

músico e atuou como miliciano num dos Terços de Pardos do Recife, sendo, anos mais tarde, incorporado ao Exército imperial. Pouco se sabe sobre sua atuação na Revolução de 1817. Contudo, na Confederação do Equador comandou um batalhão, o Bravos da Pátria, formado exclusivamente por “pardos”, e foi acusado de incitar o massacre de comerciantes portugueses radicados no Recife. Para tanto, utilizou versos que faziam referência à Revolução Haitiana. Sob tal acusação, foi condenado à morte pela comissão militar encarregada da repressão àquele movimento. No entanto, em dezembro de 1824, Mundurucu fugiu de Pernambuco a bordo de um navio norte-americano, desembarcando em Boston. Fez breve visita ao Haiti em 1825, retornando em seguida a Boston. Ao longo de 1826 viajou à Venezuela, onde se incorporou aos exércitos bolivarianos. Sua aventura na Grã-Colômbia, onde lançou um manifesto sobre sua adesão à causa republicana, foi, contudo, breve, uma vez que em novembro de 1827 regressa a Boston. Ali casa-se com Ann Mary Perot, uma abastada representante da *gens de couleur* de Saint-Domingue migrada para os Estados Unidos. Após trágico acidente envolvendo um filho de Perot, Mundurucu se divorcia e, em 1831, contrai bodas com Harriet C. G. Jardine, com quem tem quatro filhos. Graças à anistia concedida pelo governo regencial em abril de 1836, Mundurucu retorna ao Brasil. No Rio de Janeiro, embora sob protestos de deputados de Pernambuco, obtém pensão por reforma do Exército imperial, um hábito da Ordem de São Bento de Avis e um cargo: o de comandante da Fortaleza do Brum, no Recife. No entanto, o então presidente da província de Pernambuco, Vicente Figueredo de Camargo, recusa-se a empossá-lo. Em fevereiro de 1837, Mundurucu publica artigo no *Diário de Pernambuco* no qual rebate acusações e denuncia o governo da província como discriminatório e descumpridor de ordens do “governo central”. Em agosto de 1841, Mundurucu e sua família regressam aos Estados Unidos. Embora tivesse um escravo no Brasil, como, aliás, atestam várias fontes, em Boston Mundurucu se torna um eminente abolicionista: na década de 1860, durante a Guerra de Secessão, torna-se um dos vice-presidentes Union Progressive Association de Boston, que, então, apoiava as políticas do presidente Lincoln. Mundurucu faleceu em Boston, em 18 de setembro de 1863, aos 71 anos de idade.

BELTON, L. Emiliano F. B. “Mundurucu: Inter-American Revolutionary and Abolitionist (1791-1863)”. *Journal Atlantic Studies Global*, vol. 15, n. 1, pp. 62-82, 2018.

CHACON, V. (ed.). *Da Confederação do Equador à Grã-Colômbia*. Brasília, Senado Federal, 1983, pp. 194-199.

SILVA, L. G. “Negros de Cartagena y Pernambuco en la Era de las Revoluciones Atlánticas: Trayectorias y Estructuras (1750-1840)”. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, vol. 40, n. 2, pp. 211-240, 2013.

LUÍZ GERALDO SILVA
Universidade Federal do Paraná

Museus Nacionais. No contexto revolucionário francês de 1789, uma das primeiras medidas tomada pelos seus dirigentes foi a edificação de quatro grandes museus tais como o Louvre (1793), o de História Natural (1793), o de Artes e Ofícios (1794) e o dos Monumentos Franceses (1795), todos estes com a missão explícita de estabelecer vínculos com o sentido da criação de uma nação homogênea a partir de uma língua, de um território, de uma população e de um patrimônio comuns.

A partir deste momento histórico, aqueles bens que antes eram vistos e identificados com os valores da nobreza e da Igreja, agora, no contexto da ascensão e da dominação burguesa, deveriam ser considerados como patrimônio nacional e expostos para serem usufruídos junto à população no sentido de criar adeptos. Daí a importância dos museus para a disseminação desses valores junto ao público visitante.

Podemos afirmar que o século XIX foi aquele em que mais assistimos à criação e disseminação de museus nacionais, tanto em contexto europeu como no continente americano. A maioria dos museus nacionais foi criada logo após a consolidação dos Estados Nacionais tanto na Europa como na América. Isto sugere uma relação estreita entre os processos de constituição desses Estados e a criação de espaços destinados a representar a sua história, especialmente nos museus. Neste sentido, os museus nacionais sempre tiveram um significado político enquanto cumpriam uma função legitimadora da nova ordem constituída, assumindo uma materialidade histórica de grande importância na estrutura de poder das classes dominantes e na edificação de um projeto identitário e de memória coletiva.

No Brasil, o primeiro museu criado pela família real portuguesa em 1818 foi denominado de Museu

Real, para logo em seguida ficar conhecido como Museu Imperial e, finalmente, com a chegada da República assumiu a sua identidade até os dias atuais: Museu Nacional. Na América de colonização espanhola, os primeiros museus surgiram logo após o processo de Independência, quase que simultaneamente: Museu Nacional da Colômbia, em 1823, Museu Nacional Mexicano, em 1825, Museu Nacional do Peru, em 1826, e Museu Nacional do Chile, em 1830.

Todos esses museus citados acima foram criados como museus de história natural e se dedicaram a pesquisar a exuberância da fauna e flora dos seus respectivos países, tipos físicos da população (com base na antropologia evolucionista) e a riqueza do território. Estava em jogo a criação de uma nação mesmo que imaginária, cujos interesses se confundiam e se misturavam com os ideais de uma elite que buscava se legitimar no poder e estender os seus domínios sobre tudo e todos.

Essas instituições foram incrementando suas coleções e, vagarosamente, foram atribuindo maior importância às coleções de história, arqueologia e etnografia a fim de aproximar ainda mais os interesses pela conformação de uma identidade nacional que fosse homogênea e na qual não houvesse espaço para o reconhecimento das diferenças internas. Dessa maneira, os museus acabaram se constituindo em espaços privilegiados de estruturação de um poder amplamente apoiado nas elites locais e nos princípios científicos de então. Em nosso país, durante as comemorações do centenário da Independência, tivemos várias efemérides voltadas para a celebração do grito da Independência supostamente perpetrado por D. Pedro I. Uma das mais importantes foi a criação do Museu Histórico Nacional em 1922, situado em um dos pavilhões que havia sido erguido para sediar a Exposição Internacional dedicada ao centésimo aniversário da Independência do Brasil. Criado pelo presidente Epitácio Pessoa, o Museu Histórico Nacional teve como primeiro diretor o intelectual conservador e militante integralista Gustavo Barroso, que dirigiu esta instituição por trinta e cinco anos. Assumindo uma postura de culto ao passado nacional, Barroso concebeu o museu tendo por base uma história monumental do Brasil, dando especial ênfase aos seus "heróis" e consequentemente aos seus grandes feitos. Em 1932, inclusive, criou o Curso de Museus,

nas dependências deste Museu, constituindo um capítulo de importância da museologia brasileira. Em 1934, inclusive, nas mesmas dependências dessa instituição, criou-se a Inspeção dos Monumentos Nacionais, primeiro órgão federal de proteção ao patrimônio brasileiro, antecedendo a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) em 1937, já durante o governo Vargas.

Outra instituição que teve papel preponderante durante as comemorações do centenário da Independência do Brasil foi o Museu Paulista, mais conhecido como Museu do Ipiranga. Construído inicialmente como um monumento com o objetivo de demarcar fisicamente o local onde teria sido dado o famoso grito da Independência por D. Pedro I, após a sua inauguração em 7 de setembro de 1895 acabou assumindo a identidade de um grande museu de história natural. Foi somente na década de 1920, durante a gestão de seu segundo diretor, Afonso d'Escagnolle Taunay, que o Museu Paulista afirmou-se enquanto um museu dedicado à história nacional e especialmente à de São Paulo.

Durante as comemorações de nosso centenário, Taunay aproveitou não apenas os festejos do fato histórico em si, como também capitalizou os benefícios simbólicos da Independência, que estavam em harmonia com o projeto hegemônico de São Paulo no período da chamada República Velha. Nessa ocasião, inclusive, Taunay inaugurou a estátua de D. Pedro I, exaltando-o não como a figura que fundou o Império, mas enquanto autor do gesto gerador da nacionalidade que ocorrera naquele local, numa tentativa clara de narrar um fato a partir de uma visão paulista da história nacional. Tivemos, neste sentido, a rememoração do Império, não como apologia da monarquia, mas como um marco do nascimento da nação e da consolidação do Estado Nacional por meio da ação dos republicanos, afinal, Taunay era representante desse pensamento em uma das províncias que queria se afirmar no cenário nacional. A partir de 1993, o Museu Paulista passou a organizar exposições com a finalidade de esclarecer os significados dessa memória e assumiu o compromisso de trabalhar não com o tema da Independência de 1822, mas com aquele relacionado com as representações das memórias da Independência e de seu imaginário, aspecto fundamental no âmbito de um museu histórico.

MUS

No contexto da América de colonização espanhola, passados mais de duzentos anos da criação de seus museus nacionais, os principais países latino-americanos, especialmente Argentina, Colômbia e México, organizaram grandes exposições comemorativas de suas respectivas independências e voltaram a ocupar um espaço de grande protagonismo. Uma das mais importante foi a exposição temporária *Las Historias de un Grito: 200 Años de Ser Colombianos*, que ocorreu de 3 de julho de 2010 a 16 de janeiro de 2011, na sede do Museu Nacional em Bogotá. A exposição reuniu duzentas peças, 130 imagens de apoio, catorze vídeos e dez áudios que incluíam programas de televisão, cinema e rádio, dando conta das mais recentes pesquisas históricas levadas a cabo no país e buscando destacar acontecimentos, personagens e regiões que ao longo destes dois séculos não haviam sido reconhecidos nos relatos da Independência formais e oficiais.

A exposição esteve dividida em três salas do museu e em cada espaço buscou responder a várias perguntas, dentre as quais se destacavam: como foram criados os primeiros símbolos do país? Os heróis nascem ou se tornam heróis? Como se recorda o papel das mulheres? A Independência foi alcançada somente no campo de batalha? Como a celebramos nestes últimos duzentos anos? E qual foi o papel que se concedeu ao povo nas histórias que se contaram a respeito da Independência?

A exposição foi dividida em três setores, e descrevo sucintamente algumas características de cada um deles. No primeiro, Portal de las Américas, eram exibidas as primeiras imagens realizadas entre 1794 e 1830, com a finalidade de se mostrar a maneira pela qual se representou a liberdade, o território, os heróis e as primeiras comemorações da Independência. Convidava-se os visitantes a elaborarem seu próprio ritual de plantio de árvores a partir de mensagens alusivas ao tema da liberdade.

No segundo setor, denominado Estación Heróis, foram abordados três temas. Em primeiro lugar, questionava-se junto aos visitantes a respeito do significado de um herói: os heróis nascem ou são construídos? E a partir deste olhar lembrava-se daqueles que foram ou que ocuparam um lugar no panteão da história colombiana: aqueles cujas virtudes foram exaltadas desde a infância, os personagens cujas mor-

tes foram eternizadas mediante relatos de sofrimento e martírio ou aqueles que tiveram inimigos. Adicionalmente, o museu buscava tornar evidente como se construiu o rosto dos heróis conhecidos nos dias atuais, duzentos anos depois, como produto de imagens que foram e são elaboradas pelo olhar particular de alguns criadores, em uma época específica e com suportes do tipo: gravuras, quadros a óleo, aquarelas, esculturas, radionovelas e telenovelas. Em segundo lugar abordava-se como havia sido representado o papel da mulher na Independência, já que sua participação foi crucial, e como estas não fizeram parte da grande maioria das narrações e imagens. Por último, refletiu-se sobre como a celebração girou em torno da memória dos acontecimentos bélicos e por que as batalhas se converteram em ritos, cujo relato deixou de fora as nefastas consequências destes conflitos para a sociedade civil. Foram ressaltados, além disso, a celebração do Centenário da Independência e as transformações que sofreu a festa nacional ao longo destes dois séculos. Artistas contemporâneos realizaram ou emprestaram para a exposição vídeos que ofereciam olhares críticos às noções de heróis e à forma como foram representados no conflito armado relativo à independência do país.

No último setor, Estación Povo, era abordada a representação da população despossuída de maneira ambivalente, ora em ocasiões como protagonista de sua libertação e, nas demais, como uma plebe que colocava em perigo a liberdade, e que deveria ser dirigida e contida pelos heróis virtuosos para alcançar seus objetivos. Podiam os visitantes também construir sua própria “ata de independência” e expressar-se ante seus colegas ao ocupar o “pedestal de herói”.

Poder-se-ia dizer que em lugar de comemorar o grito da Independência de maneira pouco crítica ou reflexiva, dando importância aos heróis, aos fatos e às datas, numa representação tradicional e celebrativa, o museu se pôs a pensar criticamente sobre as diferentes representações que o grito de Independência teve lugar na Colômbia, nos últimos duzentos anos de vida republicana.

Como foram as comemorações no Centenário?, perguntava-se em um dos módulos da exposição. O que estava em jogo nos cem anos anteriores? Como se comemorou a Independência em 1810? Como foram sendo criadas as distintas visões a respeito de Simón

Bolívar em 1810, 1910 e em 2010? Como a televisão se apropriou de sua figura e o representou em telenovelas, revistas em quadrinhos e álbuns de figurinhas etc.? Como se formou um certo imaginário com respeito a Simon Bolívar? Bolívar é um herói? O que é um herói? Quais as qualidades que este deve possuir?

Estas perguntas me pareceram pertinentes e constituíram-se como ponto de partida da proposta museológica e da pesquisa realizada.

Visitar esta instituição e ver a forma como trataram as memórias no âmbito de um museu nacional e histórico me deram a certeza de que além de um acerto teórico – pois trataram a memória da comemoração da Independência como objeto da história – também respeitaram ao público visitante, pois a mostra era didática e muito clara junto a estes, o que possibilitou que mais de 134 mil pessoas comparecessem, uma média de 22 mil pessoas por mês. Além, obviamente de demonstrar que a sociedade colombiana vem buscando novos caminhos e outras formas de ver o seu presente, a partir de um olhar questionador e crítico sobre as representações ocorridas até então sobre o seu passado.

Para encerrar, a pergunta que aguça a nossa curiosidade é: como iremos comemorar em nossos museus históricos os duzentos anos da Independência do Brasil em um contexto tão conservador como este em que estamos imersos?

Será que ainda teremos alguns museus apostando no requentado “ato heroico” de D. Pedro I como o artífice de nosso processo independentista, sem que o aspecto crítico possa assumir o eixo maior de uma pesquisa histórica calcada na materialidade dos vestígios e que aponte novas perspectivas junto ao público visitante? Quem viver verá!!!

LLERAS FIGUEROA, Cristina. “Las Historias de un Grito y los Mitos sobre el Origen de la Nación en el Museo Nacional de Colombia”. *Cuadernos de Curaduría*, n. 12, ene.-jul. 2011.

PÉREZ BENAVIDES, Amada Carolina. “Ausencias y Presencias: Tensiones entre una Colección con Historia y la Crítica Historiográfica en el Museo Nacional de Colombia”. *Proceso: Revista Ecuatoriana de Historia*, n. 42, pp. 123-145, 2013.

—. “Hacer Visible, Hacerse Visibles: La Nación Representada en las Colecciones del Museo. Colombia, 1880-1912”. *Memoria y Sociedad*, vol. 14, n. 28, pp. 85-106, 2010.

CAMILO DE MELLO VASCONCELLOS

Museu de Arqueologia e Etnologia – Universidade de São Paulo

Música. A dedicação à música foi, desde o reinado de D. José I (1714-1777), um traço característico dos monarcas portugueses. Entre os gêneros musicais cultivados pela Corte, destacavam-se a música sacra, simbolizada pela Capela Real de Lisboa, e a música operística, principalmente de inspiração italiana. Embora difundida em Portugal desde o início do século XVIII, foi apenas no reinado de D. Maria I (1734-1816) que a capital ganhou um teatro de ópera de grandes proporções, o Teatro São Carlos de Lisboa, inaugurado em 1793. Ao aportar no Rio de Janeiro, D. João procurou criar instituições similares, começando elevação da Igreja do Carmo em Capela Real; faltava, no entanto, uma casa de espetáculos nos moldes do Teatro São Carlos, lacuna que foi preenchida com a inauguração do Real Teatro São João em 1813. Além de compositor do “Hino da Independência do Brasil”, D. Pedro I manteve a tradição de apoio às artes musicais, mantendo em funcionamento a Capela Real e o Real Teatro, mesmo considerando-se as dificuldades financeiras enfrentadas pelo Império brasileiro na década de 1820. De fato, a memória musical da Independência brasileira não pode ser dissociada dessas instituições, tanto mais que o futuro imperador participou não apenas como espectador, mas também como compositor nestes locais dedicados à arte da música.

O Real Teatro São João foi um espaço bastante utilizado não apenas para manifestações artísticas, mas também cívicas e áulicas desde sua criação. Inaugurado em 1813 por D. João, o edifício foi um dos centros da atividade musical no território brasileiro por mais de uma década, até ser destruído por um incêndio, em 1824. O edifício foi reconstruído e reinaugurado em 1827, sob os auspícios de D. Pedro I, desta vez com o título de Teatro São Pedro de Alcântara. Nota-se pela sequência de denominações que a casa de espetáculos evidencia o espaço como o teatro oficial da Corte, designação confirmada pelos subsídios concedidos tanto à administração como às companhias nacionais e estrangeiras que se apresentavam nesses palcos. Foi nesse edifício, inclusive, que se deram parte das comemorações referentes à Independência do Brasil, segundo o periódico *O Espelho*, de 17 de setembro de 1822. Foram seus frequentadores também que, segundo o *Diário do Rio de Janeiro*, assistiram à execução do “Hino Imperial e Constitucional”, acompanhado