

Tríades Republicanas: a experiência de elaboração de uma exposição sobre os usos públicos do passado republicano brasileiro no Palácio Tiradentes

Douglas de Souza Liborio
Universidade Federal Fluminense
Niterói - Rio de Janeiro - Brasil
douglasdesouzaliborio@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como proposta relatar a experiência de concepção e organização da exposição “130 anos da Proclamação da República: Tríades Republicanas”, localizada no Palácio Tiradentes, atual sede da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro. Busca-se aqui refletir sobre as possibilidades dos usos públicos da história do Brasil republicano e de sua escrita pelo Palácio a partir da sua dimensão visual e atividades museológicas.

Palavras-chave: História pública. Brasil republicano. Usos do passado. Palácio Tiradentes.

Introdução

Este texto se propõe a relatar a experiência de uma curadoria compartilhada¹ bastante recente, da curadoria que o presente autor fez durante o segundo semestre do ano de 2019, entre a Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj), o Museu da República e a Igreja Positivista do Brasil². O processo curatorial resultou na realização da exposição intitulada “130 anos da Proclamação da República: Tríades Republicanas”. A exposição em questão foi composta pelo acervo oriundo das três instituições envolvidas, estando exposta no

¹ Segundo Mariana Dutra (2014), a curadoria compartilhada é uma prática que articula a esfera comunicativa da exposição e a atividade do curador. Ela não se restringe a problematizar a obra de arte ou a esfera de atuação do artista, mas sim, toda uma rede de agentes culturais que, mesmo não sendo evidente ao público não especialista, confere sustentação à prática artística, assim como, à própria atuação dos visitantes no espaço expositivo. Através disso, a exposição incorpora ideias e discursos mediante a proposta curatorial indispensavelmente partilhada pelo núcleo de curadores.

² Deixo registrado aqui, o meu agradecimento a todos que compuseram este projeto em conjunto comigo: aos membros da equipe da Subdiretoria Geral de Cultura da Alerj; ao nosso exímio corpo de estagiários da visita mediada; ao diretor do Museu da República, Mário Chagas e do seu quadro de funcionários, com agradecimento especial para os servidores da reserva técnica; ao Diretor Presidente e à Diretoria de Patrimônio da Igreja Positivista do Brasil. Por fim, dedico aqui, meus sinceros agradecimentos ao grande Professor José Murilo de Carvalho. Sem ele para intermediar meu contato para com a Igreja Positivista, este projeto não haveria nem sequer se iniciado.

Salão Nobre do Palácio Tiradentes (atual sede da Alerj) entre os dias 17 de dezembro de 2019 e 15 de março de 2020, sob responsabilidade e co-curadoria³ deste que escreve.

O estreitamento de laços entre as três instituições - outrora conectadas por suas atividades políticas e simbólicas, hoje aproximadas pelo seu caráter histórico e cultural - serviu de pretexto para promover algumas reflexões e debates sobre as possibilidades de usos públicos da história brasileira através da linguagem expográfica⁴ idealizada nas “Tríades Republicanas”. A questão central na elaboração da exposição foi: como buscar a associação entre uma exposição que busca evocar uma memória da consolidação da República no Brasil dentro de um espaço que está perpassado por diversas referências decorativas sobre o passado republicano? Tal experiência permitiu promover determinadas considerações sobre as possíveis relações entre a exposição e o Palácio Tiradentes em uma dinâmica de usos públicos da história⁵ ali presente. Por fim, busca-se refletir sobre os resultados dessa experiência para algumas possibilidades de direção do projeto de musealização do Palácio Tiradentes previsto para ser consolidado a partir do segundo semestre de 2020 e do primeiro de 2021⁶.

Para levar a cabo esse empreendimento, o artigo se encontra dividido em três partes: na primeira, há a elaboração do perfil histórico das instituições envolvidas na organização e sua relação para com o passado republicano brasileiro; na segunda, é narrada a atividade de curadoria e criação, produção e realização da exposição, as divisões temáticas do acervo reunido em mostra, os desafios e soluções em jogo e como a curadoria se dedicou a ressaltar os temas decorativos e históricos do Palácio Tiradentes; na terceira, busca-se compreender os elementos pertinentes ao ofício de difusão do conhecimento histórico no desenho expográfico e na dinâmica da exposição como possíveis caminhos de estreitamentos entre o campo da história pública e dos museus.

Os vértices do triângulo: lugares de memória da República

Necessita-se aqui, promover um breve panorama histórico das três instituições promotoras da exposição “*Tríades Republicanas*” e sua relação indissociável para com a

³ O presente autor atua como Historiador e Pesquisador na Subdiretoria Geral de Cultura da Alerj, localizada no Palácio Tiradentes.

⁴ Referente aqui ao desenho da exposição.

⁵ Utilizo aqui a noção de Nicola Gallerano (2007), que define o uso público da história pela veiculação de uma interpretação histórica para um público expandido, que não se resume aos próprios historiadores nem ao âmbito acadêmico.

⁶ A partir de 2021, a Alerj irá transferir as suas atividades para o Edifício Lúcio Costa, antiga sede do Banco do Estado do Rio de Janeiro (Banerj), conhecido como “Banerjão”, que já se encontra em obras de adaptação para receber o legislativo fluminense. O prédio se localiza no cruzamento entre a rua México e a Avenida Nilo Peçanha, de frente para o tradicional Buraco do Lume, no centro da cidade do Rio de Janeiro.

consolidação da memória e do imaginário da República no Brasil. Procura-se evidenciar o laço que uniu tais instituições como lugares de memória referentes ao poder republicano brasileiro, considerando a pluralidade de perspectivas para os estudos de construções da memória (CATROGA, 2015, p. 73-75).

As relações entre história e memória costumeiramente se tecem na esfera do poder, com destaque para o poder político. Os diferentes usos do passado permitem a compreensão das relações de poder no presente e seus modos de criações de narrativas. No âmbito das identidades nacionais, a institucionalização da escrita de um determinado passado é pautada por um “enquadramento da memória” que busca construir um fundo comum de referências memorialísticas e históricas, atuando numa dinâmica de legitimidade (POLLAK, 1989, p. 3-15). Ao se considerar os atores envolvidos nesse processo, deve-se ressaltar o cunho político na atividade de consolidação da memória nacional. Segundo Mário Chagas (2018, p. 14),

A ação política, por seu turno, invoca com frequência o concurso da memória, seja para afirmar o novo, cuja eclosão dela depende, seja para ancorar o passado, em marcos fundadores, especialmente selecionados, a experiência que se desenrola no presente. É a ação política que faz coincidir memória, identidade e representação nacional (...), confundindo identidade com pertencimento, operando no sentido de transformar uma representação do nacional e, pelo mesmo caminho, transformar uma representação da memória em memória, como se o nacional e a memória pudessem ser enquadrados e fixados em uma única moldura, em um único entendimento.

Tais modelos de ações políticas são desenvolvidas, por exemplo, em espaços e ambientes que se dedicam a resguardar, conservar e difundir a memória nacional. A dialética da memória e do esquecimento se encontra personificada na atuação dos lugares de memória. A problemática destes já foi bem desenvolvida por Pierre Nora (1984), na medida em que tentava encontrar aproximações e divergências entre memória e história. A especificidade dos lugares de memória, segundo o autor, está na mistura entre a vontade de memória e a agência do tempo e da História. A aceleração do tempo com o advento da modernidade ensejou a necessidade de enraizamento dos lugares onde a memória nacional se “fixou” – os lugares de memória – como festas, monumentos, datas nacionais, bandeiras, hinos, elementos próprios da ritualística cívica dos Estados nacionais. Afetiva e mágica, a memória seria vulnerável a manipulações e aberta à dialética da lembrança e do esquecimento.

O processo de consolidação da República no Brasil se deteve, nas primeiras décadas do novo regime, principalmente no enraizamento de um novo imaginário social, através da criação de elementos nacionais como a bandeira oficial, um novo calendário e um panteão republicano (CARVALHO, 1990). Um dos aspectos mais notórios da disseminação do imaginário político foram as construções de prédios de autoridade republicana em lugares de memória relacionados à tradição nacional, ou mesmo suas invenções no decorrer das décadas.

Entre estes, deve-se ressaltar o protagonismo dos museus nacionais⁷, com destaque para os museus históricos, como espaços ativos na produção e operação discursiva da memória republicana, onde políticas de memórias⁸ buscam preservar e transmitir determinadas representações do nacional. Instituições relacionadas à política na cidade do Rio de Janeiro mantiveram (e mantêm) uma relevante atuação na construção de políticas de memória museais para a história republicana da antiga capital federal.

Pouco conhecida da população do Rio de Janeiro atualmente, a Igreja Positivista do Brasil é uma entidade religiosa fundada em 1881, por Miguel Lemos (1854-1917). Lemos e Raimundo Teixeira Mendes (1855-1927) foram seguidores do pensador e filósofo francês Auguste Comte (1798-1857), responsável pela fundação e sistematização da corrente filosófica denominada como Positivismo. A partir disso, consolidou-se o Apostolado Positivista do Rio de Janeiro, participando ativamente do movimento republicano do país. Idealizada como o ambiente do culto à Religião da Humanidade⁹, a Igreja foi o principal espaço de articulação e atuação do Apostolado na consolidação do imaginário republicano brasileiro em fins do século XIX.

Em 1897, foi inaugurado o Templo da Humanidade, edifício para o culto religioso promovido pelo Apostolado, no bairro da Glória, na rua Benjamin Constant, (antiga rua Santa Isabel), na zona sul da cidade do Rio de Janeiro. Sua fachada é inspirada no *Pantheon* de Paris e possui a originalidade de ser o primeiro templo no mundo construído conforme as orientações e diretrizes estabelecidas por Auguste Comte. O acervo museológico da Igreja é

⁷ Segundo o Estatuto de Museus (Lei 11904/2009), para caracterização de uma instituição como museu, ela deve “conservar, investigar, comunicar, interpretar e expor, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento”. A criação dos museus nacionais brasileiros teve um grande aumento a partir do final do século XIX, com o surgimento de instituições como o Museu Paraense (1866) e o Museu Paulista (1895), inicialmente com um caráter enciclopédico e de temática comparativa. Os museus históricos – que se caracterizam por uma multiplicidade tipológica e coerência temática do acervo – possuíram um ímpeto com a fundação do Museu Histórico Nacional (1922), por influência de Gustavo Barroso, que buscava a construção de espaços museais vinculados à temática da brasilidade (VIEIRA, 2017, p. 152).

⁸ De acordo com Mário Chagas (2018, p. 64), o ato da preservação de um determinado documento com a finalidade transmissão de informação se insere no campo da memória, podendo ser considerado como uma política de memória. Como arenas da relação entre patrimônio e poder, os museus possuem em pauta determinada política, sintonizada ou não com o projeto que originalmente concentrou neles os fragmentos de memória política.

⁹ Concebida e sistematizada por Comte, a Religião da Humanidade se personifica numa pedagogia social da “ciência dos grandes homens”, num culto aos benfeitores da história rumo à era positiva do desenvolvimento humano. A filosofia de Comte possui uma inflexão em 1844, após o seu encontro com Clotilde de Vaux, conhecido como “regeneração moral”. A partir disso, diversos elementos utópicos e ritualísticos foram agregados ao seu pensamento religioso criando uma hagiografia cívica. Nessa escala de valores, o culto era configurado no tripé humanidade, pátria e família. A humanidade era representada alegoricamente pela figura feminina inspirada em Clotilde de Vaux, sendo a república como a forma ideal de organização da pátria. Ambas seriam sustentadas pelo sentimento altruísta, arrematando a tríade (ENDERS, 2014, p. 235-274).

composto por diversas esculturas, bustos e óleos sobre telas de artistas brasileiros como Décio Villares e Eduardo de Sá (LEAL, 2006). Também constam centenas de publicações, sob o formato de folhetos, que compunham a propaganda política dos positivistas brasileiros¹⁰.

Em torno de um quilômetro adiante, no bairro do Catete, ergue-se com imponência outra instituição que também abriga parte da memória republicana do país. O Palácio do Catete, atual sede do Museu da República, foi inaugurado em 1867 como residência de Antônio Clemente Pinto (1795-1869), então Barão de Nova Friburgo¹¹. Seu requinte decorativo lhe promovia enorme destaque, além de estar localizado na esquina de duas vias nobres do Município Neutro¹². Em 1896, o Palácio foi vendido ao governo federal, que o adaptou para ser a nova sede da Presidência da República a partir do ano seguinte (RODRIGUES, 2017, p. 39-41)¹³. A partir de 1897, então, passaram os Presidentes da República a residirem oficialmente no Catete, até a transferência do Distrito Federal para Brasília em 21 de abril de 1960, num ciclo de 63 anos. No dia 15 de novembro do mesmo ano, foi inaugurado o Museu da República. O acervo do Museu é de grande relevância, abrangendo a vida pública e privada dos presidentes e de personalidades representativas da República brasileira. O arquivo histórico é composto por documentos e elementos audiovisuais referente a diversos momentos da história republicana, com destaque para a coleção “Memória da Constituinte”. Hoje, no quadro nacional, o Museu da República possui expressiva atuação no fortalecimento e difusão das políticas de memória referentes à República brasileira.

Por fim, localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro, o Palácio Tiradentes evoca uma determinada tradição republicana, que de certo modo, continua em atividade até os dias atuais. Inaugurado em 1926 para ser a nova sede da Câmara dos Deputados, o Palácio Tiradentes se localiza no sítio da antiga Casa de Câmara e Cadeia, edifício que abrigou o Senado da Câmara e a Cadeia da Relação do Rio Colonial entre os séculos XVII e XIX. O prédio também foi sede da Assembleia Geral Legislativa durante o Império e a Câmara dos Deputados nos primeiros anos republicanos. A “Cadeia Velha” - como veio a ser conhecido o espaço - notabilizou-se por ter sido o local da prisão do alferes Joaquim José da Silva Xavier (1746-1792), - o Tiradentes - devido ao seu envolvimento no movimento contestatório a

¹⁰ Este conjunto documental foi contemplado em 2015 pelo Programa Memória do Mundo da UNESCO em reconhecimento da importância da produção intelectual da Igreja Positivista do Brasil para a formação de opiniões e para o debate público no período.

¹¹ Nas décadas finais do século XIX, o prédio era conhecido como Palácio Nova Friburgo.

¹² A rua do Catete, em cruzamento com a antiga rua do Príncipe (atual rua Silveira Martins).

¹³ A Presidência da República ocupava o Palácio do Itamaraty, na então rua Larga de São Joaquim (atual rua Marechal Floriano). Lá residiram os dois primeiros presidentes: Deodoro da Fonseca (1889-1891) e Floriano Peixoto (1891-1894). A decisão da mudança do Itamaraty para o Catete ocorreu durante o governo de Prudente de Moraes (1894-1898).

Portugal, conhecido como Conjuração Mineira. Tal fato ensejou que o Palácio fosse nomeado em sua homenagem após a demolição do casarão colonial, em 1922. O Palácio Tiradentes funcionou como o espaço do poder legislativo federal até 1960, sendo palco de eventos de relevante importância política como as Assembleias Nacionais Constituintes de 1934 e 1946 e as sessões dos Presidentes da República. Com a transferência da capital federal para Brasília, abrigou a Assembleia Legislativa da Guanabara (Aleg) entre 1961 e 1963. Após a fusão do estado da Guanabara com o estado do Rio de Janeiro, em 1974, o Palácio, se tornou a sede da nova Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj), criada em 1975¹⁴, função que mantém até a presente data (BELOCH; FAGUNDES, 1996).

A partir de 1998, a Alerj inaugurou um circuito expositivo de longa duração nas dependências do Palácio intitulado “Palácio Tiradentes: lugar de memória do parlamento brasileiro”. A exposição abrange os principais momentos da vida política do Rio de Janeiro e do Brasil, abrangendo o período compreendido entre os séculos XVII e XXI e vem sendo conduzida por mediadores do Programa de Estágio da Assembleia. Há uma grande ênfase na memória republicana do local, com enfoque no período de funcionamento da Câmara dos Deputados. A visita busca conjugar os aspectos políticos da exposição com os elementos decorativos que remetem às referências republicanas da tradição clássica e do Brasil.

Fica evidenciado, portanto, os laços que relacionam e formam o caráter identitário das instituições, como lugares de produção de memória: ambientes onde os usos da memória republicana ampliam seu repertório de comunicação com a sociedade através das atividades políticas e museológicas institucionais. Ao adentrar no espaço de exposição das representações republicanas nestes espaços museais, podemos compreender seus lugares sociais de produção do conhecimento histórico, em termos da diversidade das relações de poder e de uma multiplicidade de memórias possíveis.

As Tríades Republicanas: um encontro de tradições

A exposição “130 anos da Proclamação da República: Tríades Republicanas” foi idealizada na conjunção de interesses pessoais, externos e institucionais, tendo alguns facilitadores. Devido à atuação do presente autor como pesquisador do significado dos elementos decorativos do Palácio Tiradentes, foi proposta a organização de uma exposição para ressaltar o carro-chefe do ambiente e celebrar a efeméride dos 130 anos da República. Com base nisso, foi desenhada uma proposta de parceria entre instituições que possibilitariam

¹⁴ Até então, a antiga Alerj funcionava na capital do antigo estado do Rio de Janeiro, a cidade de Niterói.

trazer visibilidade a tal ideia: a ligação com o Museu da República, além de viabilizar a cessão de um acervo relevante, reataria as relações entre os espaços relacionados ao poder Executivo e Legislativo que se interromperam em 1960, com a mudança de função de ambas as instituições; com a Igreja Positivista do Brasil, por estar vinculada a um dos principais movimentos republicanos do Brasil na virada do século XIX e devido à presença de elementos do ideário positivista em abundância na ornamentação e iconografia do Palácio Tiradentes. Em suma, um encontro de tradições para se poder fomentar uma nova experiência¹⁵.

Algumas questões preocuparam e acompanharam o processo de elaboração, para desenvolver um conjunto harmonioso: que acervo selecionar, dentro da vastidão de possibilidades presentes na reserva técnica do Museu da República, somadas às obras da Igreja Positivista? O que, dentre tantas possibilidades artísticas e expositivas poderia sintetizar a efeméride dos 130 anos da República? Como elaborar um conjunto expositivo de objetos artísticos sobre a memória republicana num edifício que já é uma obra de arte com diversas referências à história do Brasil? Paralelamente, de que modo ressaltar e publicizar as referências à história republicana presentes em cada aspecto arquitetônico de tão imponente edifício?

No decorrer do processo, evidencia-se que foram impressas algumas marcas da pesquisa histórica na espinha dorsal de seleções e opções que moldaram a exposição, das quais consubstanciaram bem as parcerias ali postas. Para tal, recorreu-se às práticas caras ao ofício da história pública para projetar expograficamente a dimensão do passado republicano idealizado para as “Tríades Republicanas”. Tal pensamento se apoiou nas considerações de Jill Liddington (2011, p. 34), que aponta que os estudos de história pública estão ligados a uma determinada forma de aquisição do passado, direcionado a espaços públicos e de memória como os museus.

Usos do passado histórico e as narrativas memorialísticas associadas às suas formas de divulgação em ambientes específicos se apresentam como pertinentes às leituras públicas da história (ALMEIDA & ROVAI, 2011, p. 7-15). Ao caracterizar o panorama atual da história pública no Brasil, Ricardo Santhiago situa um relevante desenvolvimento no âmbito do *fazer* e *pensar* a história pública, sendo um exemplo suas formas de interpretações através dos processos de curadoria. A preocupação com as diversas formas de circulação pública da história

¹⁵ Ao iniciarmos o contato com a direção da Igreja, encontramos uma relação de parceria de longa data para com o Museu da República: exatamente dez anos antes, a Igreja interrompeu suas atividades públicas após o desabamento de parte do telhado do Templo, em 2009, e sua interdição pela Defesa Civil. O acervo museológico foi salvaguardado pelo Museu da República através de um acordo de cooperação técnica, promovendo um intercâmbio entre ambas as instituições. Paralelamente, no contexto de celebração dos 120 anos da Proclamação da República, foi lançado o projeto “Sítios Históricos da República”, que contemplava o Templo da Humanidade e o Museu.

se pauta, portanto, na ampliação e acessibilidade das audiências, a partir de diversas sistematizações da divulgação histórica. Segundo o autor, ao se considerar a história pública como um ofício – isto é, a prática de divulgação do conhecimento para amplas audiências, ancorada no rigor científico caro a uma “operação historiográfica”, de acordo com Michel de Certeau (1982) – deve-se pensá-la como uma área de estudos e de ação, com uma tipologia de quatro pontos fundamentais, que se articulam entre si: a história feita para o público; a história feita com o público; a história feita pelo público e a história e público (SANTHIAGO, 2016, p. 28).

No tocante às relações para com o público em espaços expositivos como os museus, a primeira e a quarta dimensão da tipologia anteriormente enunciada nos são caras ao pensar linguagens expográficas. A vocação pública de ambientes como museus, centros culturais e salões expositivos permite a construção e análises de experiências de dar a ver e ver um determinado passado selecionado para múltiplas audiências no âmbito da acessibilidade e se pensando em sua relação para com o público (MAUAD, 2016, p. 91). Segundo Santhiago (*apud* MAUAD, 2016, p. 90-91),

A primeira dessas dimensões – “história para o público” – remete a uma espécie de história aplicada (...) voltada a difusão do conhecimento histórico dentro de uma lógica de ampliação de audiências, de ocupação de espaços para além da academia. O enfoque desta perspectiva de história pública recai sobre a relação entre o conteúdo histórico e seu receptor. Ela visa tornar tal conteúdo acessível, difundindo-o através de uma miríade de canais: a literatura de ficção e não ficção, o jornalismo, a televisão, o cinema, o turismo histórico, os museus, os memoriais, a educação histórica, entre outros (...).

(...) Finalmente, uma quarta chave de entendimento da história pública – que poderíamos chamar de história e público – compreenderia a expressão como um guarda-chuva conceitual para a análise de fenômenos e questões a respeito de temas que já vêm sendo explorados: comemorações; monumentos; sítios históricos; usos do passado, usos da memória; percepção pública da história (...). Nesse sentido, história pública seria menos um campo de ação e mais uma área de reflexão.

Ao consolidar-se a equipe de curadoria da exposição¹⁶, buscaram-se, então aplicar ao processo as “operações” típicas do ofício do historiador, sendo equilibrado para novos olhares, característico da diversidade da equipe. A centralidade no sensorial estava posta como requisito básico para uma exposição, em detrimento de uma perspectiva essencialmente textual, tão cara ao pensamento acadêmico. No âmbito dos museus, o ponto de partida para as linguagens expográficas se baseia na cultura material e no colecionismo, desenvolvendo uma escrita da história particular a partir da organização dos objetos que geram as narrativas das exposições (KNAUSS, 2019, p. 140).

¹⁶ Compunham a equipe, além do presente autor: Christiane Souza, Diretoria de Patrimônio da Igreja Positivista do Brasil; André Andion Ângulo, Museólogo do Museu da República; e Marcus Macri, Coordenador Técnico do Museu da República. Ficam aqui meus sinceros agradecimentos a todos por tão agradável e proveitosa parceria.

A primeira intervenção se deu no tocante à narrativa condutora da exposição. Interessava-nos aqui, de que modo os símbolos, alegorias e imagens podem ser encarados como elementos de compreensão das ideias políticas que se encontrava em jogo para a consolidação da República no Brasil. Essa visão foi o mote da elaboração expositiva, com um apelo à visualidade¹⁷ das diversas “engenharias” que os republicanos empregaram sobre o passado histórico brasileiro, ao compreender a importância do imaginário em momentos de mudanças políticas e sociais (CARVALHO, 1990, p. 11).

O segundo ponto relevante foi a fortuita ideia proposta pelo diretor do Museu da República, em adotar o modelo dos “tripés” de símbolos para a seleção do acervo: três trios de peças. Partindo disso, delineararam-se as “tríades”, que guiariam os textos de acompanhamento do acervo. As tríades são características da simetria e da idealização desde a Antiguidade (BIERDEMANN, 1993, p. 397). Apresentam-se também com grande destaque no pensamento de Comte, ao conceber sua filosofia do tempo do desenvolvimento humano: experiências passadas, um presente transitório rumo a um futuro positivo (LOPES, 2019, p. 193). Com isso em mente, foi elaborado um totem de apresentação para cada módulo e um totem acompanhando cada objeto, somado a uma imagem e um texto sobre a obra. A marca das tríades, de tal forma, estaria intrínseca à formatação da exposição como um todo.

Por fim, considerando a perspectiva de Sennett (1994) onde a estética não se encontra dissociada do contexto em que foi pensada, produzida e consumida, a seleção das obras do acervo, a confecção dos textos e seleção das imagens deveriam enfatizar a relação para com a tradição do Palácio Tiradentes. Buscou-se na curadoria, ressaltar os conjuntos escultóricos, a ornamentação e elementos históricos que remetessem à narrativa republicana presente numa típica arquitetura historicista¹⁸. Em suma, a organização resultou numa certa simbiose entre o acervo e o espaço: arquitetou-se uma exposição para o Palácio Tiradentes, de forma que ambos - o ambiente e as obras - interagissem e criassem um novo significado e narrativa, como um fenômeno próprio da efeméride dos 130 anos. Ao confeccionar os totens, foram mantidas as imagens e os textos na mesma altura de visualização de cada obra, para que o visitante pudesse perceber a complementaridade no âmbito artístico e histórico do edifício.

Esse viés complementou o método da pesquisa e divulgação da história ao aplicá-lo ao espaço ao caso do Palácio Tiradentes, levando-se em consideração a ressonância política do espaço, que funciona como local da representatividade da população fluminense. O distinto

¹⁷ Utiliza-se aqui o termo “visualidade” associado ao conceito de cultura visual, que permite dotar as imagens de agência nas relações socioculturais (MENESES, 2003, p. 11-36).

¹⁸ Esse modelo arquitetônico buscava associar a forma da edificação a suas raízes históricas, através de diversos padrões estéticos, comumente presentes nas fachadas dos edifícios.

perfil do público frequentador do edifício foi um diferencial considerado no processo curatorial. Considerando o imperativo de democratização do espaço e do conhecimento optou-se por textos curtos, de fácil compreensão, com o máximo de três parágrafos para demandar fluidez na leitura e ressaltando a comparação das obras com o Palácio. Ensejando uma aproximação entre o acervo e a materialidade do espaço, permitiu-se um diálogo dos visitantes com as leituras da história empregadas.

Posto isto, o local escolhido para a realização da exposição foi o Salão Nobre do Palácio Tiradentes¹⁹. O Salão Nobre possui uma decoração ao gosto neorrenascentista, com diversas referências ao poder republicano, como constam nos painéis de João Timóteo da Costa (1878-1932), que arrematam o conjunto decorativo (ALERJ, 2013, p. 66-65). A escolha do espaço foi essencial para confirmar e salientar algumas outras demandas na organização curatorial: não seria adequado abarrotar o espaço com muitos itens expositivos: o impacto visual do ambiente poderia ser utilizado ao interesse da exposição. Optou-se enfim, por não trazer para a exposição objetos que referenciassem a alegoria feminina da República. Esta se faz presente abundantemente nas urnas, medalhões e ornamentos do Salão, motivo pelos quais se delegou seu destaque ao trabalho dos mediadores, que se punham a reforçá-la como um dos principais elementos do repertório iconográfico republicano. Por último, atentou-se para o *modus operandi* para a circulação dos visitantes no espaço. Deslocaram-se as cadeiras para fora do Salão e deixaram-se vãos livres entre os suportes e os pedestais expositivos, para que os visitantes pudessem ter uma visão em 360° na maior parte dos módulos. Os textos e imagens também foram articulados de forma frente e verso, para cumprir com tal ideia.

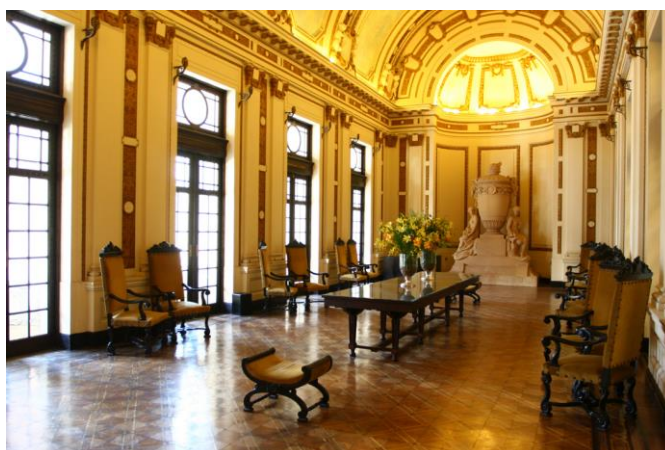


Figura 1 - Salão Nobre do Palácio Tiradentes.

Fonte: Acervo Alerj. Fotografia: Rafael Wallace, 2009.

¹⁹ Originalmente era o local em que ocorria parte da posse dos Presidentes da República, quando a casa sediava a Câmara dos Deputados. Ao passar a abrigar o poder fluminense, tornou-se um dos espaços dedicados à posse dos governadores, além de ser utilizado para atividades expositivas.

Com essas diretrizes, foram organizados os três módulos da exposição, que se articularam como três páginas da história a se desenhar. No primeiro totem, com o texto de apresentação baseado na temática da exposição, foi adotada a utilização da representação do leque “Vista da Proclamação da República”. De autoria de C. H. Aurant, o leque alegoriza o momento da Proclamação da República na Praça da Aclamação (atual Praça da República), com ênfase no protagonismo dos militares e na presença da atual bandeira, que à época ainda não havia sido oficializada (CABRAL, 2015, p. 65-76).



Figura 2 - C. H. Aurant. *Leque alegórico da Proclamação da República*, s.d.

Fonte: Acervo Museu da República - Ibram/SEC/MTur.

Buscou-se, no texto inicial, aqui dar ênfase na influência das diversas vertentes políticas na consolidação do imaginário republicano, com destaque para a atuação dos positivistas. De acordo com José Murilo de Carvalho (1990), a ortodoxia dos positivistas teve protagonismo no processo de reinterpretação do passado brasileiro e na elaboração do panteão republicano. O primeiro módulo, *O amor por princípio e a ordem por base; o progresso por fim*²⁰, teve como objetivo mostrar a atuação política dos positivistas ortodoxos através da produção artística. Partimos da compreensão de Comte, onde a arte deveria ser um elemento de sociabilidade e culto aos grandes homens que contribuíram para a história da humanidade e seria um elemento de ligação simbólica para com a população (COMTE, 1912, p. 285). O módulo contemplou três bustos da “trindade cívica” dos positivistas: Tiradentes, o mártir da Inconfidência; José Bonifácio (1763-1838), o patriarca da Independência; e Benjamin Constant (1836-1891), o fundador da República. Estas eram, para o Apostolado, as três gerações sucessivas que simbolizavam o avanço da sociedade brasileira rumo à plenitude da era positiva (CARVALHO, 1990, p. 42-43).

²⁰ Principal máxima do pensamento de Comte, a fórmula se apresenta como sagrada para os positivistas e sintetiza o universalismo do amor, que engendra a coesão social proposta pela “ordem e progresso”. Tal divisa se encontra presente na bandeira nacional brasileira.

Os bustos são de autoria do artista e escultor positivista Décio Villares, responsável pela criação da fisionomia de Tiradentes, como veio a ser mitificada no panteão republicano. Optou-se pela utilização do busto em bronze pertencente ao acervo da Alerj, que costumeiramente fica localizado na entrada do Plenário reservada aos parlamentares. Utilizá-lo na exposição, foi uma estratégia para poder atrair a atenção dos funcionários da casa, ao lhe dotar de uma nova visibilidade. Também aqui, foi utilizado para reiterar a ligação do edifício para com a tradição colonial do antigo Senado da Câmara e promover uma reflexão sobre os diferentes usos da imagem do alferes, até os dias atuais. Baseado nisso, o totem foi intitulado “Tiradentes: o herói produzido”. Nele foi plotado um modelo da litogravura feita por Décio Villares, onde Tiradentes aparece como um “Cristo cívico” brasileiro. Ao lado, uma fotografia da estátua de Francisco de Andrade, localizada na entrada do Palácio, evocando o ambiente onde o alferes teria ficado preso na antiga cadeia pública em fins do século XVIII (CARVALHO, 1990, p. 70).

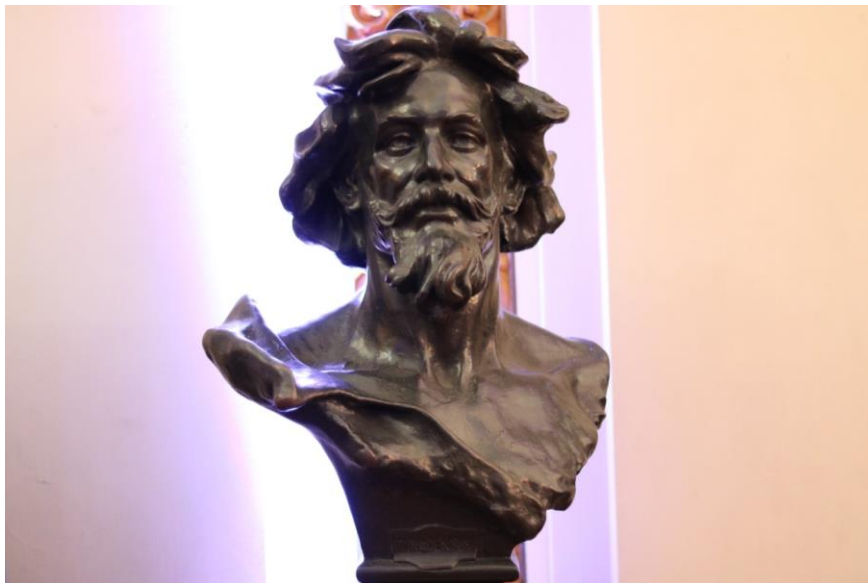


Figura 3 - Décio Villares, *Busto de Tiradentes*, s.d. Busto em bronze.

Fonte: Acervo Alerj. Fotografia: Adriano Lückmann, 2019.

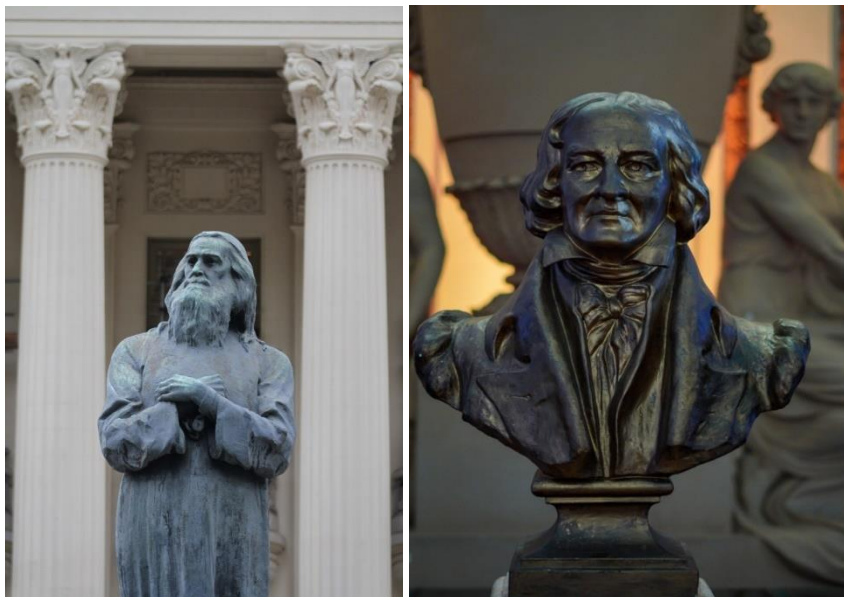


Figura 4 - Francisco de Andrade, *Estátua de Tiradentes*, 1926 / Figura 5 - Décio Villares, *Busto de José Bonifácio*, s.d.
Fonte: Acervo Alerj. Fotografia: Thiago Lontra, 2017 / Igreja Positivista do Brasil. Fotografia: Thiago Lontra, 2019.

O mesmo modelo de organização foi aplicado aos outros bustos. O totem concernente a José Bonifácio foi nomeado “O Patriarca da Independência”. Sua presença se encontra em outros elementos decorativos no Palácio, permitindo a possibilidade de compreensão da reapropriação da sua memória nas primeiras décadas republicanas (MOTTA, 1992, p. 16.). Por fim, o totem do busto de Benjamin Constant, foi batizado de “O Fundador da República”²¹.

Litogravuras e duas imagens da estatuária da fachada do Palácio Tiradentes foram aplicadas, para poder ressaltar a comunicação para o conjunto decorativo das três figuras presentes na arquitetura do edifício. Ornamentada com alegorias da divisa “Ordem e Progresso”, na entrada do prédio, a linguagem positivista da trindade cívica se encontrou contextualizada com o triangulo simbólico consumando a fachada do Palácio e a extensão da exposição para além do Salão Nobre (LIBORIO, 2019, p. 280-281). Em outras palavras, como a temática referente à trindade é reiterada ao longo da arquitetura e da decoração no ambiente.

²¹ Benjamin Constant Botelho de Magalhães foi responsável pela difusão do ideário positivista entre no Exército e foi uns principais articuladores do 15 de novembro. O artigo 8 das disposições transitórias da Constituição de 1891 consagrou a Benjamin Constant o epíteto de “O Fundador da República” e declararam sua residência – hoje o Museu Casa de Benjamin Constant, no bairro de Santa Teresa – como monumento à República.

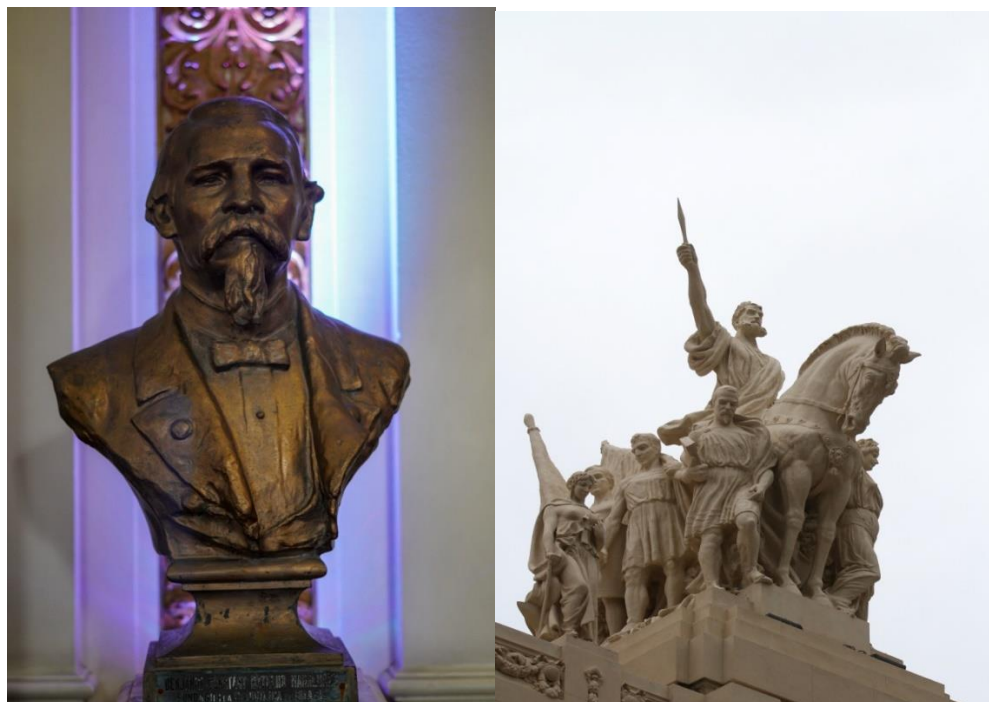


Figura 6 - Décio Villares, *Busto de Benjamin Constant*, s.d. / Figura 7 - Modestino Kanto e Antônio Correia de Magalhães, 1926. *Alegoria da República*.

Fonte: Acervo Igreja Positivista do Brasil. Fotografia: Thiago Lontra, 2019 / Acervo Alerj. Fotografia: Thiago Lontra, 2017.

O segundo módulo, intitulado *O voto e a República*, ofereceu ao visitante a possibilidade de reflexões sobre a participação popular no processo político republicano, com diversos percalços, retrocessos e avanços no decorrer dos seus 130 anos. Desejou-se aqui promover a relação conturbada entre democracia e república, que ficou ausente em boa parte do período iniciado em 1889 e que continua a ser uma “busca” em quase um século e meio. Mais do que isso, aqui se quis enfatizar a função a qual o Palácio Tiradentes se destina desde 1926: ser o espaço da representação legislativa, outrora nacional, hoje estadual. A escolha de três urnas eleitorais de distintos períodos históricos buscou ser representativa das mudanças constitucionais e práticas do exercício dos direitos políticos.

De caráter improvisado, a urna de papeleira - originalmente pertencente à família imperial - foi adotada num contexto de transição: protagonizou-se por ser a urna da eleição de Deodoro da Fonseca para Presidente da República e Floriano Peixoto para Vice-Presidente. Eleitos indiretamente pelo Congresso Constituinte em 1891 - realizado no antigo Palácio da Quinta da Boa Vista - receberam 129 e 153 votos, respectivamente (CHAGAS, 2018, p. 36-37). Acompanhada pelo totem “Voto para poucos”, a urna de papeleira significa o caráter de exceção do voto no início do novo regime e sua consequente limitação para grande parte da população nos 39 anos seguintes (CARVALHO, 2018, p. 45-48).



Figura 8 - Urna de Papeleira pertencente à Família Imperial, s.d.

Fonte: Acervo Museu da República – Ibram/SEC/MTur. Fotografia: Thiago Lontra, 2019.

Atrás da papeleira, foi exposta uma urna de lona marrom, aos moldes da década de 1950. Inaugurada na eleição presidencial de 1955, possui tampa móvel e fechada à chave. Foi utilizada até 2000, com a total informatização do processo eleitoral. Com o título “Voto para (quase) ninguém”, o totem promovia uma reflexão sobre as mudanças promovidas no poder do voto pela criação da Justiça Eleitoral em 1932, como o voto secreto e o voto feminino. Tais possibilidades, contudo, cerceadas por ímpetus autoritários, como a instauração do Estado Novo (1937-1945) e o golpe civil-militar de 1964, evidenciaram as limitações ainda postas. Por fim, o atual modelo de urna eletrônica acompanhava o totem “Voto para todos (mas nem sempre)”. Utilizada inicialmente em 1996, a urna eletrônica simboliza a massificação do voto e da representação popular. Aqui se punha o avanço da participação política com a promulgação da Constituição de 1988, como um desafio ainda a ser vencido.

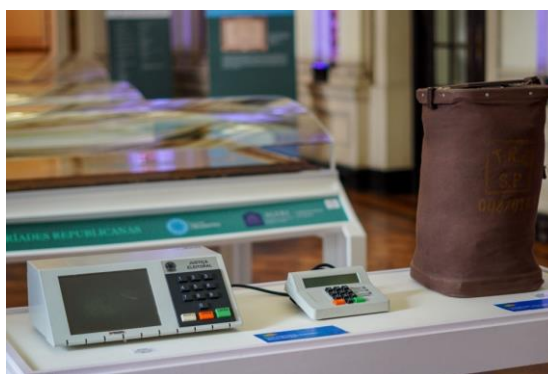


Figura 9 - Urna de Lona e Urna Eletrônica. Acervo Museu da República.

Fonte: Ibram/SEC/MTur. Fotografia: Thiago Lontra, 2019.

O terceiro e último módulo foi denominado *Bandeiras e (ideias) republicanas*. As bandeiras são símbolos essenciais para a consolidação da identidade coletiva e constituintes da pompa de poder dos modernos Estados nacionais. De adoção obrigatória e referendada por

legislações, a bandeira nacional é o elemento decisivo na consolidação do imaginário republicano (CARVALHO, 1990, p. 104). No fim do século XIX, diversas vertentes republicanas se debateram entre modelos de organização do Estado brasileiro, extravasando visualmente em propostas de bandeiras nacionais. Até a oficialização do modelo atual, três exemplares de tais bandeiras foram difundidos. Aqui, um dos elementos mais singulares das “Tríades Republicanas” fica evidente: é a primeira vez que foram expostas em conjunto tais modelos de bandeiras. Foram confeccionadas vitrines em acrílico específicas para esta exposição. O modelo das vitrines, em formato abaulado, buscava uma melhor contenção e visibilidade das bandeiras.

O totem intitulado “A bandeira militar” acompanhava a “bandeira improvisada da República”. Esta é um modelo que mantém a estrutura estética da antiga bandeira imperial, tendo sido alterada por um grupo de militares: a coroa que encimava a esfera armilar ao centro foi retirada e cercada uma estrela de cinco pontas em seu lugar, numa clara tentativa de apagamento do passado monárquico.



Figura 10 - *Bandeira improvisada da República, 1889. Acervo Museu da República.*
Fonte: Ibram/SEC/MTur. Fotografia de André Andion Ângulo.

A segunda bandeira, conhecida como a “bandeira provisória da República”, ou a “bandeira liberal” - como constou no totem - é inspirada na bandeira dos Estados Unidos da América. Foi conservada a cor verde e amarela nas treze faixas horizontais, com o quadrilátero estrelado em fundo azul. Esta bandeira foi içada no navio *Alagoas*, que levou a família imperial para o exílio após a Proclamação da República (CARVALHO, 1990, p. 106-107). A bandeira evoca uma proposta vinculada às ideias federalistas vigentes nos clubes republicanos na segunda metade do século XIX, em especial as oligarquias paulistas.



Figura 11 - *Bandeira provisória da República, s.d. Acervo Museu da República.*

Fonte: Ibram/SEC/MTur. Fotografia: Thiago Lontra, 2019.

A rejeição a ambos os modelos engendrou a atuação dos positivistas na confecção do novo pavilhão nacional. Idealizada por Teixeira Mendes e pintada por Décio Villares, a nova bandeira foi aprovada e oficializada pelo governo provisório por meio do decreto nº 4 de 19 de novembro de 1889. Pautado pela filosofia de Comte, Teixeira Mendes concebeu o símbolo como expressão e ícone da fraternidade universal, que seria o suporte do civismo. A ligação com o passado se punha premente, na conservação do verde e o amarelo da bandeira imperial. Estas, porém, não faziam referência ao Império, e sim às nossas naturezas. O campo verde remetia à nossa filiação com a França, o “centro do Ocidente”. Símbolo do pacifismo inaugurado com a Revolução Francesa, o verde rememora os atacantes da Bastilha que arrancaram as folhas das árvores do Palais Royal como emblemas da esperança. Isso geraria uma ligação imediata para com Tiradentes, aprisionado no mesmo ano da Revolução. O azul da esfera celeste remetia ao passado colonial brasileiro e, conjugada com as estrelas, representava um aspecto do céu do Rio de Janeiro às 08h30min da manhã do dia 15 de novembro de 1889. Por fim, a divisa “Ordem e Progresso” inscrita no núcleo da esfera se apresentaria como tão genuína e inexorável quanto a dinâmica celeste (MENDES, 1958).

Frente ao totem intitulado “A Primeira Bandeira da República”, a bandeira exposta foi tecida pela esposa e filhas de Benjamin Constant, em seda, veludo e algodão, com 21 estrelas de paetês e fios metálicos. Doadas à Escola Superior de Guerra em 1890, permaneceu ali até 1927, ocasião em que foi transferida para o acervo do Museu Histórico Nacional e, por fim para o Museu da República, a partir de 1960 (MUSEU DA REPÚBLICA, 2018, p. 29-31). A correlação da bandeira republicana para com o Palácio Tiradentes está posta no âmago de ambos. Se no centro do pavilhão a disposição das estrelas reflete um aspecto do céu carioca, a mesma concepção se encontra materializada no núcleo do edifício: a cúpula do Plenário é uma representação artística do céu estrelado, acompanhando de forma contínua e duradoura as

sucessivas gerações legislativas desde 1926. A imagem do vitral estava presente no totem, como forma de comparação de ambas as representações.



Figura 12 - *Primeira Bandeira da República, 1890. Acervo Museu da República.*

Fonte: Ibram/SEC/MTur. Fotografia: Thiago Lontra, 2019.



Figura 13 - César Fomenti e Gastão Fomenti. *Vitral da Cúpula do Palácio Tiradentes, 1926.*

Fonte: Acervo Alerj. Fotografia: Rafael Wallace, 2006.

História pública, museus e representações do passado

Ao pensar o âmbito de comparações entre as exposições museológicas e a escrita acadêmica, Ulpiano T. Bezerra de Meneses (1994, p. 37-38) ressalta semelhanças e diferenças relevantes para se pensar os museus como lugares da investigação, escrita e difusão da história:

A semelhança desejável está no encaminhamento argumentativo e aberto da monografia (penso, especialmente, no domínio das ciências humanas e sociais): ela vale

pela força de seu referencial (os documentos que seleciona e processa, a "construção" em suma, de um sistema documental, que deve ser justificado) e de seus argumentos (que derivam de opções teórico-metodológicas também a exigir justificativa); além, é claro, da relevância e pertinência dos problemas em foco. Tal postura deveria implantar-se, semelhantemente, no campo das exposições, embora haja a barreira dos hábitos consolidados e o desconhecimento das possibilidades museográficas (...).

A dessemelhança básica a ser ressaltada, entre exposição e monografia, está em dois níveis. O primeiro é que, numa monografia, os documentos (significantes), uma vez explorados na produção de significados, podem ser dispensados, sem precisar servir de suporte, como na exposição, para formular (e comunicar) esses mesmos significados. Esse duplo papel dos objetos na coleção e na exposição torna esta última uma operação consideravelmente mais complexa do que a redação de um texto. Seu potencial cognitivo-afetivo, entretanto, é muitíssimo mais desenvolvido. O segundo nível diz respeito à especificidade da linguagem museológica, que é essencialmente espacial e visual - não simples variação ou adaptação da linguagem verbal.

Considerando os museus como espaços de pesquisa histórica "(...) a produção do conhecimento histórico deve ser indissociável do conhecimento (histórico) da produção do documento, no seu sentido mais amplo" (MENESES, 1994, p. 24). É preciso conhecer os passos da construção da memória de cada temática expositiva destes espaços, considerando a convivência constante do diálogo com o público para a produção e inovação do conhecimento. No tocante ao entrecruzamento dos museus para com a história pública, Knauss (2018, p. 144-145) aponta a emergência da noção de *museu integral* em 1972 para o redimensionamento do perfil dos museus e seus públicos. Tal perspectiva museu se associa à tendência do museu em se posicionar frente aos imperativos da cidadania e da dignidade, que o tornam um espaço fértil, para o exercício da história pública.

A concepção das "Tríades Republicanas" pode ser considerada aqui, como uma experiência de grande relevância para se pensar espaços museológicos como âmbitos da "operação historiográfica", da divulgação de diversas formas do passado e de construções memorialísticas. As ideias acima exprimem com clareza o processo anteriormente citado. A singularidade da forma da linguagem museológica esteve expressivamente alicerçada às regras do trabalho acadêmico em História, sobretudo no sentido de expor claramente as opções referendadas no fio condutor da exposição, na escrita dos textos e na escolha do acervo museológico. Ancorados pelos métodos da cultura material, visual e da intertextualidade, foram produzidos discursos visuais e textuais ofertados ao visitante como construtores de sentido, percebendo as variadas facetas de representação do passado republicano através do acervo das três instituições e dos elementos decorativos do Palácio Tiradentes²².

A esfera do olhar para os elementos constitutivos da exposição foi uma chave abundantemente utilizada para o destaque do acervo exposto e as diversas formas de interação

²² De acordo com W. J. T. Mitchell (1994), assumir uma abordagem intertextual busca evidenciar "como escrita e desenho se combinam, ou como leitura e olhar se complementam" e constroem significados no âmbito da cultura visual.

do público visitante. Considerando os espaços museais como lugar de perguntas, a organização das coleções e acervos num dado desenho expográfico permite que os objetos e imagens tenham protagonismo e falem por si. Susan M. Pearce aponta que o deslocamento e seleção de objetos de acervos são condicionados pelo olhar, tornando os objetos museológicos como artefatos a serem vistos (PEARCE, 2006). A interação entre quem olha e o objeto exposto num determinado espaço é um processo de geração de sentido (KNAUSS; MALTA, 2015, p. 1-3). No âmbito da exposição, o destaque para o desenho dos módulos pode ser uma forma de pensar a visibilidade específica das obras de arte: a disposição dos bustos da trindade cívica se configurou num triângulo similar ao triângulo articulado das esculturas presentes na fachada do Palácio Tiradentes; a proximidade ensejada do visitante com as urnas de votação pôde proporcionar o impacto de reflexão sobre os descompassos da participação política brasileira ao longo das décadas; a estrutura de visibilidade das bandeiras permitia absorver sua disposição em todos os ângulos, e compreender como que tais elementos discursivos são presentes no cotidiano e num espaço tão visado quanto o Palácio Tiradentes, ensejando a reflexão de como as relações de poder no Rio contemporâneo se calcam em padrões um tanto tradicionais. Por fim, tudo isso se encontra imerso num salão de honra da história republicana brasileira, com elementos típicos de uma arquitetura falante e que mantém seus vínculos estreitos com o protagonismo político da antiga capital federal.

A partir do exposto, pode-se considerar a exposição das “Tríades Republicanas”, como uma experiência de “autoridade compartilhada”, como conceituado por Michael Frisch (2011). Com base na experiência relatada, constatou-se que a dimensão pública da exposição esteve alicerçada numa prática e escrita histórica, com base num conhecimento compartilhado entre a equipe curatorial e o público: o compartilhamento da narrativa expositiva e a recepção das audiências evidenciam a ponte da publicização. Por fim, deve-se apontar um elemento chave neste processo de compartilhamento: a atuação do historiador. Aqui, ao repensar a atuação do processo como um ofício, uma operação histórica, o destaque da atuação do historiador na coprodução do saber problematizado lhe dota de uma capacidade de *mediação*. Considerar o historiador como mediador num âmbito de compartilhamento, reitera o valor das capacidades profissionais no pensar as fontes e das suas interpretações do passado para amplas audiências (SHOPES, 2016, p. 84).

Conclusão: que museu se deve pensar?

A elaboração das “Tríades Republicanas” permitiu a reaproximação histórica das três instituições organizadoras envolvidas para a celebração da efeméride dos 130 anos da

Proclamação da República permitiu a construção de um discurso expográfico que verbalizava as distintas políticas de memória cultivadas ao longo da trajetória de cada instituição. Como um dos temas-chaves das atividades museológicas do Palácio, a exposição promoveu uma simbiose entre a linguagem expográfica e o espaço em si; um edifício que mantém vivas suas funções legislativas, ontologicamente ligadas ao exercício dos direitos políticos e da representação popular. A exposição se apresentou como pioneira, uma inflexão no processo de construção da nova instituição cultural, que permitiu que o Palácio constituísse uma linguagem expositiva própria, pautada na tradição republicana ainda em vigor no ambiente. A partir disso, percebeu-se que o Palácio Tiradentes pode ser compreendido como um espaço de possibilidades e experiências de atividades para a história pública. As formas de exposição do passado histórico são articuladas pela pluralidade de sentidos e das possibilidades da investigação, de sua divulgação e democratização.

Para encerrar as reflexões, permaneço no caráter do Palácio Tiradentes. Penso, que um aspecto principal do Palácio nesta exposição – e que deve ser cultivado de modo imperativo nas suas atividades políticas, públicas e museológicas – é o caráter do *diálogo*. Nesse conceito, considero as reflexões de Renata Schitunno (2016, p. 45) ao adotar a noção de público como mundo comum. Considerando o caso do Palácio Tiradentes, desde a sua concepção na década de 1920 havia o intuito de se edificar um lugar de memória do Parlamento brasileiro e da história nacional, criando-se um monumento que ligasse o poder legislativo a um passado nacional grandioso, pela exuberância artística. Aqui, notamos a espinha dorsal do Palácio como também sendo uma espinha dorsal do caráter dos museus.

Construir um museu do Palácio Tiradentes, é partir de um retorno às suas ideias originais. Porém, muito mais, pensar um museu como espaço de memória da política fluminense deve ressaltar o principal elemento que o Parlamento fluminense (e nacional) deve buscar e ainda está em falta após 130 de República: o Palácio como um espaço de diálogo, de compartilhamento e de mundo comum para a população do Rio de Janeiro e do Brasil. Refletindo sobre a consideração de Mário Chagas (1997, p. 19), ao apontar que “há uma veia poética pulsando nos museus” e “um sinal de sangue”, deve-se ter em conta as dimensões humana, histórica e de conflito dos museus. Um novo museu num edifício que carrega o peso da tradição republicana nacional até os dias atuais exemplifica a valorização da função social dos museus: afeto, democracia e cidadania ao promover uma aproximação da população para com a sua história, seus direitos e sua memória. Considerando a articulação entre memória e poder nos espaços museais, o novo museu do Palácio Tiradentes deve ter o potencial e a responsabilidade de ser o espaço do diálogo social da população fluminense para a com a sua tradição legislativa, tão complexa quanto é o Rio de Janeiro.

REPUBLICAN TRIADS: THE EXPERIENCE OF PREPARING AN EXHIBITION ON THE PUBLIC USES OF THE BRAZILIAN REPUBLICAN PAST IN THE TIRADENTES PALACE

Abstract: The present article proposes to report the conception and organization's experience of the exhibition "130 years of the Proclamation of the Republic: Republican Triads", based at the Tiradentes Palace, current seat of Legislative Assembly of Rio de Janeiro. It seeks here to reflect on the possibilities of the public uses of republican Brazil's history and its writing by the Palace from its visual dimension and museological activities.

Keywords: Public History. Republican Brazil. Uses of past. Tiradentes Palace.

TRIADAS REPUBLICANAS: LA EXPERIENCIA DE PREPARAR UNA EXPOSICIÓN SOBRE LOS USOS PÚBLICOS DEL PASADO REPUBLICANO BRASILEÑO EN EL PALACIO TIRADENTES

Resumen: El propósito de este artículo es informar la experiencia de concepción y organización de la exposición "130 años de la Proclamación de la República: Triadas Republicanas", ubicada en el Palacio de Tiradentes, actual sede de la Asamblea Legislativa del Estado de Río de Janeiro. El objetivo aquí es reflexionar sobre las posibilidades de los usos públicos de la historia del Brasil republicano y su escritura por parte del Palacio desde la su dimensión visual y actividades museológicas.

Palabras clave: Historia pública; Brasil republicano; Usos del pasado; Palacio de Tiradentes.

Referências

ALERJ. **Obras de arte do Palácio Tiradentes**. Rio de Janeiro: Alerj, 2013.

ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; MENESES, Sônia. (Org.). **História Pública em debate: patrimônio, educação e mediações do passado**. São Paulo: Letra e Voz, 2018.

BELOCH, Israel; FAGUNDES, Laura R. (coord.). **Palácio Tiradentes: 70 anos de História**. 2. ed. Rio de Janeiro: Memória Brasil, 1996.

CABRAL, Magaly. (Org.). **Coleção Leques**. República em documentos. Documentos museológicos nº 1. Rio de Janeiro: Museu da República, 2015.

CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Cidadania no Brasil: o longo caminho**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CATROGA, Fernando. **Memória, História e Historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHAGAS, Mario de Souza. **Compromisso constitucional**. República em documentos. Documentos museológicos nº 2. Rio de Janeiro: Museu da República, 2018.

_____. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. In: **Cadernos de Sociomuseologia**. Centro de Estudos de Sociomuseologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, n. 13, 1997.

COMTE, Auguste. Aptitude esthétique du positivisme. Tome I. Discours préliminaire – 5a. Partie. In: **Système de politique positive**. Paris: Librairie Positiviste, 1912.

DUTRA, Mariana Ratts. **Curadoria compartilhada na experiência de mediação cultural no Museu de Arte Contemporânea do Ceará**. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

ENDERS, Armelle. **Os Vultos da Nação: Fábrica de heróis e formação de brasileiros**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

GALLERANO, Nicola. Historia y uso público de la historia. **Pasajes: Revista de Pensamiento Contemporáneo**, Valencia (España), n.24, p.87-97, 2007. Disponível em: www.roderic.uv.es; Acesso em: 18 fev. 2020.

KNAUSS, Paulo; CARVALHO, Bruno L. P. Museus para se pensar o presente em perspectiva histórica. In: CARVALHO, Bruno Leal Pastor de; TEIXEIRA, Ana Paula Tavares. (Org.). **História pública e divulgação de história**. São Paulo: Letra e Voz, 2019, v. 1, p. 139-153.

_____. Quais os desafios dos museus em face da história pública? In: MAUAD, Ana Maria; SANTHIAGO, Ricardo; BORGES, Viviane Trindade. (Org.). **Que história pública queremos?** São Paulo: Letra e Voz, 2018, p. 141-145.

_____; LENZI, Isabel; MALTA, Marize. (org.). **História do Rio de Janeiro em 45 objetos**. Rio de Janeiro, FGV Editora, 2019.

_____; MALTA, Marize (Org.). **Objetos do Olhar: História e Arte**. 1ª edição. São Paulo: Rafael Copetti, v. 1, 2015.

LEAL, Elisabete da Costa. **Os filósofos de tinta e bronze: arte, positivismo e política na obra de Décio Villares e Eduardo de Sá**. 2006. Tese (Doutorado em História) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

LIBORIO, D. S. Arte, poder e tradição: o Palácio Tiradentes e a construção de um imaginário político e republicano brasileiro. **Ars**. São Paulo, v. 17, 2019, p. 271-287.

LIDDINGTON, Jill. O que é história pública? In: ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; ROVAI, Marta Gouveia de Oliveira. **Introdução à História Pública**. (Org.). São Paulo: Letra e Voz, 2011, p. 31-52.

LOPES, Marcos Felipe de Brum. Flor positivista. In: KNAUSS, Paulo; LENZI, Isabel; MALTA, Marize. (org.). **História do Rio de Janeiro em 45 objetos**. Rio de Janeiro, FGV Editora, 2019, p. 190-197.

MENDES, Raimundo Teixeira. **A bandeira nacional**. Rio de Janeiro: Igreja Positivista do Brasil, 3ª edição, 1958.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, São Paulo, nº 2, 1994, p. 9-41.

MITCHELL, W. J. T. **Picture theory: essays on verbal and visual representation**. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1994

_____. **What do pictures want?** Chicago: University of Chicago Press, 2005.

MOTTA, Marly Silva da. **A nação faz cem anos: a questão nacional no centenário da independência**. Rio de Janeiro: Editora FGV: CPDOC, 1992.

MUSEU DA REPÚBLICA. **Conhecendo o Museu da República**. Rio de Janeiro: Museu da República, 1994.

_____. **Pátria**. República em documentos. Documentos museológicos nº 3. Rio de Janeiro: Museu da República, 2018.

NORA, P. **Mémoire et histoire – la problématique des lieux. Les lieux de mémoire**, vol. 1. La République. Paris: Gallimard, 1984.

PEARCE, Susan M. **Interpreting objects and collections**. London: Routledge. 2006.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

RODRIGUES, Marcus Vinícius Macri. **Um palácio quase romano: o Palácio do Catete e a invenção de uma tradição clássica nos trópicos**. Rio de Janeiro: Museu da República, 2017.

SANTHIAGO, Ricardo. Duas palavras, muito significados: alguns comentários sobre a história pública no Brasil. In: MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Juliene Rabêlo; SANTHIAGO, Ricardo. (Org.). **História pública no Brasil: sentidos e itinerários**. São Paulo: Letra e Voz, 2016, p. 23-35.

SCHITINNO, Renata. O conceito de público e o compartilhamento da história. In: MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Juliene Rabêlo; SANTHIAGO, Ricardo. (Org.). **História pública no Brasil: sentidos e itinerários**. São Paulo: Letra e Voz, 2016, p. 37-46.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1994.

TRÍADE. In: BIEDERMANN, Hans. **Dicionário ilustrado de símbolos**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1993, p. 397.

VIEIRA, Guilherme Lopes. O museu como lugar de memória: o conceito em uma perspectiva histórica. **Mosaico**. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 12, 2017, p. 136-162.

SOBRE O AUTOR

Douglas de Souza Liborio é mestrando em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF); membro do setor responsável pela Exposição Permanente "Palácio Tiradentes: Lugar de Memória do Parlamento Brasileiro", do Palácio Tiradentes, sede da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj).

Recebido em 09/09/2020

Aceito em 04/11/2020