitantes entram, viram-se imediatamente para *Independência ou morte!*, tiram fotografias e permanecem pouco tempo diante das demais obras. As pinturas de Oscar Pereira da Silva, posicionadas em frente à tela principal e dedicadas a episódios políticos anteriores ao Sete de Setembro, ficam frequentemente às costas dos visitantes. O fato é que a narrativa completa do eixo – que começa no saguão, sobe pela escadaria e culmina no Salão Nobre – é pouco percebida como tal. O que se fixa é a imagem consagrada do Grito, reforçada pela arquitetura e pela centralidade do espaço.

Há, contudo, exceções significativas, em termos de poder de atração. A pintura Leopoldina e seus filhos, de Domenico Failutti, desperta, em alguns casos, reconhecimento afetivo. Comentários como “é a imperatriz” ou “vamos ver a Leopoldina” aparecem com certa frequência nas visitas. Em um caso relatado por Isabela Arruda, funcionária do museu, uma visitante idosa, com dificuldades de locomoção, havia ido ao museu, logo após a sua reabertura, apenas para ver o quadro de Leopoldina, permanecendo diante dele por alguns minutos antes de ir embora. Esse episódio mostra que o encantamento do edifício não se reduz à tela de Pedro Américo nem ao palácio. A monarquia, a família, a maternidade imperial e a ideia de intimidade palaciana também participam da experiência pública do museu.

A inscrição “P.I.” (Pedro I) sob uma coroa, notada por visitantes no alto da parede, reforça esse imaginário. Mesmo quando a curadoria explica o programa visual, detalhes da ornamentação podem se sobrepor à leitura histórica. Para muitos, quadros, retratos, coroas e esculturas parecem elementos decorativos de uma casa antiga de alguém poderoso. A instituição procura explicar o monumento; mas parte do público procura os antigos moradores da “casa”. A força do Salão Nobre, nesse sentido, é inseparável da forma palaciana do edifício como um todo.

Curadoria crítica, ressonância e limites da resignificação

A reabertura do Museu do Ipiranga em 2022 ocorreu no contexto do Bicentenário da Independência, momento que reativou expectativas comemorativas em torno do Sete de Setembro, de Pedro I e do lugar supostamente fundador da nação. Ao mesmo tempo, as

exposições de longa duração foram concebidas para oferecer uma leitura mais crítica da instituição, de suas coleções e de seus dispositivos de memória. Essa curadoria crítica não se limita ao eixo monumental, trabalhado em Uma história do Brasil, nem à exposição *Para entender o museu*. Ela está distribuída por diferentes espaços do edifício: na Sala de Boas-Vindas, nas demais exposições de longa duração – com destaque para Passados imaginados, Casas e coisas e Mundos do trabalho –, nas ações educativas e nos “contrapontos” narrativos produzidos por recursos museográficos, como multimídias, materiais táteis, textos e audiovisuais.

A expressão “curadoria crítica” é utilizada aqui em sentido analítico, já que não é empregada pelo museu. Por curadoria crítica, entende-se uma prática que não apenas seleciona, organiza e comunica objetos, mas também interroga os próprios dispositivos de consagração patrimonial que tornam certos objetos, imagens, personagens e narrativas dignos de preservação e admiração. No caso do Museu do Ipiranga, trata-se de uma curadoria realizada a partir de dentro da instituição, por equipes que precisam lidar com acervos, edifício, tombamento, expectativas públicas e debates contemporâneos sobre colonialidade, racismo e memória nacional. A noção de curadoria mobilizada parte do entendimento de curadoria como operação de enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial (BRUNO, 2008), articulada ao debate internacional sobre critical curating, que enfatiza a dimensão reflexiva, ética e política das práticas curatoriais (FRASER; JIM, 2018). Assim, a curadoria crítica nomeia, neste artigo, uma operação institucionalmente situada: transformar o edifício, suas imagens e suas exposições em objetos de análise pública, explicitando as condições históricas de sua produção, seus apagamentos e seus efeitos sociais.

Essa estratégia se aproxima de um campo mais amplo de debates sobre ressignificação patrimonial. Em diferentes contextos, monumentos contestados têm sido defendidos como objetos a serem reinterpretados, contextualizados ou mantidos na paisagem urbana sob novas camadas de sentido. No Brasil, trabalhos sobre monumentos públicos, contramonumentos, desmonumentalização e disputas de memória frequentemente mobilizam a ressignificação como alternativa à destruição, à ocultação ou à permanência acrítica (ALMEIDA, 2024; HAYNAL, 2023). Em escala institucional, documentos como *Reinterpreting contested heritage* formulam de modo nítido a aposta em manter bens contestados, acrescentando explicações duradouras e contextualizações críticas (HISTORIC ENGLAND, 2023).

O caso do Museu do Ipiranga exige distinguir dois níveis dessa discussão. No campo patrimonial mais amplo, ressignificar muitas vezes significa manter um monumento ou edifício na

paisagem, evitando sua remoção, mas adicionando novos sentidos, narrativas, usos, intervenções ou contramonumentos. No campo museográfico, especialmente em um museu histórico, a estratégia assume formas mais específicas: painéis, legendas, recursos multimídia, audiodescrição, objetos táteis, mediação educativa, exposições temporárias e programação cultural. O Museu do Ipiranga mobiliza intensamente esse segundo repertório. Suas intervenções não se resumem a uma placa explicativa; constituem uma rede de dispositivos distribuídos.

O limite dessa aposta aparece quando se supõe que o principal problema de um monumento seja somente o significado que ele comunica. Se o problema fosse apenas semântico, bastaria substituir, complementar ou tensionar a narrativa. O edifício-monumento, porém, atua em outra escala. Ele não apenas significa Independência, Império, São Paulo ou bandeirantismo. Ele faz o visitante entrar em uma forma palaciana, subir uma escadaria monumental, fotografar-se diante de mármore e retratos, procurar rastros de moradores ilustres, reconhecer a tela escolarmente consagrada e sentir-se diante de um lugar de poder. Se a curadoria crítica intervém no significado, a arquitetura intervém na experiência.

A persistência da pergunta “quem morou aqui?” é o melhor indicador desse limite. Em entrevista, Denise Peixoto relatou que uma família, já circulando pela exposição *Mundos do trabalho*, abordou-a para perguntar “qual foi realmente a família que morou aqui?”. A educadora observou que, caso não tivesse sido encontrada no percurso, a família sairia do museu com a certeza de que alguém morou ali, ainda que não tenha sido Pedro I⁵. O episódio é significativo porque ocorre apesar da Sala de Boas-Vindas, da sala 1 de *Para entender o museu* e de diferentes enunciados museográficos ao longo do percurso que negam a função residencial do edifício. Ele mostra que a informação correta não circula automaticamente; e, sobretudo, que a forma palaciana produz uma inferência própria.

Esse ponto também aparece na entrevista com Paulo César Garcez Marins, embora em outro registro. Ao discutir as expectativas de visitantes em torno de objetos imperiais, Marins destacou que o Museu do Ipiranga não possui uma coleção imperial expressiva nos termos frequentemente imaginados pelo público, isto é, não se trata de um museu organizado em torno de objetos pessoais de Pedro I, Leopoldina ou da Família Imperial. O contraste é revelador. A instituição não se organiza em torno desse tipo de coleção, mas o edifício e sua visualidade continuam a ativar essa expectativa. A associação ao Império não depende apenas do acervo; é produzida pela arquitetura, pelo Salão Nobre, pelas coroas, pelos retratos, pela tela de Pedro

⁵ Entrevista realizada em 14 de dezembro de 2023.

Américo, pela cultura escolar do Sete de Setembro e por visitas anteriores (geralmente na infância).

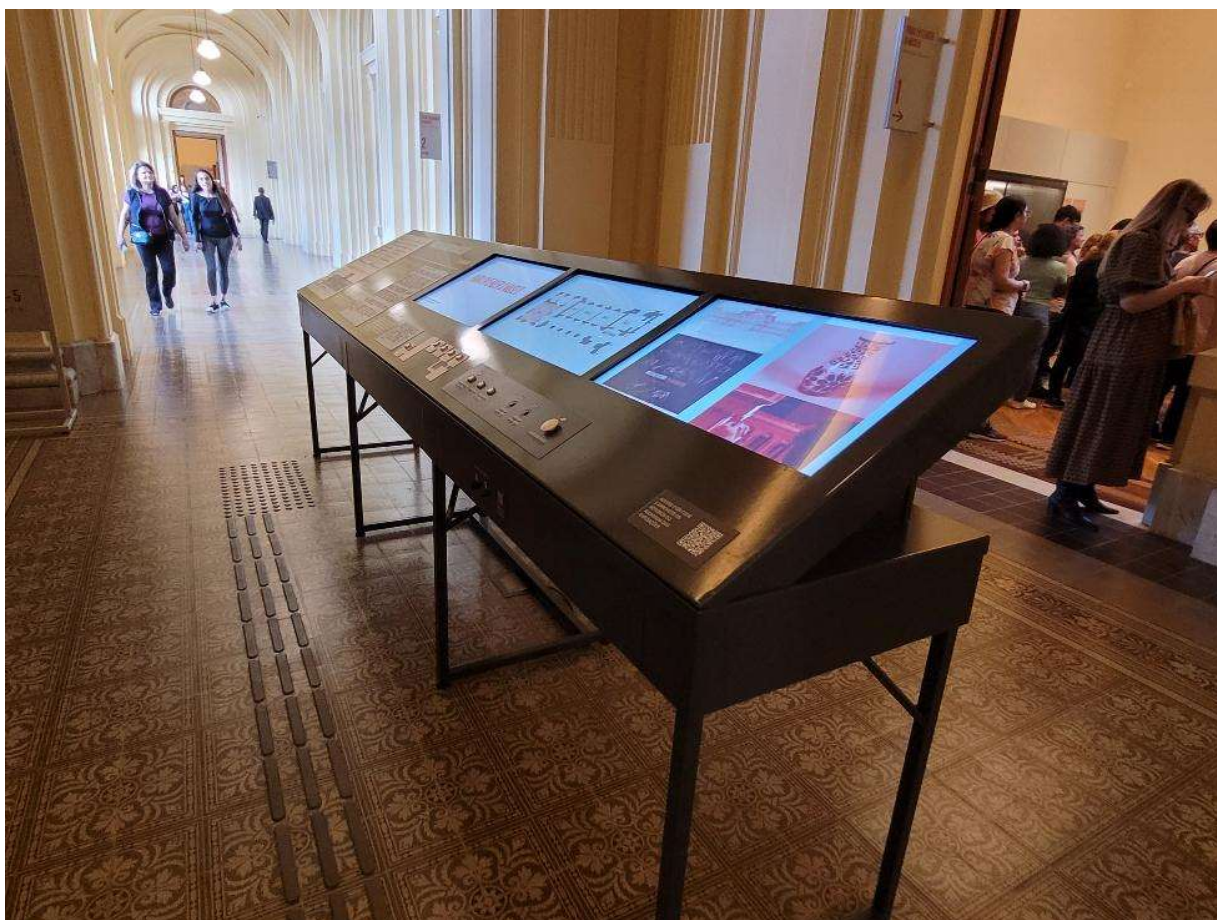
Gell (2018 [1998]) ajuda a compreender por que essa expectativa não é residual. Na perspectiva da *pessoa distribuída*, objetos, imagens e edifícios podem funcionar como prolongamentos de agentes sociais. Visitantes que interpretam o palácio como casa de Pedro I ou da Família Imperial não apenas desconhecem a cronologia da construção; respondem à força indexical de uma forma que parece carregar uma pessoa. A arquitetura palaciana atua como índice de presença aristocrática. Em termos de agência social distribuída, o edifício parece pertencer a alguém antes de ser monumento público.

Küchler e Carroll (2021) permitem aprofundar a questão ao insistirem nas relações imanentes ao objeto. O edifício não sugere residência apenas porque visitantes projetam nele ideias prévias sobre palácios. Ele possui propriedades formais e materiais que favorecem essa associação: fachada simétrica, escala monumental, ornamentação, salões, escadaria, colunas, brasões, coroas, retratos, mármore, tapetes, centralidade urbana e separação espacial em relação ao cotidiano. Essas propriedades não são neutras. Elas oferecem possibilidades de percepção e ação que a curadoria não controla totalmente. O efeito não está fora do objeto, mas emerge da relação entre suas formas e os repertórios sociais dos visitantes.

Nesse sentido, a curadoria crítica enfrenta um dilema semelhante ao formulado por Macdonald (2005): como usar o encantamento sem ser capturada por ele? O Museu do Ipiranga precisa atrair visitantes, oferecer uma experiência memorável, valorizar a restauração e apresentar um patrimônio de enorme importância pública. Ao mesmo tempo, precisa evitar que a visita se reduza à celebração do palácio, da Independência, da monarquia ou dos bandeirantes. A instituição não pode simplesmente destruir o encantamento, pois ele é parte da própria relevância pública do museu; mas também não pode deixá-lo agir sem mediação.

O problema é que os dispositivos de mediação são desiguais em relação ao objeto que procuram criticar. Um texto pode ser ignorado; um vídeo pode ser abandonado por ser longo demais; uma mesa multimídia pode não ser acionada; uma legenda pode ser lida rapidamente. Já a fachada é inevitável. A escadaria é atravessada pelo corpo. A tela de Pedro Américo é reconhecida. A maquete seduz. A ornamentação envolve. O visitante pode não absorver a explicação, mas dificilmente deixa de experimentar o edifício.

Figura 2 – Mesa multimídia.



Fonte: Acervo da pesquisa, 25 de maio de 2023.

Isso não significa que a curadoria crítica fracasse. Ao contrário, ela produz deslocamentos importantes. Sem os dispositivos atuais, as obras do saguão, da escadaria e do Salão Nobre tenderiam a operar com autonomia celebratória ainda maior. A exposição *Uma história do Brasil* explicita a fabricação da narrativa de Taunay; *Para entender o museu* mostra que o edifício não foi residência e que o museu se transformou; as salas de cultura material e laboratório da história oferecem ferramentas para ler objetos como documentos; os recursos de contraponto introduzem vozes antes excluídas. O limite não está na inexistência da crítica, mas em sua condição de disputa permanente com uma materialidade herdada e preservada.

A contribuição analítica deste artigo, portanto, não é prescrever uma nova solução museográfica. O museu já mobiliza muitas das estratégias disponíveis: textos, vídeos, materiais táteis, acessibilidade, contextualização, mediação e exposição do próprio processo histórico de

fabricação do monumento. O ponto é acrescentar uma camada de compreensão: a crítica só produz efeitos quando consegue ressoar no imaginário que o visitante carrega ou quando ajuda a construir outro imaginário possível. A resignificação, nesse caso, não é apenas acréscimo de uma nova legenda ao mesmo objeto. É uma disputa entre matrizes imaginárias: a matriz colonizadora, palaciana, imperial e heroica que o edifício ativa; e uma matriz histórico-crítica, descolonizada e ainda em construção, capaz de reconhecer o monumento como fabricação política, artística e material.

Essa formulação evita duas simplificações. A primeira seria afirmar que basta informar corretamente para desfazer o equívoco. A segunda seria supor que o edifício está condenado a produzir sempre os mesmos efeitos. A agência distribuída não é destino fixo; ela depende das relações que se formam entre objeto, visitante, repertório cultural, mediação e situação de visita. O problema é que a matriz celebratória possui longa duração, forte ancoragem material, ampla circulação escolar e visual, bem como está protegida pelas leis de preservação. A matriz crítica, por sua vez, tem de agir dentro de certos constrangimentos; além disso, precisa ser continuamente construída, reiterada e experimentada para que se torne capaz de produzir ressonância própria.

Considerações finais

O edifício-monumento do Museu do Ipiranga é um caso privilegiado para pensar as relações entre arte, patrimônio e memória porque condensa, em uma mesma forma material, a obra de arquitetura, o monumento nacional, o museu universitário, a imagem escolar da Independência, a memória paulista e a cultura visual do bandeirantismo. Sua força não está apenas naquilo que representa, mas na experiência que organiza. O visitante não encontra apenas uma narrativa; atravessa uma arquitetura que produz disposições corporais, afetos, expectativas e inferências.

A reabertura de 2022 tornou esse problema mais evidente. As exposições *Para entender o museu* e *Uma história do Brasil* foram concebidas para deslocar a visita de uma chave celebratória para uma leitura histórico-crítica. Elas explicam que Pedro I não morou no edifício, apresentam a construção do monumento, historicizam a formação das coleções, afirmam o museu como laboratório da história, analisam a cultura material, problematizam a visualidade do Centenário, criticam o bandeirantismo e evidenciam o racismo e o sexismo de parte das obras

do eixo monumental. Trata-se de um esforço curatorial consistente, apoiado em pesquisa e em soluções museográficas variadas.

No entanto, a persistência de percepções como a de que o prédio teria sido residência de Pedro I, da Família Imperial ou de alguma família poderosa mostra que a crítica encontra limites. Esses limites não decorrem apenas de falhas de comunicação. Decorrem da força material, visual e afetiva do próprio conjunto, bem como de um imaginário pré-configurado. A arquitetura palaciana, a escadaria, as colunas, os retratos, as coroas, os mármores, a tela de Pedro Américo e a implantação do edifício na colina continuam a produzir efeitos de presença e consagração. Em termos gellianos, a agência do antigo imperador e de sua família pode ser abduzida por visitantes a partir de objetos, imagens e formas arquitetônicas que medeiam pessoas, instituições, memórias e expectativas.

A contribuição do artigo está em propor que os debates sobre ressignificação patrimonial incorporem mais decisivamente a materialidade e a dimensão imaginária da recepção. A reinterpretação crítica é necessária, mas não basta concebê-la como substituição de significado. Monumentos e museus não são apenas textos públicos; são arranjos materiais que agem sobre corpos, afetos e repertórios prévios. No Museu do Ipiranga, a memória nacional não está apenas narrada: está edificada, pintada, ornamentada, tombada, miniaturizada em maquetes, reiterada em fotografias de visitantes e percorrida cotidianamente.

O desafio analítico não é afirmar que o encantamento deve ser eliminado, nem sugerir que a instituição ainda não faz o suficiente. A questão é reconhecer que a crítica se torna mais complexa quando o objeto criticado é também o meio pelo qual a memória pública se materializa. O Museu do Ipiranga já avança ao transformar o edifício em tema de exposição e ao problematizar seu próprio programa visual. A análise etnográfica sugere, contudo, que o edifício continua a agir – e que essa ação depende da relação entre materialidade e imaginário. Por isso, os limites da curadoria crítica não estão apenas na clareza ou extensão de seus dispositivos, mas no desafio mais amplo de fazer com que outra matriz imaginária, crítica e descolonizada, possa ressoar diante da força acumulada do palácio-monumento.

Agradecimentos

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) pela bolsa de doutorado no âmbito do Programa de Demanda Social (DS) e vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (PPGAS-USP).

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Thaís Conceição Feitosa. Resignificação e democratização do patrimônio arquitetônico: o Solar Visconde do Araruama enquanto Museu Histórico de Campos dos Goytacazes. *Revista Angelus Novus*, São Paulo, n. 20, 2024.

BALDIN, Adriane de Freitas Acosta. A construção do edifício-monumento: materiais e técnicas construtivas. In: LIMA, Solange Ferraz de (coord.). *Para entender o museu*. São Paulo: Edusp; Museu Paulista da USP, 2022. p. 36-49. (Coleção Museu do Ipiranga 2022).

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

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Definição de curadoria: os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. In: BITTENCOURT, José Neves (org.). *Caderno de diretrizes museológicas 2: mediação em museus: curadorias, exposições, ação educativa*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Superintendência de Museus, 2008. p. 23-31.

DUNCAN, Carol. *Civilizing rituals: inside public art museums*. London: Routledge, 1995.

FERRONI, Eduardo; HEREÑU, Pablo; MARINS, Paulo César Garcez; MOTTA, Renata Vieira da; LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. A preparação do Museu do Ipiranga para o Bicentenário da Independência em 2022. *Revista Restauro*, São Paulo, v. 4, n. 7, 2020.

FRASER, Marie; JIM, Alice Ming Wai. Introduction: What is Critical Curating? / Introduction: qu'est-ce que le commissariat engagé? *RACAR: Revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, v. 43, n. 2, p. 5-10, 2018.

FREIRE, Cristina. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Sesc; Annablume, 1997.

FUSCO, Pércles Brasiliense. A estrutura do edifício. In: BARBUY, Heloisa (org.). *Museu Paulista: um monumento no Ipiranga: história de um edifício centenário e de sua recuperação*. São Paulo: Fiesp, 1997. p. 54-102.

GELL, Alfred. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. São Paulo: Ubu Editora, 2018 [1998].

GREENBLATT, Stephen. Resonance and wonder. In: KARP, Ivan; LAVINE, Steven D. (ed.). *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991. p. 42-56.

HAYNAL, Thabata Dias. “Por quais estátuas os sinos do nosso luto dobram?”: construindo o argumentário do dissenso em torno de monumentos racistas e colonialistas no Brasil. 291f. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

HISTORIC ENGLAND. *Reinterpreting contested heritage*. Historic England, 5 out. 2023. Disponível em: <https://historicengland.org.uk/advice/planning/contested-heritage/reinterpreting-heritage/>. Acesso em: 15 maio 2026.

KÜCHLER, Susanne; CARROLL, Timothy. *A return to the object: Alfred Gell, art, and social theory*. London; New York: Routledge, 2021.

LIMA, Solange Ferraz de. A ornamentação arquitetônica. In: BARBUY, Heloisa (org.). *Museu Paulista: um monumento no Ipiranga: história de um edifício centenário e de sua recuperação*. São Paulo: Fiesp, 1997. p. 166-195.

LIMA, Solange Ferraz de. A recepção da obra do edifício-monumento do Ipiranga: 1880-1890. In: LIMA, Solange Ferraz de (coord.). *Para entender o museu*. São Paulo: Edusp; Museu Paulista da USP, 2022. p. 66-75. (Coleção Museu do Ipiranga 2022).

LIMA, Solange Ferraz de; FERRONI, Eduardo Rocha; HERENÚ, Pablo Emilio Robert. Para que servem as maquetes? In: LIMA, Solange Ferraz de (coord.). *Para entender o museu*. São Paulo: Edusp; Museu Paulista da USP, 2022. p. 62-65. (Coleção Museu do Ipiranga 2022).

LIMA, Solange Ferraz de; SILVA, Rodrigo. Para entender o museu. In: LIMA, Solange Ferraz de (coord.). *Para entender o museu*. São Paulo: Edusp; Museu Paulista da USP, 2022. p. 14-35. (Coleção Museu do Ipiranga 2022).

LIMA JÚNIOR, Carlos. O Salão de Honra e a política visual da Independência. In: MARINS, Paulo César Garcez (coord.). *Uma história do Brasil*. São Paulo: Edusp; Museu Paulista da USP, 2022. p. 108-123. (Coleção Museu do Ipiranga 2022).

LIMA JÚNIOR, Carlos; NERY, Pedro. Do “campônio paulista” aos “homens da Independência”: interpretações em disputa pelo passado nacional no Salão de Honra do Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Nova Série, v. 27, p. 1-47, 2019.

LIMA JÚNIOR, Carlos; SCHWARCZ, Lilia Moritz; STUMPF, Lúcia Klück. *O sequestro da Independência: uma história da construção do mito do Sete de Setembro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LOPES, Maria Margaret. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.

LOPES, Maria Margaret. Comemorações da Independência: a História ocupa o lugar das Ciências Naturais no Museu Paulista, Brasil. *L'Ordinaire des Amériques*, n. 212, p. 33-50, 2010.

LOPES, Maria Margaret; FIGUEIRÔA, Silvia Fernanda de Mendonça. A criação do Museu Paulista na correspondência de Hermann von Ihering. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Nova Série, v. 10-11, p. 23-36, 2002-2003.

MACDONALD, Sharon. Enchantment and its dilemmas: the museum as a ritual site. In: BOUQUET, Mary; PORTO, Nuno (org.). *Science, magic and religion: the ritual processes of museum magic*. New York; Oxford: Berghahn Books, 2005. p. 209-228.

MARINS, Paulo César Garcez (coord.). *Uma história do Brasil*. São Paulo: Edusp; Museu Paulista da USP, 2022. (Coleção Museu do Ipiranga 2022).

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 2, p. 9-42, 1994.

MONTEIRO, Michelli Scapol. Criando *Independência ou morte!*. In: MARINS, Paulo César Garcez (coord.). *Uma história do Brasil*. São Paulo: Edusp; Museu Paulista da USP, 2022. p. 67-91. (Coleção Museu do Ipiranga 2022).

NASCIMENTO, Ana Paula. *Espaços e a representação de uma nova cidade: São Paulo (1895-1929)*. 498f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ONO, Rosária; OLIVEIRA, Cecília Helena de Salles. Apresentação. In: LIMA, Solange Ferraz de (coord.). *Para entender o museu*. São Paulo: Edusp; Museu Paulista da USP, 2022. p. 5-7. (Coleção Museu do Ipiranga 2022).

ORNSTEIN, Sheila Walbe; BARBUY, Heloisa. *Museu Paulista da USP: restauro e recuperação*. São Paulo: Edusp, 2015.

SANTOS, Rebeca Carocci dos. Mulheres no Salão Nobre: retratos e apagamentos na política visual da Independência. In: MARINS, Paulo César Garcez (coord.). *Uma história do Brasil*. São Paulo: Edusp; Museu Paulista da USP, 2022. p. 50-65. (Coleção Museu do Ipiranga 2022).

WALDMAN, Thaís Chang. Povoamento ou despovoamento? In: MARINS, Paulo César Garcez (coord.). *Uma história do Brasil*. São Paulo: Edusp; Museu Paulista da USP, 2022. p. 14-33. (Coleção Museu do Ipiranga 2022).