

## **Curiosidade em ruínas:** discurso curatorial e imaginários populares dissidentes

### *Curiosity in ruins: curatorial discourse and dissident popular imaginary*

*Icaro Ferraz Vidal Junior*<sup>1</sup> e *Mauricio de Bragança*<sup>2</sup>

---

1 Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), bolsista PNPd-Capes no Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). E-mail: vidal.icaro@gmail.com.

2 Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), professor do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: mauriciode@yahoo.com.

**Resumo** Este artigo adota como ponto de partida algumas questões fundadoras do campo de estudos dedicado às histórias das exposições. Objetiva-se, a partir de tal repertório teórico-conceitual, refletir sobre dois processos que adquirem relevância diante do lugar privilegiado da cultura nas disputas narrativas contemporâneas: por um lado, propõe uma análise dos esforços institucionais e curatoriais de descolonização dos acervos e das narrativas contadas por meio da exposição de importantes coleções; por outro, reconhece a diversidade de regimes escópicos que marcam o contexto latino-americano contemporâneo, instaurando uma zona de indeterminação e constante negociação entre o projeto colonial e científico de museu e imaginários populares dissidentes.

**Palavras-chave** Exposição; museus; decolonialidade.

**Abstract** Starting from some fundamental questions in exhibition studies, this paper reflects on two relevant processes given the privileged place culture occupies in contemporary narrative disputes: the institutional and curatorial efforts to decolonize collections and the narratives construed by exhibitions; and the recognition of diverse scopic regimes that mark the contemporary Latin American context, establishing a zone of indeterminacy and constant negotiations between the museum's colonial and scientific project and popular dissident imaginary.

**Keywords** Exhibition; museums; decoloniality.

Entre 1976 e 1981, foi publicada na revista *Artforum* uma série de artigos de Brian O'Doherty que colocavam em evidência a ideologia do espaço expositivo, a partir de uma análise da emergência e da hegemonia do chamado cubo branco como dispositivo privilegiado para exposição de arte moderna. As críticas de O'Doherty (2012) à pretensa neutralidade dessa expografia, ancoradas no privilégio epistemológico do *contexto* nos processos de produção de sentido – um legado do pensamento pós-estruturalista – criaram um solo a partir do qual museus e exposições passaram a ser pensados, cada vez mais, não apenas a partir de acervos e seleção de obras, mas também das configurações expográficas que medeiam o encontro do público com tais coleções. É fundamental reconhecermos que, a despeito da ênfase do autor no cubo branco, seus ensaios trilham

um caminho que permite um olhar retrospectivo para a história dos museus, da ciência e da arte com especial atenção aos diferentes modos de expor.

Sobre a galeria de arte moderna, o chamado cubo branco, o crítico escreveu:

Uma galeria é construída com base em leis rigorosas, como aquelas que guiavam a edificação de uma igreja medieval. Como o mundo externo deve ficar de fora, em geral as janelas são seladas; as paredes são pintadas de branco; o teto torna-se fonte de luz. O piso de madeira é tão polido que se escuta distintamente os rumores dos passos, ou é coberto por um tapete que abafa o som, permitindo repousar os pés enquanto os olhos tomam de assalto a parede. [...]

Este espaço sem sombra, branco, limpo, artificial, é dedicado à tecnologia da estética. As obras de arte são montadas, penduradas distanciadas para serem estudadas. Suas superfícies intactas não são afetadas pelo tempo e pelas suas vicissitudes. A arte existe em uma espécie de eternidade da exposição [...]. Essa eternidade dá à galeria um estatuto comparável ao do limbo; para acessá-la é preciso já estar morto. (O'DOHERTY, 2012, p. 22-23)

Os artigos de O'Doherty podem ser pensados a partir de similaridades com o clássico ensaio de Jean-Louis Baudry (1983), *Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*, publicado pela primeira vez em 1970; ou com *Vigiar e punir*, de Michel Foucault (1987), cuja primeira publicação em 1975 antecede em um ano a do primeiro artigo de O'Doherty sobre o cubo branco na *Artforum*. Os três autores colocam em evidência a inviabilidade de qualquer pretensa neutralidade na configuração dos espaços, na organização do tempo e na distribuição dos corpos. Embora O'Doherty relacione as mudanças na expografia do museu de arte moderna a transformações na própria arte moderna, seria redutor derivar o processo que culmina na formalização do dispositivo do cubo branco exclusivamente das transformações iniciadas pela pintura impressionista.

Chama a atenção também o fato de que, além da similaridade dos métodos mobilizados por seus autores, o cinema de Baudry, as prisões de Foucault e a galeria de arte moderna de O'Doherty instauram um parâmetro comportamental marcado pelo silêncio e por uma espécie de recalque da corporeidade. Esse dado é fundamental para pensarmos certas disputas em torno do museu a partir de seu lastro civilizacional. Aqui será reivindicado, com inspiração na metodologia genealógica foucaultiana (BRUNO, 2013; FERRAZ, 2005; FOUCAULT, 1979),

que a emergência e a consolidação do cubo branco como paradigma expográfico da arte moderna vincula-se a uma série de transformações históricas nos modos de ver, que está associada a profundas mudanças na paisagem urbana, tecnológica e cultural do começo do século XX. É importante esclarecer que até os anos iniciais daquele século, o modo predominante de exposição das chamadas belas artes vinha dos Grandes Salões e se caracterizava por uma grande quantidade de pinturas ostensivamente molduradas, que revestiam as paredes do chão ao teto, agrupadas e distribuídas em função de um sistema que previa uma hierarquia entre as obras em função de seu gênero, tema e tamanho (CINTRÃO, 2010).

A narrativa que descreve esta mudança nos modos de exposição de arte desde o domínio das práticas artísticas associa o colapso da expografia dos salões dos séculos XVIII e XIX ao surgimento do impressionismo. Isso teria se dado por conta da crescente ênfase na pictorialidade da imagem em detrimento de seu aspecto mimético e representacional. Com isso, a possibilidade de contenção da imagem pictórica por molduras que funcionavam como janelas que se abriam para uma infinidade de cenas começa a declinar, junto com a afirmação cada vez mais contundente, por parte desta produção, da natureza bidimensional e material da imagem pictórica. Há, sem dúvida, coerência e uma consistente fundamentação nesta forma de contar essa história, mas ela esbarra no limite criado por uma suposta autonomização do campo da arte para dar conta de transformações que ocorreram concomitantemente a um contexto no qual imagens de diferentes naturezas transformavam incessantemente os ecossistemas culturais e midiáticos nos quais os sujeitos modernos estavam inseridos<sup>3</sup>.

A hipótese que vincula as transformações na expografia às transformações na produção artística moderna não é falsa, mas é insuficiente na medida em que não dá conta de importantes elementos pertinentes à problemática da historicidade dos modos de expor, de ver e de ser. Isso se torna ainda mais delicado quando observamos a centralidade

---

3 Em Vidal Jr. (2019) há uma análise histórico-cultural do declínio do modo de expor dos salões e da emergência do cubo branco nas primeiras décadas do século XX à luz de mudanças na paisagem urbana relacionadas à reprodutibilidade técnica das imagens que, por meio de cartazes publicitários e sinalização de diversos tipos, mimetizam a composição supersaturada de imagens dos grandes salões nas principais vias comerciais das metrópoles nascentes. O cubo branco, lido na esteira das teses benjaminianas sobre a reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1987), funciona como uma espécie de "UTI da aura", criando um espaço diferencial no qual um determinado pacto de relação com o objeto exposto se estabelece.

política e econômica da exposição nas sociedades modernas (e, sem dúvida, também nas contemporâneas), para além de experiências circunscritas ao domínio artístico ou museológico. É nessa direção que nos interessa colocar o problema das exposições: para além da relação de obras, objetos e coleções com o espaço expositivo, objetiva-se investigar os modos de operação de diferentes dispositivos de exposição e museografia, sobretudo lá onde eles desviam das intencionalidades que se encontravam em sua gênese moderna.

Cumpra ainda advertir que qualquer generalização que negligencie a singularidade institucional e a diversidade dos acervos arrisca-se a reduzir uma realidade complexa a um repertório conceitual abstrato. No entanto, a consciência de que objetos artísticos, históricos, arqueológicos, etnográficos etc. não contêm valor ou sentido intrínseco, sendo este resultante de arranjos espaciais e de relações de proximidade e distância estabelecidos na publicização de acervos e coleções nos espaços dos Museus, acabou por conferir às exposições um lugar privilegiado nas disputas políticas, simbólicas e narrativas que permeiam nossa época. O privilégio do cubo branco no desmonte crítico da suposta neutralidade da exposição permite que olhemos para a história das exposições buscando compreender os regimes afetivos e de produção de sentido agenciados pelos diferentes modos de expor.

Evidentemente, o escopo deste artigo não comporta uma série de nuances históricas importantes que marcam as narrativas que vêm sendo contadas desde o campo interdisciplinar das Histórias das exposições. Em volume dedicado à incursão de Jean-François Lyotard na curadoria de exposições, com *Les Immatériaux*, exposição ocorrida no Centre Pompidou, em Paris, no ano de 1985, e em reflexões sobre os desafios e potencialidades dessa forma de espacialização do pensamento, Daniel Birnbaum e Sven-Olov Wallenstein, escreveram:

A reflexão filosófica sobre a exibição de obras de arte existe, sem dúvida, pelo menos desde a antiguidade, embora a emergência da exposição como um espetáculo público no século XVIII fez dela um novo gênero, mais evidentemente na trajetória da crítica de arte a partir de Diderot. Aqui vemos a emergência de um novo tipo de julgamento reflexivo, mas também interrogações que se dirigem a estratégias de display, a como o público é interpelado, a técnicas de instalação, e ao tipo de narrativa que é encenada no Salão. A investigação da inter-relação de tais questões e sua implementação prática tornou-se há poucas décadas uma parte consolidada da história da arte, assim como os recursos para os estudos curatoriais contemporâneos. (BIRNBAUM; WALLENSTEIN, 2019, p. 13)

Nas páginas que seguem, será desdobrada a problemática das relações entre o caráter moderno das exposições e seus vínculos com os regimes de colonialidade, a partir de duas questões. O primeiro foco de nosso interesse está nas implicações afetivas da problemática decolonial. Ao observar os relatos e reportagens que proliferaram em redes sociais desde o incêndio do Museu Nacional, no Rio de Janeiro em 2018, aventou-se a hipótese de que a despeito do surgimento desse museu no contexto de desenvolvimento das ciências naturalistas do século XIX, indissociável do projeto colonial, o engajamento do público com sua coleção era marcado por uma afetividade que não respondia ao projeto pedagógico moderno colonial, aproximando-se muito mais de uma curiosidade que remete às *Wunderkammern* do século XVI. O segundo ponto que nos interessa explorar está relacionado aos esforços institucionais dos museus de arte de produção de narrativas que se esforçam por escovar a contrapelo a violência colonial que marca o surgimento das coleções e museus nacionais. Novas práticas curatoriais e uma série de políticas de ampliação de acervos, ancorada em noções como a de representatividade podem ser observadas, nacional e internacionalmente.

Esses dois percursos nos colocam diante de grandes desafios. Como reconhecer a potência decolonial dos imaginários populares sem que isso signifique abdicar do desenho de políticas institucionais e práticas curatoriais comprometidas com a criação de outras narrativas? Como desenhar políticas institucionais e práticas curatoriais que não reduzam a decolonialidade a um nível discursivo, temático ou de representatividade, ignorando a potência subversiva da imaginação popular?

Os desafios formulados a partir de tais reflexões intensificam-se conforme reconhecemos que, a despeito de um ou outro contexto no qual constatamos a hegemonia de determinado modo de ver e de expor, a modernidade abriga inúmeros regimes escópicos (JAY, 1988). A convivência de tantos modos de ver e conhecer o mundo nem sempre se dá de forma pacífica. Não é raro que disputas entre diferentes forças políticas assumam a forma de controvérsias em torno de modos de ver e expor, como poderemos constatar nas linhas que seguem.

### **A potência afetiva da curiosidade**

Em fins de março de 2021 ganhou espaço dentro do governo de Jair Bolsonaro a ideia de transformar o Museu Nacional, no Rio de Janeiro, num centro turístico dedicado

à história da Monarquia brasileira e à família imperial. O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e o Ministério do Turismo vinham articulando reuniões junto ao Ministério da Educação em torno desse projeto<sup>4</sup>.

O projeto para o museu, que teve parte de sua estrutura e acervo destruídos num incêndio em 2018, previa uma restauração total do prédio, deixando-o com a aparência que tinha quando era conhecido como o Paço de São Cristóvão, entre 1803 e 1809, e que servia como residência da família real brasileira, até 1889. O acervo do que restou depois do incêndio e que cobre peças de pesquisas nas áreas de antropologia social, arqueologia, zoologia e botânica ficaria num anexo do prédio.

Segundo reportagem da Folha de São Paulo (COLETTA; SALDAÑA, 2021), o movimento tinha o apoio do deputado Luiz Philippe de Orléans e Bragança e dos, então, ministro Ernesto Araújo, secretário de Cultura Mário Frias, presidente do Iphan, Larissa Peixoto e Superintendente do Iphan no Rio, Olav Schrader (ligado ao movimento monarquista Brasil Real) e avançou sem o conhecimento do próprio diretor do Museu Nacional, Alexander Kellner, e da então reitora da UFRJ, Denise Pires de Carvalho, que assim reagiu ao saber das articulações: “parece um golpe”.

Em 2019, Schrader já havia lamentado que após o incêndio o museu voltasse a abrigar coleções científicas. Num artigo publicado em um veículo monarquista, ele escreveu: “Ao Brasil, sequer é dado o direito de resgatar seu berço simbólico onde, entre tantos fatos importantíssimos, se assinou a nossa Independência e o nosso país ‘nasceu’. Vão ‘reconstruir um museu’ e ficaremos simbolicamente órfãos sob aplausos incautos” (Ibidem).

As alterações entre o museu científico e o museu monárquico traziam aspectos que diziam muito acerca da sociedade brasileira naquele contexto e seus alinhamentos e acirramentos políticos, nos quais defesas monarquistas e discursos anticientificistas ganhavam espaço, entre outras tantas manifestações conservadoras, antidemocráticas e obscurantistas. No entanto, não é exatamente essa disputa que queremos trazer à baila. Neste artigo, interessa-nos destacar a especificidade de um projeto histórico de museu

---

<sup>4</sup> O Museu Nacional é ligado à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) desde a década de 1930 e, por isso, as articulações em torno ao Ministério da Educação. A instituição acolhe o Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS).

que nasceu através de investimentos coloniais e das relações de poder que fundaram a geopolítica internacional a partir do século XVI.

O incêndio do prédio do Museu Nacional, ocorrido na noite do dia 2 de setembro de 2018, comoveu parte da sociedade brasileira. Nos dias que se seguiram ao episódio, muitas pessoas, consternadas, postaram fotos nas redes sociais junto ao Museu. Muitas ilustravam memórias pessoais dos passeios à instituição, comprovando a popularidade da instituição e atestando como ele fazia parte de uma história compartilhada por grande parte da população, sobretudo fluminense. De fato, as escolas – públicas ou privadas – costumavam agendar visitas ao Museu Nacional, tornando-se praticamente um aspecto importante na formação de qualquer estudante de escolas fluminenses, sobretudo a partir das décadas de 1970 e 1980.

Lilian Moritz Schwarcz (2013) nos lembra que as histórias das instituições e investimentos científicos brasileiros datam do estabelecimento da família real no país. Tais instituições eram criadas pela motivação que a perspectiva naturalista e evolucionista fazia crescer ao longo do século XIX, como forma de definir parâmetros de reconhecimento das realidades naturais pela ótica europeia. Em artigo em que analisa a criação dessas instituições científicas no país, Schwarcz (2013, p. 129-30) esclarece:

Local de debate com a produção que vinha de fora, boa parte dessas instituições pouco dialogou com as questões internas do país. Na verdade, os três grandes museus brasileiros – Nacional (RJ), Ypiranga (SP) e Goeldi (PA) –, se detiveram mais sobre os grandes enigmas do pensamento evolucionista europeu e americano, do que se imiscuíram no debate local, sobre critérios de cidadania ou acerca do caráter do Estado brasileiro. Sede de um saber classificatório, os museus nacionais esmeraram-se em oferecer material, por exemplo, sobre o estágio infantil dos Botocudos; sobre ossatura de povos extintos; crânios de grupos atrasados.

Essa intenção classificatória evidenciada pela autora está investida de uma motivação colonial que permanece na estruturação do pensamento social e científico brasileiro e foi usada como estratégia de ocupação do território colonial.

Analisando os Diários de Cristóvão Colombo, que narraram os primeiros momentos dos espanhóis na América, Fernando Ainsa (1998) se esforça para compreender como se constrói o discurso sobre a alteridade americana. Ele percebe que três estratégias foram



desenvolvidas nesse contato, que se inter-relacionam, mas se diferenciam sob um ponto de vista teórico-metodológico.

O primeiro momento se dá por meio de um processo comparativo e de medição do outro, no qual se colocam lado a lado aquilo que há no Novo Mundo e as referências de Castela. Há uma medida que é fornecida pela Europa, a partir da qual surgem as “diferenças americanas”. Ao mesmo tempo em que se constrói a “especificidade” do americano, esse próprio se dá justamente pela negação, por meio daquilo que não existe nas novas terras: não há fé, não há lei, não conhecem a imortalidade da alma, não têm bens próprios, não usam roupa.

*Através desta visão antinômica da alteridade se forjam os símbolos emblemáticos sob os quais o outro é percebido ou concebido. Da comparação entre um e outro mundo surgem os valores que lhe são inerentes, axiologia inevitável que preside o processo de adjudicação de qualidades comprovadas em seu contrário, o que se chama “a simetria oposicional das marcas culturais”. (AINSA, 1998, p. 65-66)*

O segundo processo é o de classificação dessa outridade, justamente aquela “sede de saber classificatório” a que Schwarcz faz menção ao se referir aos museus nacionais. Nesse está contida a necessidade de nomear o desconhecido, numa espécie de apropriação do objeto pela designação. Dessa forma, classificava o novo/outro a partir de parâmetros antigos, o que lhe conferia legibilidade e verossimilhança aos olhos do império. As hierarquias se estabeleciam pela apropriação semântica do outro, em função de estratégias de sua inferiorização e dominação pela nomeação. Essa era a tarefa que os mecanismos de classificação operavam junto aos acervos e peças dos museus de ciências naturais do século XIX, nos quais o pensamento europeu semantiza, categoriza e localiza as outras formas culturais a partir de critérios alheios ao que era exposto.

O terceiro e último processo descrito por Ainsa se dá simultaneamente por meio da conversão e da uniformização, de um lado, e da diversificação, por outro (no melhor modelo “dividir para reinar”). Com isso, o autor chama atenção para um violento projeto de controle e redução dessa alteridade, a fim de levar a cabo o processo de ocupação efetiva do território. Assim, há uma conversão dos habitantes a um sistema do dominador, sobretudo pela ideia de que a América era uma espécie de “tábula rasa” a partir da qual

a Europa poderia “recomeçar a história do zero”. Como princípio, deve-se erradicar as diferenças do outro, convertendo-o a seu próprio regime de crença, num radical processo de uniformização, sobretudo a partir da instrumentalização operada pela religião católica. “Descobrir” a América, para os invasores, era “encobrir” as diferenças.

As diferenças entre os outros – “desordem” e diversidade de costumes que exacerbam as oposições entre as culturas – levam ao fato de que, uma vez comparada e classificada, a alteridade seja eliminada pela *conversão* do outro ao sistema do dominador. O objeto de toda conquista e colonização é erradicar as diferenças do outro e nada melhor para isso que convertê-lo à própria crença. Por isto se trata, logo que se “descobriu” América, de “cobrir” suas diferenças específicas, processo de uniformização do diverso que resulta radical, quando não brutal e cujas modalidades vão da simples catequização religiosa à destruição ou proibição de todo signo de identidade específico. (AINSA, 1998, p. 73)

Essas três etapas descritas por Ainsa dão conta dos investimentos de ocupação do território colonial, seja no plano geopolítico, seja numa perspectiva cultural e simbólica, a partir da qual os museus se tornaram dispositivos fundamentais para se levar a cabo tal projeto. A conformação desse acervo tão heterogêneo dos museus científicos e de história natural – que engloba peças tão díspares quanto animais fossilizados, meteoritos, urnas funerárias, adornos festivos e instrumentos de caça – é responsável por constituir coleções capazes de mobilizar não apenas formas de conhecimento (eurocêntrico) sobre os “povos antigos”, mas também alimentar imaginários coletivos sobre narrativas de aventuras, imagens fantásticas e projeções do maravilhoso. O que mobilizava, em parte, a organização dessas coleções era uma curiosidade em torno dessa “diferença americana” que havia sido alimentada desde os séculos XVI e XVII em torno dessas “novas gentes, tão estranhas em seus costumes e civilização” (SCHWARCZ, 2013, p. 119). Essa curiosidade dá origem, ainda nos primeiros séculos de expansão europeia na ampliação do mapa-múndi, às coleções e aos acervos que viriam compor os gabinetes de curiosidades, dedicados à exposição aos olhos do império dessa miscelânea excêntrica e maravilhosa que constituía os paraísos extramediterrâneos.

As primeiras coleções, como os primeiros museus, serão o lugar de consagração desta descontextualização. Assim, encontramos inventários de museus onde se veem reunidos elementos díspares como fósseis e restos de seres monstruosos, objetos incomuns tais

como figuravam no Museu de Copenhague ainda em 1696: um fígado seco; a orelha de um elefante, duas mãos de uma sereia etc. (TUCHERMAN, 1999, p. 122-123)

Isso adquire ainda mais relevância ao observarmos os paradoxos resultantes, por um lado, do vínculo histórico das exposições com o projeto colonial, por outro, do caráter público dessas amostras que, inseridas nos circuitos culturais e de entretenimento modernos, são reapropriadas coletivamente chegando a tensionar o próprio projeto moderno do qual participaram. Em relação ao primeiro ponto, Tucherman chama atenção a aspectos importantes referentes a esses “gabinetes de curiosidades”, fundamentais para o traçado de uma genealogia dos museus modernos, tanto com suas relações históricas com a empresa colonial europeia quanto com um regime afetivo e epistemológico fundamental para compreendermos a subjetividade na qual a colonialidade conseguiu fincar suas fundações. De acordo com Helga Cristina Gonçalves Possas:

Os gabinetes, a princípio, revelam um caráter enciclopedista, uma tentativa de se ter ao alcance dos olhos, pelo menos, o que existe em lugares distantes e desconhecidos. Ainda não existe uma preocupação nítida com a classificação, a nomeação de tudo o que se descortina diante desses homens. Antes de qualquer coisa, trata-se de juntar, de colecionar objetos que dão a ideia da existência de “outros”. O ato de colecionar transfigura-se em compreensão de tudo o que há no mundo. (POSSAS, 2013, p. 159)

Ainda que o mobilizador da criação dos museus científicos e de história natural no início do século XIX fosse o protagonismo que a ciência naturalista ganhava na produção de um conhecimento sobre o outro – e que vai culminar na vocação de pesquisa e da curiosidade científica em torno desses empreendimentos investigativos –, não há como negar que o que move os públicos a acorrerem a esses espaços é, em parte, uma certa curiosidade aliada ao entretenimento que os museus poderiam oferecer em torno desse tipo de coleção. Vale lembrar que grande parte da memória em torno do Museu Nacional que foi evocada pelas postagens nas redes sociais logo após seu incêndio mencionavam um certo caráter lúdico relacionado a peças expostas, como Luzia, o fóssil mais antigo das Américas, o trono do Reino de Daomé, o meteorito de Bendegó, o fóssil completo do maior dinossauro que habitou o Brasil, a múmia Kherima, máscaras indígenas do povo Tikuna, bem como todo o enorme acervo da coleção egípcia. Caminhar pelos corredores do museu significava

também o exercício de uma imaginação fantasiosa que construía narrativas sobre terras e civilizações distantes, aventuras inter-raciais e explorações interculturais, no melhor estilo Gloria Magadan<sup>5</sup>. As coleções do Museu Nacional aliavam, portanto, esse intento científico a uma mobilização em torno das curiosidades que pautaram o início de várias instituições museológicas alinhadas a essa perspectiva colonial, como atesta Schwarcz (2013, p. 132) sobre o início do Museu Nacional:

Instalado no prédio atualmente ocupado pelo Arquivo Nacional, o museu foi aberto com uma pequena coleção doada por d. João, que se compunha basicamente de peças de arte, gravuras, objetos de mineração, artefatos indígenas, animais empalhados e produtos naturais. Sem um grande acervo, o museu guardava um aspecto basicamente comemorativo; era um arquivo de curiosidades sem qualquer classificação.

Fica clara uma certa aleatoriedade nesse primeiro arranjo de peças doadas, cuja lógica de agrupamento se pautava por uma certa excentricidade que formava o olhar do império sobre as terras coloniais, tais como os antigos gabinetes de curiosidades. O passo seguinte, que seria empreendido pelos investimentos da ciência natural era justamente a classificação desse acervo a partir da divisão das coleções entre os projetos museológicos distintos (museu de arte, museu de história natural, museus folclóricos etc.). Esse registro da curiosidade, no entanto, atravessou os tempos e se combinou com os investimentos científicos que marcaram a vida da instituição, sobretudo a partir de sua vinculação à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Esse caráter de curiosidade e entretenimento permaneceu por parte daqueles que acessavam essas coleções. Além disso, para grande parte das crianças e jovens, ir ao Museu Nacional era um programa que frequentemente incluía também uma visita ao Jardim Zoológico, que desde a década de 1940 se instalara ao lado do Museu, bem como um piquenique nos gramados da Quinta da Boa Vista. Como se pode ver, há um complexo de entretenimento e diversão que está relacionado ao imaginário em torno do Museu Nacional que o tornou um dos museus mais populares do Rio de Janeiro e que,

---

5 Gloria Magadan foi uma escritora de telenovelas cubana que teve uma passagem pela televisão brasileira na segunda metade da década de 1960. Fez um enorme sucesso com tramas alocadas em terras distantes e que mobilizavam uma imaginação romântica intercultural. Suas histórias se passavam nas Arábias de *O Sheik de Agadir*, na Tóquio de *A sombra de Rebecca*, no México de *A Rainha Louca*, na Índia de *O homem proibido*, na imaginária nação latino-americana de *O Santo mestiço*, na Chicago dos gângsters de *A gata de vison*, entre outras.

em parte, explica a enorme comoção provocada pelo seu incêndio em 2018. Havia algo de uma memória afetiva que se perdia junto àquelas peças arqueológicas que não era apenas da ordem de sua imensurável importância científica.

Aqui nesse ponto, podemos convocar uma outra ideia, desenvolvida por Mark B. Sandberg (2004), a respeito do museu do folclore criado na Escandinávia no último quartel do século XIX. Com o intuito de tentar preservar uma cultura que se encontrava em risco diante do projeto moderno que avançava, essas instituições apostavam no formato de *tableaux* que poderia concentrar e imobilizar uma cultura tradicional que se expunha por meio de coleções etnográficas de vestimentas, mobiliário e ferramentas típicas de distritos rurais. O que nos interessa particularmente na análise de Sandberg sobre o projeto museográfico dessas instituições e a forma como os frequentadores acionavam esses acervos reside em dois pontos.

O primeiro deles diz respeito a como essas peças eram dispostas a partir de uma ideia de narrativização dessas coleções. No caso do museu que o autor analisa, os objetos eram contextualizados de forma complementar com manequins, cenários e narrativas. Há, portanto, algo que está relacionado a apropriações das peças expostas por um imaginário popular que indica, ao mesmo tempo, que há formas de ver divergentes dos princípios elaborados pela hermenêutica científica.

Muitos dos espectadores que frequentavam os museus folclóricos deixaram comentários escritos que evidenciavam o fato de que levavam consigo hábitos de ver múltiplos, derivados de uma variedade de atrações do fim do século XIX, hábitos normalmente identificados com a modernidade (um gosto pela distração, pela subjetividade instável, por perspectivas panópticas e pela observação voyeurística). A disjunção entre o propósito visível da instituição e os usos variados que faziam dela os espectadores ressalta o fato de que a definição originária de um museu e sua função social efetiva não são necessariamente idênticas. (SANDBERG, 2004, p. 362)

Ora, mesmo que o projeto museográfico de apresentação das peças do Museu Nacional não recorresse a manequins e cenários montados da forma como descrita por Sandberg com relação ao museu folclórico escandinavo, é evidente como essa contextualização também se dá no âmbito do museu brasileiro. Saía-se do museu com uma certa intimidade com o pioneirismo de Luzia, o mais antigo fóssil das Américas

descoberto em Lagoa Santa; conhecendo a história da Cantora de Amon, Sha-Amun-en-su, cujo esquife pintado fez companhia a Dom Pedro II em seu gabinete até a Proclamação da República; ou ainda imaginando a verdadeira indústria de mumificação de gatos que, depois de mortos, poderiam interceder junto à deusa gata Bastet na chegada ao transmundo. Essas informações, evidentemente, acionavam formas de apreensão popular relacionadas ao imaginário maravilhoso que ganhavam corpo em narrativas de terras distantes.

Um outro ponto que nos interessa nessa abordagem de Sandberg se refere a esses “hábitos de ver múltiplos” derivados de um regime de atrações relacionados também a um caráter popular moderno e que não eram hábitos específicos às instituições. Essas formas de ver estão relacionadas à variedade de outros entretenimentos visuais, que criou uma ávida necessidade de consumo de uma cultura visual e de múltiplas formas de entretenimento. Já destacamos aqui esse “complexo de entretenimento popular” que caracterizava o espaço da Quinta da Boa Vista e é interessante como Sandberg também aponta o aspecto de um espaço físico compartilhado onde, em Copenhague, “Bernhard Olsen, primeiro diretor do parque de diversão Tivoli, fundou o museu de cera e o museu de folclore dinamarqueses no mesmo ano (1885) e no mesmo edifício (bem em frente ao Tivoli e ao lado da estação de trem)” (Ibidem, p. 363). Fica claro que se levarmos em conta apenas o aspecto especificamente institucional, essas multiplicidades de ver e de entretenimento não seriam contempladas na forma como a experiência da exposição é pensada e articulada no espaço museológico. Desse modo, podemos incluir no debate essa dupla dimensão do popular que há nesse apelo à narratividade e à corporalidade dos hábitos de ver.

### **Descolonização dos argumentos curatoriais e dos acervos**

O incêndio do Museu Nacional na Quinta da Boa Vista e as disputas em torno de seu futuro naquele contexto bolsonarista testemunharam, além do manifesto descaso com a ciência, a intensificação de processos que vêm pressionando, desde o início da era moderna, as sensibilidades e imaginários populares a se reinventarem às margens das instituições e dos aparelhos culturais mantidos pelo Estado. A contribuição do Museu Nacional ao debate sobre decolonialidade não está ancorada em uma prescrição institucional de cima para baixo de pautas feministas, antirracistas e em defesa da

diversidade cultural dos povos originários. Era no corpo a corpo com as narrativas contadas por antropólogos, arqueólogos, biólogos etc. e com objetos tão estranhos quanto fascinantes, algumas vezes retirados de vasilhames plásticos como os que temos em nossas cozinhas, que éramos atravessados pela curiosidade – este afeto tão potente para emancipação do espectador (RANCIÈRE, 2009).

Há tempos, um dos temas mais frequentes no debate museológico está relacionado à formação e diversificação dos públicos dos museus. Em nossa época, marcada por tantos estímulos visuais e pela elevada concorrência legada pelo crescimento da indústria do entretenimento, os museus vêm fazendo um esforço enorme no sentido de assumir novos papéis sociais, para além da salvaguarda de seus acervos. Nesse movimento, que diagnostica a predominância da narrativa eurocêntrica e a ausência de representatividade de importantes grupos sociais na constituição dos acervos, podemos observar que relevantes instituições brasileiras se empenham em descolonizar o museu. Não é nosso objetivo aqui apontar os limites desses esforços avaliando-os apressadamente. O que nos interessa é compreender o contexto no qual essas políticas emergem e pensar se a descolonização articulada discursivamente por meio de montagens de exposições que tensionam o lugar historicamente elitista do Museu tem se desdobrado na ativação de afetos e cenas dissensuais (RANCIÈRE, 2010).

Nos últimos anos, na esteira dos diagnósticos de Arthur C. Danto (2006) e Hans Belting (2012) acerca do fim da era da arte, assistimos a uma série de transformações nos papéis dos museus, cujas coleções deixaram de ser expostas a partir de um compromisso com a narrativa histórica dos estilos artísticos, passando a ser concebidas como um manancial de narrativas virtualmente possíveis. Abundam ao redor de todo o mundo projetos que reconhecem os estreitos vínculos entre os museus e a violenta empresa colonial moderna, e que procuram escovar a contrapelo essa história, por meio de remontagens dos acervos que enfatizam questões políticas, sociais e culturais, para além da inserção das obras de arte em um quadro histórico da arte.

É importante que se destaque o papel desempenhado pelos Museus Nacionais de Belas Artes na consolidação da História da Arte como disciplina acadêmica. Com uma museografia marcada por um didatismo e por um rigor classificatório, esses museus eram concebidos

para oferecer um percurso pelos diferentes estilos, épocas e grandes mestres da produção artística ocidental. O caráter eurocêntrico, linear e evolucionista dessas narrativas vem sendo amplamente problematizado a partir da insurgência de grupos sub-representados, tais como, no caso brasileiro, artistas mulheres, negros e indígenas. Evidentemente, os esforços na direção de constituição de acervos mais afinados com a realidade brasileira e de exposições que não se esquivam às tensões e violências que permeiam nossa história integram um esforço fundamental para a manutenção da relevância social dos museus hoje. Entretanto, talvez seja o caso de problematizar a permanência, legitimamente justificada pelo caráter patrimonialista dos museus, de uma série de prescrições de conduta que mantém fora dos museus uma parcela substancial da população.

Três instituições têm implementado ações que nos interessam mencionar no âmbito deste artigo: o Museu de Arte de São Paulo (Masp), a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Desde que Adriano Pedrosa assumiu a direção artística do Masp, em 2014, o museu implementou um programa de exposições e releituras do acervo chamado *Histórias*. Nesse movimento, a antropóloga e historiadora Lilia Schwarcz passou a integrar a equipe do museu como curadora adjunta de histórias, o que vem corroborar a inserção do museu no movimento identificado por Danto e Belting de uma virada cultural nas instituições artísticas, marcada por uma ressignificação dos acervos à luz de questões históricas, sociopolíticas e culturais. Como parte desse programa de *Histórias*, no plural, o museu realizou importantes mostras: *Histórias da infância* (2016), *Histórias da sexualidade* (2017), *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), *Histórias das mulheres: Artistas até 1900* e *Histórias feministas: Artistas depois de 2000* (2019), *Histórias da Dança* (2020), *Histórias brasileiras* (2022) e *Histórias indígenas* (2023).

Outro elemento importante para a releitura do acervo do Masp, implementado a partir de 2014, foi o resgate dos cavaletes de vidro desenhados por Lina Bo Bardi para a exposição do acervo permanente (PEDROSA; PROENÇA, 2015). Entre as inúmeras inovações propiciadas pelo dispositivo criado por Bo Bardi, que permite uma montagem na qual as obras flutuam no espaço aberto do último andar do Museu, cumpre destacar que ele viabiliza, do ponto de vista arquitetônico e expográfico, uma superação da linearidade de uma expografia exclusivamente concebida para paredes e painéis do museu. A mobilidade das



obras criada por esse dispositivo, confere dinamismo ao acervo que vai sendo reorganizado em função das pesquisas da equipe do museu e do programa de exposições temporárias.

A Pinacoteca do Estado de São Paulo também vem em um movimento progressivo reformulando a exposição de seu acervo com o intuito de responder às questões do tempo presente. O acervo da instituição, com um grande volume de obras acadêmicas do século XIX, costumava ser exposto seguindo critérios de classificação rigorosos como aqueles dos Museus de Belas Artes. Ainda dentro desse modo mais tradicional de expor, destacam-se iniciativas curatoriais como o projeto *Arte em diálogo*, no qual obras modernas e contemporâneas vinham tensionar a produção acadêmica do período colonial (LIMA; CHIOVATTO, 2011) e a exposição *Desobediências poéticas*, de Grada Kilomba (VOLZ; PICCOLI, 2019) que, instalada nas quatro extremidades do segundo pavimento do edifício da Pinacoteca, interrompia o percurso linear pelo acervo histórico colonial da instituição, operando um ruído na narrativa oficial da coleção.

Em sua mais recente montagem de acervo, a Pinacoteca abandonou as classificações provenientes da história da arte e organizou sua coleção em torno de três grandes núcleos que abarcam, anacronicamente, problemáticas estéticas, culturais, sociais e políticas contemporâneas (PICCOLI, 2020). Como testemunha a reorganização da coleção da Pinacoteca, os sistemas de classificação e as narrativas contadas pelos acervos dos museus estão longe de ser monolíticos, eles podem servir a importantes releituras críticas da história da arte, da sociedade e da violência que nos formou. Ainda assim permanece a questão de saber quais os limites impostos pela forma-museu.

Como foi destacado na análise do imaginário popular que permeia a experiência no Museu Nacional, é fundamental reconhecer o caráter narrativo e corporal associado a esses modos de ver e conhecer o mundo. Os esforços do Masp e da Pinacoteca do Estado de São Paulo, com certeza, oferecem novas narrativas para seus públicos. No entanto, talvez o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sob curadoria de Keyna Eleison e Pablo Lafuente, tenha dado um passo a mais ao trazer agentes culturais das escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro para o programa educativo do Museu e ao expor a *Bandeira brasileira*, criada pelo carnavalesco Leandro Vieira para o icônico desfile da Mangueira de 2019 junto aos parangolés de Hélio Oiticica. Essas ações, embora pontuais, testemunham não

apenas a possibilidade de outras narrativas, mas também outros regimes de corporalidade no radar do museu contemporâneo.

## Referências

AINSA, F. *De la Edad de Oro al El Dorado: génesis del discurso utópico americano*. México: FCE, 1998.

BAUDRY, J-L. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, I. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal: Embrafilmes, 1983. p. 383-399.

BELTING, H. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BIRNBAUM, D.; WALLENSTEIN, S-O. *Spacing Philosophy: Lyotard and the Idea of the Exhibitor*. Berlim: Sternberg Press, 2019.

BRUNO, F. *Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

CINTRÃO, R. As montagens de exposições de arte: dos Salões de Paris ao MoMA. In: RAMOS, A. D. (Org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 15-41.

COLETTA, R. D.; SALDAÑA, P. Governo quer transformar Museu Nacional em Palácio Imperial. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 26 mar. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/03/governo-quer-transformar-museu-nacional-em-palacio-imperial-e-deixar-acervo-fora.shtml>. Acesso em: 13 out. 2023.

DANTO, A. C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006.

FERRAZ, M. C. F. Contribuições do pensamento de Michel Foucault para comunicação. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 69-83, 2005. DOI: 10.1590/rbcc.v28i2.383.

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

JAY, M. Scopic Regimes of Modernity. In: FOSTER, H. (Ed.). *Vision & Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988. p. 3-27.

LIMA, A. C.; CHIOVATTO, M. M. (Coords.). *Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011.

O'DOHERTY, B. *Inside the White Cube: L'ideologia dello spazio espositivo*. Monza: Johan & Levi, 2012.

PEDROSA, A.; PROENÇA, L. *Concreto e cristal: o acervo do Masp nos cavaletes de Lina Bo Bardi*. Rio de Janeiro: Cobogó; São Paulo: Masp, 2015.

PICCOLI, V. (Coord.). *Pinacoteca: acervo – guia de visitaçã*o. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020.

POSSAS, H. C. G. Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural. In: FIGUEIREDO, B. G.; VIDAL, D. G. (Orgs.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. p. 159-170.

RANCIÈRE, J. *The Emancipated Spectator*. Nova York: Verso, 2009.

RANCIÈRE, J. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Nova York: Continuum, 2010.

SANDBERG, M. B. Efigie e narrativa: examinando o museu de folclore do século XIX. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 361-404.

SCHWARCZ, L. K. M. A "Era dos Museus de Etnografia" no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do século XIX. In: FIGUEIREDO, B. G.; VIDAL, D. G. (Orgs.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013. p. 119-143.

TUCHERMAN, I. *Breve história do corpo e de seus monstros*. Lisboa: Vega, 1999.

VIDAL JUNIOR, I. F. Corpo, percepção e valor no pensamento curatorial contemporâneo. *Novos Olhares*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 76-87, 2019. DOI: 10.11606/issn.2238-7714.no.2019.162026.

VOLZ, J.; PICCOLI, V. (Orgs.). *Grada Kilomba: desobediências poéticas*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2019.

submetido em: 13 out. 2023 | aprovado em: 5 nov. 2023