

Objetos nos Museus e ensino de história

Objects in museums and history teaching

Jezulino Lúcio Mendes Braga

 <http://orcid.org/0000-0002-7014-2931>
Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: Este artigo propõe uma análise sobre parte da documentação contida no Museu do Ouro, localizado na cidade de Sabará, estado de Minas Gerais, investigando como se deu a formação da coleção em exposição. Destaco o museu histórico a partir da tradição antiquária, assim como afirmo que a cultura material musealizada é um potente recurso para o ensino de história, revelando as tramas entre memória e esquecimento presentes nas exposições. Os professores dispõem de objetos, imagens e cenários ricamente estruturados, – que podem ser relacionados ao currículo escolar – propondo, dessa maneira, questões sobre história e memória decorrentes do período minerador. A cultura material musealizada abre possibilidades de experiências sensíveis em um processo de aprendizagem, relacionado a questões socialmente vivas. Relacionando objetos expostos e conteúdos da história, professores podem elaborar nova forma de conhecimento, que, por sua vez, poderá ser compartilhado com os estudantes no momento da visita e no pós visita aos museus.

Palavras-chave: Museu. Ensino de História. Objetos. Cultura Material.

Abstract: The following text analyzes part of the documentation from the Gold Museum (Sabará – Minas Gerais) in order to investigate how the formation of the exposed collection took place. In the process of revealing the connection between memory and forgetfulness present in the expositions I emphasize the historical museum from its antiquarian tradition and claim that the musealized material culture is a powerful tool for history teaching. The teachers have at their disposal a diverse range of objects, images and sceneries which are richly structured and could be related to the school's curriculum by proposing questions about history and memory during the mining period. The musealized material culture opens up the possibility of a sensitive experience in a learning process related to significant social issues.

Keywords: Museum. History Teaching. Objects. Material Culture.

Introdução

Neste artigo debato como as coleções dos museus podem ser potencializadas para o ensino de história, rompendo com a visão canônica e triunfalista. Para tanto, historiadores e professores de história devem lançar-se ao desafio de entender as tramas criadas nos cenários museais, revelando, dessa maneira, que a história não admite narrativas totais, nem tão pouco que o passado tenha sido uma tela fixa. A partir dessa premissa e buscando desmistificar o arquétipo canônico e triunfalista criado em torno da coleção de objetos, apresento o museu como uma instituição essencialmente narrativa, com fortes ligações com a tradição antiquária. Para tal, procuro aproximar a prática antiquária dos séculos XVI a XVIII e a constituição das coleções dos museus nos séculos XIX e XX. Busco, ainda, compreender o estudo da cultura material musealizada, questionando como os objetos, artefatos religiosos, pinturas históricas e fotos são usadas para publicizar um discurso sobre a história na relação com a memória e o esquecimento.

Desde o surgimento como instituição, os museus lidam com objetos tridimensionais, que são dispostos ao olhar do visitante de forma a construir determinado “argumento” histórico. Os museus justificam-se, sobretudo, em sua materialidade. Na contemporaneidade, criam-se artifícios diversos,



Esta obra está licenciada sob uma [Creative Commons – Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

com cenários, luzes, sons, espaços vazios, textos e objetos que são dispostos ao olhar, constituindo-se, dessa maneira, uma das formas de narrativa da história, dentre outras que estão presentes na sociedade. Nos museus, o passado é acessado pela materialidade em uma técnica sensorial. Materialidade essa que é encarnada pelas experiências dos visitantes, ao mesmo tempo em que a narrativa é representada na relação corpórea com a exposição. A partir dessa perspectiva, acredito que uma educação orientada através do detalhe, na qual o olhar sobre a cultura material musealizada é partilhada entre professores, estudantes e educadores de museus, possa contribuir para a aprendizagem sensível da cultura.

Como estudo de caso, analiso parte da exposição do Museu do Ouro, criado em 23 de abril de 1945, por meio do Decreto nº 7483, assinado pelo Presidente da república, Getúlio Vargas. A inauguração do museu foi em 16 de maio de 1946, sendo seu primeiro diretor Antônio Joaquim de Almeida, intelectual paulista ligado ao grupo de modernistas que chefiavam o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Por meio da documentação museológica foi possível concluir que a coleção do museu tem origem em compras e doações. Para acumular coleções, a direção do museu participava de leilões, além de pesquisar acervos em potencial no interior do Estado de Minas Gerais e, igualmente, em lojas de antiquários que se localizavam em cidades do estado do Rio de Janeiro.

A documentação institucional está preservada na Casa Borba Gato, local onde se encontra o arquivo histórico e a biblioteca integrada ao Museu do Ouro/IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus). Entre os documentos encontrados destaco: relatórios de gestão, cartas, documentos de aquisição de objetos e recortes de jornais. Infelizmente, grande parte da documentação institucional não está tratada e disponível para a consulta. Todavia, dentre os documentos a que tive acesso, foi possível analisar as trajetórias dos objetos até chegarem ao museu, assim como as disputas simbólicas que envolveram a definição da narrativa proposta pelo SPHAN.

Entendo que os museus de história são espaços educativos que atendem diferentes públicos, dentre eles o escolar, e, com eles, estabelecem diálogos intercambiantes por meio dos cenários, objetos, legendas e da fala dos educadores de museus. Esses diálogos podem ser potentes para que os sujeitos ressignifiquem suas posições éticas, estéticas e sensíveis.

A prática antiquária: uma cultura de visualização do passado

Em uma tradição que remonta à época do Renascimento, os “amantes de antiguidades” eram responsáveis por reunir objetos, moedas, inscrições, estátuas e outros documentos que confirmassem eventos passados, por meio da materialização. Ao contrário dos humanistas do século XV, os antiquários desconfiavam dos textos clássicos e acreditavam que o passado se revelaria de forma mais segura por testemunhos involuntários, inscrições públicas ou pelos registros materiais das civilizações (CHOAY, 2006).

De acordo com Choay (2006), no século XV, bem como na primeira metade do XVI, os humanistas consideravam os monumentos e outros vestígios para confirmar e ilustrar o testemunho dos autores, mas o texto aparecia em uma posição hierárquica superior. Já os antiquários acreditavam que “[...] os objetos não têm como mentir sobre sua época, como também dão informações originais sobre tudo o que os escritores da Antiguidade deixaram de nos relatar, particularmente sobre os usos e costumes” (CHOAY, 2006, p. 63).

Na Itália, no século XVII, os antiquários convenciam-se de que podiam examinar objetos materiais do passado seguindo o método das ciências, e desconfiavam dos textos clássicos e do trabalho do historiador, que partiam de evidências dos escritores antigos, principalmente Heródoto e Tucídides. Os antiquários estavam convencidos de que podiam examinar os objetos materiais do passado de uma maneira positivamente científica. Segundo Choay (2006), esses antiquários acreditavam que os historiadores, após Heródoto, estariam comprometidos com as querelas políticas e religiosas, escrevendo textos com pouca ou nenhuma objetividade. Afirmavam, ainda,

que os objetos, além de permitirem confirmar a autenticidade do passado, possibilitariam, também, oportunidade para os interessados conhecerem os usos e os costumes das sociedades antigas, temas que foram deixados de lado pelos escritores da Antiguidade. A autora destaca que os antiquários guardavam em seus gabinetes dossiês com descrições e representações figuradas da Antiguidade, além dos registros materiais. Esses antiquários, ainda, mantinham contatos com colecionadores por toda a Europa, com os quais se correspondiam, trocando materiais de pesquisa e hipóteses, além de serem responsáveis, também, pela divulgação de grandes obras que representavam a Antiguidade em imagens, tais como: os aquedutos romanos, templos, teatros e anfiteatros. Estas imagens eram difundidas em dossiês sobre os grandes monumentos da Antiguidade (CHOAY, 2006).

Os antiquários adotavam uma perspectiva diferente em relação aos historiadores, uma vez que enfatizavam os testemunhos do passado, ou seja, buscavam comprovações dos fatos acontecidos por meio da visualização da história: “O tipo de saber preconizado pelo antiquário estava associado a uma experiência sensorial, em que o passado é acessado pela percepção e dotado de valor emocional, atingindo diretamente os sentidos, independentemente de um conhecimento formalizado da história.” (MONTALVÃO, 2003, p. 119).

Ao longo de todo o século XVIII, os países europeus, por meio da arqueologia, estimulavam a prática antiquária na tentativa de revelar as raízes de suas sociedades. Pressupunham que o passado era acessado por sua presença materializada em ruínas, fragmentos de papel, assinaturas em documentos significativos, moedas, objetos pertencentes a reis, objetos exóticos dos povos do novo mundo, todos reunidos em gabinetes que, mais tarde, dariam origem aos museus. Entre o final do século XVII e início do XIX, os antiquários passaram a disputar com os historiadores os procedimentos mais “adequados” ao conhecimento da experiência dos homens no tempo.

Os antiquários eram acusados de não se aproximarem de uma história “verdadeira”, assumindo o gosto pelos objetos apenas com um entusiasmo patético e desprovido de sentido. Ao reunirem objetos, estavam preocupados com o seu valor de época percebido pelas marcas deixadas pelo tempo, tais como: riscos, ranhuras, o amarelado das imagens, assim como as depressões nas superfícies dos objetos. Para Momigliano (2004), os antiquários apreciavam fatos disparatados e obscuros, coletados por meio de objetos individuais, que não se conectavam uns aos outros em uma síntese narrativa, pois a mente de um antiquário: “[...] vagava verdadeiramente para lá e para cá entre os fatos únicos e os levantamentos gerais. O levantamento, se algum dia acontecesse (o que não era muito frequente), nunca resultaria em um livro comum de história” (MOMIGLIANO, 2004, p. 90).

Os enciclopedistas do século XVIII reconheciam a importância dos antiquários no estudo de temas ligados à religião, ao direito, às instituições políticas e aos costumes, mas afirmavam que os estudos se davam de forma equivocada no acúmulo de detalhes insignificantes, descentralizando a preocupação predominante do momento que era o combate da superstição pelas forças da razão (MOMIGLIANO, 2004).

No final do século XVIII, os embates entre historiadores e antiquários pelo uso do passado situavam-se no conflito entre erudição, filosofia e política. Voltaire, Vico, Gibbon, Winckelmann, Droysen, Burckhardt são autores para os quais esse embate se tornou mais relevante. Dessa forma, o conceito de história, na tentativa de se aproximar de determinado conceito de ciência, afastou o conhecimento antiquário, que passou a ser incorporado apenas como ilustração na legitimação da narrativa escrita. A história-ciência impôs uma nova lógica para acesso ao passado, que passou pela separação entre sujeito e objeto, na tentativa de construir um texto que se aproximasse mais do real acontecido. Esse método supunha a valorização do texto escrito como forma de narrar a história, secundarizando os objetos tridimensionais, possibilitando, dessa forma, o acesso ao vivido. O método histórico afastava as práticas antiquárias, ao mesmo tempo em que não podiam se desfazer da numismática, da cronologia, dos documentos oficiais, das inscrições:

Eles reconheceram a importância dos temas estudados pelos antiquários – direito, instituições políticas, religião, costumes, invenções. Eles pensavam, entretanto, que os antiquários estudaram estes temas de uma forma equivocada, acumulando detalhes insignificantes e ignorando a luta entre as forças da razão e aquelas da superstição. (MOMIGLIANO, 2004, p 112).

Para Manoel Luiz Salgado Guimarães (2003), é necessário revelar os embates que levaram à supressão do modelo antiquário, bem como de uma narrativa que considere a linguagem como referente ao trabalho historiográfico. Para o autor é preciso interrogar de que forma

[...] o procedimento de construção de uma memória da própria disciplina, pode nos auxiliar a rever o exercício do nosso próprio ofício, na medida em que compreenderemos as escolhas realizadas como parte de uma construção histórica e que resultaram num modelo a ser cumprido por uma “ciência da história”. (GUIMARÃES, 2003, p. 87).

Conforme aponta o autor, é importante entender como se dão as disputas entre uma história construída a partir da visualização do passado por meio de objetos, e a história narrada com o uso da escrita. De acordo com Guimarães (2007), existem fortes conexões entre as duas formas de lidar com o passado, que podem ser verificadas quando analisamos o estado atual da disciplina. Nesse sentido, é importante discutir de que formas os antiquários lidavam com o passado e davam sentido à sua prática, pois nas disputas ocorridas,

[...] a herança antiquária foi muitas vezes desconsiderada, quando não, percebida como uma forma primária do conhecimento histórico, definitivamente superada pela sua cientificação na primeira metade do século XIX. E este processo de cientificação submete a visão às fontes textuais, mesmo naqueles projetos de visualização do passado como o pretendido pela pintura histórica, que assentava a produção de imagens à pesquisa e ao conhecimento das fontes escritas. As imagens são lidas como fontes, tradição que acabou por encontrar uma larga aceitação entre os historiadores, sobretudo a partir do século XX. (GUIMARÃES, 2007, p. 29-30)

Como afirma Guimarães (2007), a prática de pesquisa do século XIX acaba por afastar outras formas de conhecimento do passado que não estejam balizadas pela metodologia de trabalho dos historiadores, considerada mais racional e que se aproximaria mais da verdade. O autor chama a atenção para a necessidade de recuperar quais as formas encontradas por um projeto de escrita da história para deslegitimar outros modos de conhecer o passado, sobretudo a estética. Esse debate é urgente no momento em que as estratégias de visualizar o passado assumem formas cada vez mais diferenciadas no mundo contemporâneo. De acordo com Guimarães (2007), o homem vive em uma sociedade que quer guardar o máximo possível de experiências pretéritas. A febre pela patrimonialização e pela musealização impõe uma relação nostálgica com essas experiências. Vivemos em um tempo de efervescência do passado e temos hoje projetos de visualização da história nos meios de comunicação de massa, na produção em larga escala de obras de caráter histórico, feitas por historiadores e outros profissionais, assim como na construção de memoriais e museus. O autor afirma que essa demanda por mais lembranças não é acompanhada, necessariamente, de um maior conhecimento sobre o passado. Em sua opinião,

Vivemos uma conjuntura paradoxal: um significativo aumento na capacidade técnica de arquivamento e armazenamento do passado e a experimentação de uma velocidade do tempo que parece limitar esse mesmo arquivamento dos eventos e experiências vividas. Se o próprio presente quer fazer-se passado, sobretudo pela escrita com imagens, como construir sobre ele um conhecimento que se fundou exatamente no pressuposto de que passado e presente se constituiriam em duas ordens temporais radicalmente diversas e distintas, demandando o tempo como condição necessária de transformação de eventos e experiências em passado? Caberia igualmente interrogarmo-nos acerca dessa ordem particular do tempo, que nos impõe a necessidade de produção de múltiplas e diversificadas narrativas do passado, abrindo um enorme espaço para sua produção através das inúmeras possibilidades imagéticas: a produção midiática que, a cada vez, parece tornar o passado consumível pelos meios de comunicação,

intenso processo de patrimonialização, que tem tornado a preocupação com a preservação dos bens do passado uma política não apenas de Estado, mas, também, de organismos como a Unesco. Diante desse cenário, em que as narrativas sobre o passado tornam-se cada vez mais diversificadas, historiadores e museólogos estão se debruçando sobre a problemática da memória e do esquecimento, das narrativas visuais construídas nos museus e da discussão sobre as disputas pelo patrimônio. Há ainda que considerar o trabalho de antiquários que ainda hoje realizam suas pesquisas e publicam em meios de comunicação diferentes dos periódicos especializados que circulam nas universidades. (GUIMARÃES, 2007, p. 14).

É o tempo da transformação do passado em patrimônio, em que as experiências pretéritas são transformadoras de imagens consumidas em materiais didáticos, museus, filmes, documentários, novelas e até mesmo na restauração de antigos monumentos, que passam a ter outro uso social. A imagem recompõe e reapresenta as experiências passadas, com um poder quase terapêutico para remediar a dor e reintroduzir o homem na condição humana. A imagem adquire capacidade ontológica de significar o próprio evento sem qualquer pretensão de neutralidade; ao contrário, a perspectiva aberta é de produção de visibilidade e invisibilidade, em um movimento de lembrar e de esquecer.

Especialmente em museus de história, esse passado pode ser visualizado, desejado, manipulado, reconstituído como um suporte para a sociedade que vive em uma relação de descrédito com o futuro, principalmente após o fracasso das utopias do século XX. De acordo com Guimarães (2007), esse maior conhecimento do passado não implica uma compreensão crítica das experiências pretéritas. Como a possibilidade de transformar a história em conhecimento foi fundada no pressuposto de que passado e presente corresponderiam a duas ordens temporais distintas, em um tempo em que o presente quer se fazer passado são exigidos novos instrumentos de operação historiográfica (GUIMARÃES, 2007).

Os museus podem se tornar espaços privilegiados para compreender as tramas históricas, pois é o local no qual os fragmentos do passado são dispostos ao olhar, buscando a construção de um argumento histórico.

Da prática antiquária ao nascimento dos museus

Os museus são instituições que, dentre várias particularidades, possuem a característica de institucionalizar as coleções dos antiquários, uma vez que, como aponta Pomian (1990), as coleções são salvaguardadas nesses novos espaços públicos. Os objetos se tornam provas permanentes da existência de um passado e a história é constituída a partir de uma perspectiva linear, evolutiva e universal (POMIAN, 1990). O autor define assim as coleções: “[...] qualquer conjunto de objetos [sic] naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades [sic] econômicas, sujeitos a uma proteção [sic] especial num local fechado, preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público.” (POMIAN, 1990, p. 53).

Foi esse o destino das coleções principescas após o período revolucionário na França. Era hábito dos príncipes e reis franceses acumularem objetos e outras obras de arte que, de acordo com Pomian (1990), tinham uso cerimonial, religioso ou profano. O autor menciona que no inventário de Carlos V, rei da França, encontravam-se três mil novecentos e seis objetos, os quais, provavelmente, não estavam em uso, simultaneamente, por maior que fosse sua corte. Em sua maioria eram objetos de ouro e prata, o que, por si só, justificaria sua ausência no uso cotidiano nos palácios reais.

As rupturas advindas a partir da revolução francesa criaram condições para publicização das coleções dos príncipes em um novo espaço de sociabilidade, atrelado ao surgimento do Estado Moderno. Para Ana Cláudia Brefe (1997), esse espaço público surgia como resposta à necessidade de dar visibilidade às artes, permitindo acesso direto às obras, como foi o caso paradigmático do Museu do Louvre, criado no contexto pós-revolucionário, uma vez que a cultura (nesse caso, visual) era uma das formas de dar legitimidade ao momento político que estavam vivendo. O surgimento

dos museus na França assegura a continuidade do presente e a consolidação de uma memória que demonstre a especificidade do povo francês, educados na razão e no progresso das luzes. Nesse caso,

O museu concebido como lugar que dessacraliza e neutraliza os símbolos e as imagens, fazendo-os ou ascender ou reduzir-se ao estatuto de objetos culturais, dignos de serem conservados por um povo esclarecido e se servirem de modelos à arte da liberdade, pois a criação se faz somente pelas referências às formas exemplares inventadas no passado. (POMMIER, 1989, apud BREFE, 2007, p. 34).

De acordo com a citação de Pommier (1989) reproduzida acima, o projeto museal francês daquele período histórico dessacralizava, para depois sacralizar novamente, com outro sentido, outra função, que é atribuída à obra de arte em exposição. Naquele contexto pós-revolução havia a necessidade de um espaço público que se dessacralizasse e se sacralizasse a partir de um novo significado, uma vez que se tratava de destituir a monarquia de seus símbolos. Era uma atitude que descaracterizava a finalidade primeira dos objetos, ao invés de salvaguardá-los, uma vez que eram deslocados de seu lugar de origem e expostos ao público como símbolos da cultura francesa, rumo a um novo regime de civilização. De acordo com Poulot (2011) essa era uma forma de

[...] situar o patrimônio contra o passado como um dos símbolos da vontade republicana vinculado aos temas do reconhecimento e da emulação. Nessa perspectiva, a ansiedade com o futuro da nova França ou com o medo do retorno da antiga França realimenta continuamente a vontade de preservar e de destruir. (POULOT, 2011, p. 16).

O museu do Louvre foi fundado ainda na monarquia francesa por Luiz XIV, no edifício sede da corte francesa. O objetivo principal era criar um espaço destinado à Academia de Belas Letras, Arte e Pintura Francesa. Os salões do Louvre passaram a ser palco de grandes exposições de arte e de encontros da nobreza francesa. Com a revolução, o espaço foi aberto ao público transformando-se em museu por meio de um projeto de lei datado de seis de maio de 1791. Tratava-se de um projeto que daria um novo uso aos objetos e monumentos deixados pela nobreza da França, evidenciando a arte autêntica deixada nos porões sombrios do despotismo. Os revolucionários, no intuito de elaborar uma nova escrita da história, se valeram dos monumentos, das obras de arte, dos livros e arquivos para dar nova forma às imagens públicas, com a elaboração de uma memória social. Conforme Poulot (2011),

A revolução herda da cultura material do passado duas formas principais. O tempo que se inscreve nos monumentos deixados *in loco*, na paisagem das cidades, as obras, os livros e os arquivos que se acumulam nos acervos eruditos ou em depósitos de triagem. Assim, a cultura material do passado entra, ao mesmo tempo, em um processo de reescrita da História, na reconfiguração das imagens públicas, na elaboração de uma nova memória dos saberes e em uma monumentalidade coletiva inédita. O patrimônio deve ser entendido como uma forma de reorganização racional dos recursos para coletividade. (POULOT, 2011, p. 17).

De acordo com Poulot (2011), nesse projeto o museu incorporou a propaganda dos ideais republicanos, resultado de uma “conquista” coletiva. Ainda, segundo o autor, há uma legitimação *a priori* da mobilização de todos os recursos úteis em prol da amplitude da utopia museal francesa daí decorrente. Em sua análise, o autor afirma, também, que os museus franceses conferiram utilidade aos depósitos de objetos e obras de arte cuja significação continuaria sendo problemática (POULOT, 2011).

De forma um pouco diferente do Louvre, o *Musée des Monuments Français* investiu em obras com pouco interesse estético na montagem de suas exposições. Foi idealizado pelo medievalista Alexandre Lenoir, nomeado curador pela Assembleia Revolucionária. Segundo Brefe (1997),

A especificidade do Museu de Lenoir está no fato de que ele reuniu, catalogou e deu uma nova destinação às obras e aos monumentos do período medieval da França, provenientes de igrejas, conventos e abadias cujos bens foram confiscados pela Revolução Francesa, em um momento em que a arquitetura e a arte gótica eram consideradas inferiores em relação aos valores estéticos da Antiguidade Greco-romana, então, paradigma no mundo das artes e da cultura franceses. Neste aspecto, Lenoir é visto em pé de igualdade com Chateaubriand, sendo considerado responsável pela ressurreição e valorização do “gosto pelo gótico” no século XIX, que florescerá em diferentes ramos das artes, na literatura e na constituição da arqueologia nacional. (BREFE, 1997, p. 178).

Lenoir agiu como um antiquário, reunindo o maior número de objetos possíveis, criando ambientes de época e inscrevendo heróis em um panteão, o que revela o caráter comemorativo do museu criado. A constituição do museu de monumentos fugiu um pouco do modelo proposto no Louvre, considerando a reconstituição da história da França como uma das funções desse espaço público. Seria, para muitos historiadores franceses como Michelet, Thierry, Guizot, um passado redescoberto que prepararia “visualmente” a história a ser construída em suas pesquisas. Estes historiadores enxergavam o trabalho de Lenoir como uma das formas de dar materialidade ao passado. Além disso, eles acreditavam que o percurso pelas galerias do museu influenciaria a forma de ver a história como uma cronologia, uma sequência de eventos:

O Musée des Monuments français e sua organização pouco usual para sua época coincidem com a elaboração de uma nova história e de uma nova forma de concebê-la, que põe em destaque um passado esquecido até então. Esse “passado redescoberto”, que engloba episódios pouco estudados e personagens quase desconhecidos, constitui a base para a elaboração de uma história de caráter nacional que apaixona a nova geração de historiadores [...] (BREFE, 1997, p. 179).

Para Brefe (1997), além de propor uma visualização do passado, o Museu de Monumentos Franceses trouxe como novidade para o período a ideia de monumento histórico, categoria que estava relacionada até aquele momento às manifestações artísticas. O museu funcionaria como uma tentativa de construção do caráter monumental da história francesa, o que justificou o seu sucesso entre os historiadores da geração de 1830-1840, que foram responsáveis pela construção da história da nação. De acordo com a autora, no museu de Lenoir, o que se destacou foram os objetos em ordem cronológica, que possuem como especificidade a figuração de testemunhos do passado.

Na mesma perspectiva do *Musée des Monuments Français* foi inaugurado, em 1843, o Museu de Cluny, iniciado com a coleção do antiquário Alexandre de Sommerard. Este museu foi estabelecido na antiga Abadia de Cluny, em Paris. Hoje, o museu é conhecido como Museu Nacional da Idade Média, reunindo rico acervo sobre a França no período medieval.

Sommerard e Lenoir tinham como perspectiva central em seus projetos de museu o objeto para a representação da história. Os objetos foram reunidos, por seu valor histórico, como testemunhos de um passado ao estilo da prática antiquária. De acordo com Bann (1994), nos relatos de Sommerard transparece a ideia de que os objetos podiam ser tocados, cheirados e até mesmo saboreados. Nas antigas salas dos monges de Cluny, foram expostos objetos na tentativa de causar nos visitantes a impressão de um “retorno” ao passado em uma experiência dos sentidos (BANN, 1994).

Brefe (1997) reconhece que os dois museus apresentam semelhanças entre si. No entanto, Lenoir reúne objetos, monumentos e fragmentos arquitetônicos em uma lógica sincrônica, cronológica e evolutiva das eras. Já Sommerard, opera em uma perspectiva diacrônica, reunindo utilitários, armas, mobiliários, a fim de reconstruir a ambiência de uma época:

A filiação entre o Musée des Monuments français e Cluny é certa, mas o programa de Alexandre de Sommerard é distinto daquele de Lenoir, bem como os objetos que cada um deles coleciona. Este último, segundo uma lógica sincrônica, acumulou monumentos e fragmentos arquitetônicos

dispostos na ordem evolutiva das eras; Sommerard, preocupado em ressuscitar o caráter singular da época representada e, portanto, numa perspectiva diacrônica, reuniu objetos preciosos ou utilitários e mobiliários, a fim de reconstruir, através do conjunto de objetos- tais como indícios-, a ambiência de uma época. A passagem de um ao outro explica-se “par lacoupure entre deux ‘espistemes’, et lastrutucture de l’histoireromantique, attachée à une reconstitution mytique du ‘vecú’ d’une époque”. (POULOUT, 1986, p. 522 apud BREFE, 1997, p 179).

Todavia, ambos estavam inteiramente preocupados em representar a história tal como ela realmente aconteceu, através da exposição ordenada de objetos entendidos como testemunhos do passado (BREFE, 1997, p. 179).

Ainda que em perspectivas diferentes, os dois projetos museais estavam comprometidos com a representação da história e, parece-me, há indícios de que a formação dos museus tem fortes ligações com a prática antiquária. O paradigma francês é absorvido pela maioria dos museus históricos na Europa no século XVIII, que nasceram como símbolos das nações em um novo século, marcado pela ascensão da burguesia e consolidação dos Estados modernos. Entre finais do século XVIII e início do XIX surgem na Europa os grandes museus como o Belvedere de Viena (1783), o Museu Real dos Países Baixos em Amsterdam (1808), o Museu do Prado em Madri (1819), o Museu Hermitage em Leningrado (1852), dentre outros.

No Brasil, os primeiros museus foram criados no período Joanino. Dom João VI criou em 1818 o Museu Real, atual Museu Nacional, com a coleção trazida pelo monarca quando saiu de Portugal em 1808. Posteriormente foram criados os Museus: do Exército (1864), Marinha (1868) e o Museu Paranaense Emilio Goeldi que, desde 1876, é uma referência em pesquisa, educação e preservação na região do Amazonas. Em São Paulo foi criado o Museu do Ipiranga em 1894, alinhado ao modelo de museus etnográficos destinados à pesquisa e difusão das ciências naturais, com pretensões enciclopédicas (JULIÃO, 2006, p. 22).

No século XX, a criação dos museus esteve ligada às políticas simbólicas de constituição da nação, momento em que se afirmava o pressuposto de formar cidadãos para o amor à pátria. Após a exposição comemorativa do centenário da independência em 1922, foi criado o Museu Histórico Nacional (MHN). O MHN nasceu na tentativa de consagração do passado glorioso da pátria, civilizada e branca, herdeira da tradição portuguesa, balizada, portanto, na ideia geral de colonização como fator determinante para a história brasileira. Gustavo Barroso, diretor do museu entre 1922 e 1959, reuniu coleções em uma narrativa que pudesse despertar o amor à pátria, o culto a personagens canônicos, construindo uma história factual alinhada aos pressupostos do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Para Letícia Julião (2006), o MHN foi uma referência para os demais museus brasileiros, principalmente após a implantação do curso de museus em 1932, formando profissionais que atuariam em todo país. Além desta referência, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foi um marco importante para os museus no Brasil, principalmente para o Estado de Minas Gerais, onde foram criados quatro importantes museus: Inconfidência (1938), Museu do Ouro (1945), Museu do Diamante (1945) e Museu Regional de São João Del Rei (1946).

O processo de tombamento de edificações, sítios, monumentos e complexos arquitetônicos das cidades mineiras ao longo da década de 30 do século XX e a criação desses quatro museus acabaram por veicular uma imagem socialmente incorporada de patrimônio histórico e cultural, com o predomínio da preservação de edificações, acervos e objetos, marcadamente de estilo barroco. Essa visão desconsiderava os processos coletivos envolvidos nas experiências sociais, deixando de lado outros vestígios culturais nas reapropriações sociais e espaciais dos sujeitos constituintes do contexto arquitetônico, assim como dos acervos de interesse histórico dos municípios mineiros. A arquitetura assumiu, contudo, a face canônica do patrimônio mineiro, compreendido como patrimônio do Brasil, confundindo-se Minas com o Barroco e Patrimônio Brasileiro com o Barroco Mineiro. Esse amálgama ainda se faz reverberar nos processos de fruição cultural do patrimônio e

das experiências históricas, por meio das quais os diferentes sujeitos partilham, sentem e vivem o mundo histórico nas Minas Gerais.

A materialidade das Minas Gerais no Museu do Ouro

No processo de identificação e registro do Patrimônio Histórico de Minas Gerais, que teve início na década de 40 do século XX, alguns edifícios da cidade de Sabará foram inventariados e tombados. Este é o caso da sede do Museu do Ouro – Casa da Intendência, situada no Morro da Intendência, com construção em adobe e pau a pique – que era residência dos intendentos, funcionando, também, como posto de cobrança de impostos coloniais, devido à extração aurífera na época. O pavimento térreo era ocupado pelos serviços de pesagem, quintagem, fundição e cunhagem do ouro, enquanto que o segundo pavimento era ocupado pelo Intendente e sua família.

No século XIX essa edificação serviu como residência particular e escola. Em 1937, a Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira (instalada na cidade na década de 20) comprou a casa, possivelmente para demolição. O presidente do SPHAN, Rodrigo de Melo Franco de Andrade, empenhou-se em preservar aquele monumento da arquitetura e “preciosa relíquia da história colonial mineira”(apud JULIÃO, 2009). A Cia Belgo-Mineira acabou doando o prédio à união e o SPHAN iniciou as pesquisas para formação do acervo e abertura do Museu.

O Museu do Ouro de Sabará foi implantado na década de 40¹, por meio da política oficial do recém criado SPHAN que, na ocasião, tinha como um dos principais objetivos dar materialidade à *civilização* mineira, compreendendo-a como uma sociedade *sui generis* na formação do Brasil.

Letícia Julião (2009) analisou os documentos referentes ao acervo na época da fundação do Museu do Ouro, que foram identificados em três grandes conjuntos de objetos:

- a) A parte dedicada à reconstituição, por meio de maquetes, dos processos de mineração usados no século XVIII, complementado com autêntico engenho de triturar minério de ouro, que foi reconstruído no pátio posterior do Museu.
- b) a coleção de barras de ouro da época, a maioria das quais fundidas e cunhadas na própria casa da Intendência de Sabará, juntamente com a coleção de jóias e ourivesaria do século XVIII, expostas num cofre antigo, protegido por grossas lâminas de cristal.
- c) Sala de Arte Popular, com imagens e objetos recolhidos nas principais regiões auríferas do Estado (JULIÃO, 2009, p. 219).

Na criação do Museu do Ouro, o objetivo de maior destaque era o de dar materialidade à civilização mineira. Nesse caso, dar materialidade à civilização mineira significava colocar o Estado em uma posição de destaque na construção da nacionalidade. Explica-se, desta forma, a ênfase na extração aurífera como ícone da urbanização e o surgimento de uma cultura intelectual com uma produção profícua e genuína.

De acordo com Julião (2009), entre os intelectuais ligados ao SPHAN vigorava, à época, a convicção de que o século XVIII dera origem a uma civilização nas Minas, na qual a arte e a história haviam alcançado a dimensão do universal (JULIÃO, 2009, p. 164). Por meio da universalidade das Minas chega-se, portanto, à assunção do barroco como ícone do patrimônio brasileiro e de Minas Gerais, como lócus da autenticidade civilizacional na formação histórica do Brasil como nação. O Museu do Ouro seria, sob essa ótica, um dos territórios enunciativos desse ideal civilizacional e fundador, perpetuando, por meio de objetos exemplares, a genuína expressão da formação do Brasil, através da encenação do fausto minerado em “[...] uma simples casa brasileira do melhor teor, casa mineira, – harmoniosa e pacífica” (COSTA, 1995, p. 384). Para o arquiteto Lúcio Costa, a casa mineira seria uma espécie de arquétipo ideal de habitação, pois conseguia reunir em sua concepção a simplicidade e austeridade do estilo barroco, ressignificado na colônia (COSTA, 1937, p. 31-41).

¹ O decreto de criação é de 1945, porém a inauguração ocorreu no dia 16/05/1946.

No caso do Museu do Ouro, os objetos reportam ao passado minerador praticado em Sabará, e, por suposto, a um fausto econômico e cultural do Brasil do século XVIII. As peças enredam-se a uma visão saudosista das Minas Gerais que entrou em ruína com a escassez do ouro.

No acervo do museu podem ser encontrados objetos, tais como: a prensa para cunhar barras de ouro, a bateia de madeira, além de outros utensílios mais ligados ao uso doméstico, como a arca de dote, a cama de dossel e a bacia de barbear.

O Museu do Ouro propõe uma narrativa centrada nos vestígios recolhidos sobre a sociedade mineradora, com algumas soluções museográficas que lembram reproduções de ambientes do século XVIII. A apresentação visual que informa o projeto museológico atua a partir da noção do passado como tela fixa, e a tônica geral das exposições revelam a busca por uma síntese cognitiva sobre a sociedade mineradora, que permanece como traço marcante da concepção museal expressa.

Para Ramos e Magalhães (2008) as reproduções de ambientes recuperam teorias de historiadores do século XIX, na tentativa de retomar o passado tal como aconteceu, pressupondo que “[...] o passado é dado, ou melhor, um dado espetacular aberto para aceitação de estereótipos, esvaziando a proposta de colocar a história como lugar de juízo crítico, de problematização, a partir do presente” (RAMOS; MAGALHÃES, 2008, p. 60).

O passado é compreendido sob o suposto do congelamento, preso em um tempo que não pode mais voltar, dado a sentir na relação com os objetos expostos. Não se trata aqui de afastar uma cenografia, com soluções lúdicas para aprendizagem da história, mesmo porque há encantamento na visualização da história que deve ser levado em conta na montagem das exposições. Por outro lado, há o risco de deixar a fundamentação do conhecimento histórico desprezando a reflexão sobre a complexidade do tempo no qual vivemos.

Ao entrar na recepção do Museu do Ouro, o visitante têm acesso aos documentos referentes à criação do museu e ao processo de restauração da casa na década de 40. Neste espaço pode conhecer sobre o primeiro diretor, o senhor Antonio Joaquim de Almeida e as relações que estabelecia com os modernistas como Lúcio Costa e Rodrigo Melo Franco de Andrade. Atravessando o pátio central da casa, o visitante entra na Sala dos Ingleses onde estão dispostos objetos de mineração e maquetes que narram sobre a participação desses sujeitos na extração subterrânea do ouro. Na sala ao lado, o visitante conhece as três maquetes encomendadas pelo primeiro diretor para explicar de forma didática as formas de extração do ouro. Voltando pela recepção, acessam a Sala da Prensa e a das Bateias com objetos referentes ao controle sobre a extração aurífera na cobrança de impostos por parte da coroa metropolitana portuguesa. Balanças de pesar ouro, cofres, armas e imagens de soldados também compõem o cenário expositivo.

Subindo para o segundo pavimento na escada do lado esquerdo da casa, o visitante chega à Sala dos Quatro Continentes. A pintura do teto em cinco painéis independentes provavelmente é do início do XVIII e apresenta figuras humanas com alegorias que identificam a América, África, Europa e Ásia. No painel central visualizamos o brasão de armas do reino de Portugal, com alegorias que representam o processo de colonização como bandeiras, trombetas e armas militares. Essas alegorias induzem a uma narrativa das conquistas portuguesas naquele período histórico como a ponta de uma das lanças fincada em uma cabeça masculina decapitada e a vitória sobre o inimigo bárbaro que impedia o progresso da civilização (ROSA; MENEZES; FIGUEIREDO, 2017).

Nas laterais do forro temos a Europa representada por uma mulher com um longo vestido que monta um touro semi-imerso na água. Na cena, o rosto da mulher se volta para trás ainda que o movimento do touro se direcione para frente. Compõem o teto os navegadores que conquistaram o novo mundo sem esquecer dos laços que os ligam à Europa. A América é representada por uma índia sentada, praticamente nua, ornada com contas, colar e um exuberante cocar de penas na cabeça, segurando com ambas as mãos uma espécie de recipiente ou cesta com produtos vegetais.

No entorno da personagem apresentam-se um papagaio, um rio, um canavial e várias caixas e fardos. No terceiro painel representando a África observamos uma nativa sentada, seminua, vestida com uma saia, segurando em uma das mãos um ramo e carregando na outra, provavelmente, uma cornucópia, atributo da fartura e fortuna. Na parte inferior da cena, logo abaixo da personagem, podemos observar a presença de animais endêmicos do respectivo continente, como o leão e o crocodilo. Completando o conjunto temos o painel referente a Ásia. Ilustrado por duas figuras masculinas, provavelmente Turcos Otomanos, conversando de pé, vestidos com roupas típicas e turbantes.

Seguindo em frente, o visitante tem acesso às Salas da Religiosidade 1 e 2, nas quais está exposta a coleção de arte sacra, com destaque para uma imagem de Santana Mestre, obra atribuída a Aleijadinho. Em exposição estão oratórios, santos católicos, um móvel confessional e um São Jorge que fazia parte da Igreja Santa Rita demolida em 1939.

Uma mesa de jantar com um armário compõe uma das maiores salas da casa. Objetos de uso doméstico como prataria, louças, bacias, jarros compõem um cenário raro das casas mineiras do século XVIII. Era pouco comum o uso desses utensílios domésticos durante o período de maior exploração do ouro na região. Apenas famílias muito abastadas tinham acesso a esses objetos.

Os quartos do Rico Minerador, o quarto da Donzela e um pequeno escritório chamado de Escritório do Intendente são os três últimos cenários expositivos sugeridos nesta trilha. Esses espaços possuem mobiliário típico do século XIX adquirido por Antonio Joaquim de Almeida em antiquários de São Paulo e Rio de Janeiro para compor a coleção do Museu.

No Museu do Ouro é possível sentir os diálogos temporais por meio de narrativas sugeridas pela organização das exposições, assim como pela seleção de objetos, símbolos do passado colonial. Nessa medida, a coleção de origem é marcante para sugestão de determinadas narrativas do passado histórico mineiro e brasileiro. Entretanto, admitindo-se que o processo museológico seja, em grande medida, influenciado pela concepção expositiva e pela seleção do acervo-base das exposições, é possível, igualmente, supor que, como instituição social e educativa, o museu também se expande ao mundo histórico, pleno de renovações e devires.

Haverá sempre outras narrativas presentes nos espaços vazios, nos focos de luz, nas legendas, nas falas e nos silêncios dos educadores de museus, professores, estudantes e na partilha entre outros visitantes que convivem com a proposta cenográfica concebida por curadores e museógrafos.

Ensino de História e usos do passado no Museu do Ouro

A fim de compreender como a coleção de objetos foi reunida na década de 40 e quais foram suas trajetórias, até serem expostos no museu, realizou-se uma pesquisa na documentação museológica depositada na Casa Borba Gato. Dentre os documentos consultados, foi possível identificar que o primeiro diretor do museu, Antonio Joaquim de Almeida, coletava objetos que fossem significativos para a arte e a cultura mineira, estabelecendo critérios específicos para a coleção. Nessa documentação distingue-se o fato de que o diretor apontava as características singulares dos objetos, materializando a concepção modernista de que as peças deveriam representar o espírito do povo.

Foi com base nesse pensamento que, no dia 22 de abril de 1950, o referido diretor escreveu ao presidente do SPHAN indicando a necessidade de compra de peça pertencente à viúva Edelweiss Sales Moretzohnn, um gomil de prata que se encontra em exposição na sala dos quatro continentes. A carta refere-se à peça como

22 de abril de 1950,

[...] Gomil de prata pesando cerca de 2 quilos existente em mãos do Sr. Feliciano Quintão, representante da viúva Edelweiss Moretzohnn.

O referido Gomil é esplêndido estando a sua fatura nos moldes da última época de Dom João V

e primeira de Dom José. A par do repuxado característico, deveria le gravura, o que, alias não é imperioso, dada a sua fortuna nos parecer de prateiro das nossas MG.²

Interessante observar que o diretor do museu refere-se ao objeto a partir de suas características estéticas, de modo a representar uma época passada e que, por essa particularidade, deveria ser musealizado, compondo a narrativa que era pretendida no museu.

Os objetos têm uma história própria, acumulada pelos caminhos percorridos antes de entrarem nos museus. Greenblatt (1991) sugere que os objetos, antes de chegarem aos museus, possuem uma história ligada a apropriações pessoais, negociações e conflitos. O referente material, nesse caso o objeto, é apenas um elemento na complexa construção simbólica que originalmente marcou sua vida até chegar às galerias dos museus. Para Greenblatt (1991), no caso do objeto visualizado em galerias e museus, dois processos devem ser considerados: a ressonância e o encantamento. Assim,

Será mais fácil apreender os conceitos de ressonância e encantamento examinando a maneira como nossa cultura apresenta para si mesma, não os vestígios textuais de seu passado, mas os vestígios visuais e materiais que dele sobrevivem, pois estes últimos estão colocados em exibição em galerias e museus projetados especificamente para este fim. Por ressonância entendo o poder do objeto exibido de alcançar um mundo maior além de seus limites formais, de evocar em quem os vê as forças culturais complexas e dinâmicas das quais emergiu e das quais pode ser considerado pelo espectador como uma metáfora ou simples sinédoque. Por encantamento entendo o poder do objeto exibido de pregar o espectador em seu lugar, de transmitir um sentimento arrebatador de unicidade, de evocar uma atenção exaltada. (GREENBLATT, 1991, p. 250)

O autor afirma que, no caso dos vestígios visuais, é necessário reduzir o isolamento, revelar a história de sua apropriação e as circunstâncias em que chegaram a ser exibidas, além de restaurar a tangibilidade, no sentido de permitir que, por meio da ressonância, sejam provocados gestos imaginativos que potencializem a relação com o objeto.

No Museu do Ouro, a legenda que acompanha o objeto informa apenas a procedência e o século. Não existem informações sobre o uso do objeto na sociedade ou por quais motivos aquele instrumento faz parte do acervo do museu. Talvez uma legenda que problematizasse o cenário, estabelecendo diálogo entre os objetos, fosse capaz de potencializar atividades educativas no museu, estimulando a construção de outras narrativas. É na relação com os visitantes que a exposição ganha vida, encarnando as experiências subjetivas, assim como deixando fluir memórias afetivas.

Os objetos expostos ressoam as experiências dos sujeitos, despertando lembranças que criam outras narrativas, as quais estão silenciadas na exposição do museu. Greenblat (1991) admite que os objetos são potentes formas de revelar forças culturais complexas e dinâmicas, nas quais foram criadas e das quais estabelecem-se relações com o sujeito que os vê, arrebatado pela estética que prende sua atenção. Pela ressonância e encantamento evocam-se gestos imaginativos, relacionados aos conteúdos propostos pelo professor no momento da visita (GREENBLAT, 1991).

Na minha concepção, as narrativas dos museus são compostas por objetos, legendas, focos de luz, espaços em branco, fala de educadores, assim como pelas narrativas autorais dos visitantes. Tomando como exemplo o Almofariz, peça em bronze fabricada em Portugal em 1771, que servia como um pilão para separar o ouro de outros minerais, Isabella Carvalho de Menezes (2016) investiga os sentidos construídos pelos visitantes sobre os objetos em exposição no Museu do Ouro. Segundo a autora,

Em meados do século XX, o prédio da Casa de Fundação foi transformado no Museu do Ouro e

²Carta nº 68, Caixa 060, Cód 064-2-, Arquivo da Casa Borba Gato

o velho almofariz passou a integrar o seu acervo. O instrumento já não desempenhava o seu papel na produção, sendo investido de uma nova função social: tornou-se um bem cultural musealizado. Em meio a um conjunto de outros objetos, intencionalmente dispostos no museu, de forma a produzir uma narrativa, o almofariz passou a refletir o esforço de construção de uma “memória nacional” e a refratar a formação de supostos sentimentos de identidade e de pertencimento. Resíduo material de um passado distante e fragmentado, ancoragem de memórias, o almofariz converteu-se em aura simbólica. (MENEZES, 2016, p. 24-25)

Como morada de objetos, os museus propõem novo significado para as peças, além de criarem tramas hermenêuticas para elaboração de um discurso narrativo. Entretanto, para além dessa proposta museológica, os sujeitos visitantes elaboram outras narrativas, criando uma relação empática com a exposição. Em projeto educativo³ desenvolvido pela autora, uma senhora elegeu o almofariz como um objeto emblemático, que a fazia recordar-se de sua infância quando ajudava a avó a pilar os alimentos na cozinha.

Figura 1: Almofariz do século XVIII



Foto: Daniel Mansur. Museu do Ouro/IBRAM-MINTUR-32020

A pretensão de homogeneidade das narrativas históricas é quebrada pelos sentidos que os visitantes constroem no contato com os objetos. Em exposição no Museu do Ouro, o almofariz representa o poder da coroa metropolitana na colônia, ao instituir a cobrança sobre a atividade de mineração. A visitante dá outro sentido para o objeto, construindo nova representação. Apesar dos projetos curatoriais, também importantes nos museus, os visitantes criam outras narrativas mais próximas às suas experiências de vida.

No cenário expositivo “Quarto do Rico Minerador” encontramos uma cama de jacarandá comprada em Caeté, que Antônio Joaquim de Almeida definiu como um “magnífico exemplar do mobiliário mineiro da fase colonial [...] apresentando em sua cabeceira elementos mosárabes, o que assinala a grande influência mourisca na formação estética da península ibérica”.⁴

³ Trata-se do projeto “Mulheres de Ouro, Nossa memória, Nosso saber desenvolvido no ano de 2011.

⁴Arquivo Casa Borba Gato. Cx 061, Cod 064-2.

Figura 2: Quarto do rico minerador



Foto: DINNOUTI, 2012. Museu do Ouro/IBRAM-MINTUR-32020

Se a prática museológica iniciada pelo SPHAN afastou-se da prática antiquária na reunião de objetos, por seu valor de antiguidade, Rodrigo Melo Franco de Andrade contou com os amantes de antiguidade a fim de identificar peças de interesse para as coleções dos museus mineiros. O diretor do SPHAN mantinha uma rede com antiquários no Rio de Janeiro que eram constantemente consultados na compra de objetos, como era o caso de Francisco Marques dos Santos, importante colecionador que possuía uma loja na Rua Chile, famosa por reunir grupo de amantes de antiguidades, conhecidos como “A arca de Jacarandá”.⁵

Francisco Marques dos Santos foi diretor do Museu Imperial de 1954 a 1967, exerceu importante papel de colaborador do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB) e era grande conhecedor em mobiliário, numismática, prataria e ourivesaria. Fez parte do conselho consultivo do SPHAN, desde sua criação em 1938 até seu falecimento em 1970. Foi um importante antiquário que contribuiu para a identificação de peças para o Museu do Ouro. A exposição foi orientada para apresentar o fausto minerador através de núcleos que representam, conceitualmente, as funções originais da Intendência de Sabará, as principais técnicas e processos utilizados na extração do ouro e os hábitos e costumes de parte da sociedade mineira do século XVIII (FIGUEREDO; MENEZES; ROSA, 2017, p. 23).

Com base na análise da documentação disponível, assim como a partir dos relatos em torno das peças dispostas no acervo do Museu de Ouro, proponho o desafio de se fazer uso pedagógico desta exposição, relacionando a história dos objetos e as construções narrativas arbitrarias com a cultura material. Romper com a história marcada pelo triunfalismo implica explorar esses objetos, descortinar suas trajetórias e verificar os processos envolvidos em sua musealização. Essas ações, por consequência, transpõem a narrativa da verdade, incitando os sujeitos a buscarem outros sentidos acerca dos conteúdos históricos da exposição. Ressalto ainda que, ao relacionar os objetos com o social vivido, provocando debates sobre seus usos no passado e no presente, o visitante daquele museu estará realizando uma leitura histórica indiciária.

A história não admite narrativas totais e, portanto, é preciso investir em uma metodologia de uso pedagógico pelo detalhe, ultrapassando a transmissão de informações implícitas na mediação.

⁵Grupo informal de pesquisadores amantes de antiguidades que se reuniam na Rua Chile, incluindo Mário Barata e Pedro Calmon.

Dessa forma, o ensino de história é conduzido mais por inquirições do que por verificações. Tanto professores como estudantes em momento de visita elaboram narrativas que são tensionadas com a narrativa acadêmica e a história ensinada. A narrativa elaborada é híbrida e exerce influência nos conteúdos curriculares. Os estudantes elaboram sentidos em diálogo com a história ensinada pelos professores que, por sua vez, utilizam-se das percepções subjetivas e propõem outras formas de entender a história, mais próximas do vivido, incorporando lembranças despertadas no contato visual com a exposição.

Considerações finais

As exposições dos museus são entrecortadas por várias vozes – algumas mais eloquentes, outras mais silenciosas – que alteram a narrativa inicialmente proposta pela curadoria. O museu, assumindo seu caráter educativo, convida o visitante a tomar posição, constituindo itinerários pedagógicos não totalitários, mas dialógicos. Nessa perspectiva, a instituição lança mão de todos os recursos expositivos disponíveis.

Ao assumir o papel educativo, os museus podem interromper a lógica da celebração do passado na visualização de objetos e propor narrativas que problematizem a trama histórica, direcionadas para a produção de conhecimento crítico e reflexivo. O desafio para os museus de história na contemporaneidade é o de atravessar uma narrativa cronológica e triunfalista, abrindo múltiplas oportunidades de reflexões em percursos de visita, que se orientem por problemas, perguntas, temas e recortes de conteúdos e temporalidades. Incorporar debates, já consagrados na historiografia, também é uma forma de construir outros “arranjos” com o acervo, além de propor uma história aberta, com possibilidades de problematizações. Assim, por exemplo, as espadas expostas na coleção do Museu do Ouro não representam somente a vitória de determinados grupos, mas, também, o uso da força na política quando as tomadas de decisões não se dão pela via democrática. As espadas podem, igualmente, propiciar um momento de discussão sobre a violência cotidiana a que são submetidos os habitantes das grandes cidades ou sobre as formas de fundição do aço e seus usos pelo homem. Portanto, se a intenção primordial do museu for apresentar-se como espaço para desenvolver habilidades de interpretação da história através dos usos que se fazem do passado, esse deve ser o convite a ser feito ao visitante, ou seja, o público deve ser incitado à observação e à reflexão. Nessa perspectiva, torna-se primordial, não só a interpretação do museu e seus objetos, mas também os seus vazios e os seus silêncios produzidos pela narrativa proposta nas exposições. É necessário pensar, também, a história do próprio museu, seja nas formas de aquisição das coleções por seus fundadores, seja nas intenções propostas pelos seus profissionais.

A exposição do museu é, portanto, um potente recurso para uso educativo em uma perspectiva transdisciplinar. Professores dispõem de objetos, imagens e cenários ricamente estruturados que podem ser relacionados ao currículo escolar, propondo questões sobre história e memória do período minerador. Nos museus, o passado é acessado pela materialidade em uma experiência sensorial. É essa materialidade que abre a possibilidade de uma experiência sensível em um processo de aprendizagem relacionada com questões socialmente vivas. A natureza material do museu é condicionante, uma vez que é por meio da visualização da narrativa que se dá a percepção e interpretação da trama histórica construída nesse espaço.

Referências

BANN, Stephen. *As invenções da História: ensaios sobre a representação do passado*. São Paulo: UNESP, 1994.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. Museus históricos na França: entre a reflexão histórica e a identidade nacional. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo: Nova Série, v. 5, p. 175-203, jan./dez.

1997.

BREFE, Ana Cláudia Fonseca. Comentário I: Museu, Imagem e Temporalidade. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, Nova Série, v. 15, n.2, p. 11-30, jul./dez. 2007.

COSTA, Lúcio. Documentação Necessária. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: IPHAN, v. 1, p. 31-41, 1937.

COSTA, Lúcio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Trad. de Luciano Vieira Machado. 3. ed. São Paulo: Estação Liberdade/Editora UNESP, 2006.

FIGUEREDO, Andréia Neves; MENEZES, Isabella Carvalho; ROSA, Ricardo Alfredo de Carvalho. *Museu do Ouro*. Brasília-DF: IBRAM, 2017.

GREENBLATT, Stephen. O novo historicismo: ressonância e encantamento. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 244-261, 1991.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Usos da História: Refletindo sobre identidade e sentido. *História em Revista*, Pelotas, v. 6, p. 21-36, 2000.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Memória, história e historiografia. In: BITTENCOURT, José Neves; BENCHETRIT, Sara Fassa; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel (Org.). *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003, p. 77-92.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Vendo o passado: representação e escrita da história. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: Nova Série, v. 15, n. 2, p. 11-30, jul./dez. 2007.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história do museu. In: *Caderno de Diretrizes Museológicas*. Brasília: MinC/Ipahan/Departamento de Museus e Centros Culturais; Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006, p. 19-31.

JULIÃO, Letícia. O SPHAN e a cultura museológica no Brasil. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: FGV, v. 22, n. 43, p. 141-161, 2009.

MENEZES, Isabella Carvalho de. *Os guardiões: jogo e teias de construção imaginativa no Museu do Ouro*. Belo Horizonte. Faculdade de Educação/Universidade do Estado de Minas Gerais, 2016. Dissertação de mestrado em Educação. Disponível em: <http://fae.uemg.br/dissertacoes/TD2017121391580.pdf>. Acesso em: 23 mar 2020.

MOMIGLIANO, Arnaldo. O surgimento da pesquisa antiquária. In: MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. Bauru: EDUSC, 2004. p. 20-51.

MONTALVÃO, Cláudia Soares de Azevedo. Visualizando o passado: museu e história. In: BITTENCOURT, José Neves; BENCHETRIT, Sara Fassa; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel (Org.). *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003, p. 113-126.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional, v. 3, p. 51-86, 1990.

POULOT, Dominique. O modelo republicano de museu e sua tradição. In: BORGES, Maria Eliza Linhares (Org). *Inovações, Coleções, Museus*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 13-23.

RAMOS, Francisco Régis Lopes; MAGALHÃES, Aline Montenegro. De objetos a palavras: reflexões sobre exposições em Museus de História. In: BITTENCOURT, José Neves (Org.). *Caderno de Diretrizes Museológicas*. Belo Horizonte: Secretaria de Cultura de Minas Gerais, v. 2, p. 48-89, 2008.

Notas de autoria

Jezulino Lúcio Mendes Braga é doutor em Educação pela Universidade Federal de Minas Gerais (2014) com período sanduíche na Universidade Autônoma de Barcelona. É coordenador do curso de Museologia da Escola de Ciência da Informação (UFMG). Integra o Mestrado Profissional Educação e Docência da Faculdade de Educação da UFMG. Pesquisa processos educativos em museus e práticas de memória no ensino de história. Membro do Grupo de Pesquisa Polis e Mnemosine: Cidade, Memória e Educação. Membro do MEIO (Museus, Educação, Imagens e Oralidades) e da Rede de Museus da UFMG. E-mail: luciohistoria@hotmail.com.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da revista

BRAGA, Jezulino L. M. Objetos nos Museus e ensino de história. *Sæculum – Revista de História*, v. 25, n. 42, p. 121-137, 2020.

Contribuição de autoria

Não se aplica

Financiamento

Não se aplica

Consentimento de uso de imagem

Museu do Ouro/IBRAM-MINTUR-32020

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica

Licença de uso

Este artigo está licenciado sob a [Licença Creative Commons CC-BY](#). Com essa licença você pode compartilhar, adaptar, criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Histórico

Recebido em 21/04/2020.

Modificações solicitadas em 19/05/2020.

Aprovado em 02/06/2020.