

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

WAGNER LUCAS PEREIRA

**URDIDURAS MUSEAIS E TRAMAS EXPOSITIVAS NO MUSEU DE ARTES
E OFÍCIOS E NO MUSEU DO ESCRAVO DE BELO VALE**

Belo Horizonte

2022

WAGNER LUCAS PEREIRA

**URDIDURAS MUSEAIS E TRAMAS EXPOSITIVAS NO MUSEU DE ARTES
E OFÍCIOS E NO MUSEU DO ESCRAVO DE BELO VALE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais para obtenção do grau de Mestre em Ciência da Informação.

Linha de Pesquisa: Memória social, patrimônio e produção de conhecimento

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Letícia Julião

BELO HORIZONTE

2022

P436u

Pereira, Wagner Lucas.

Urdaduras museais e tramas expositivas no Museu de Artes e Ofícios e no Museu do Escravo de Belo Vale [recurso eletrônico] : / Wagner Lucas Pereira . - 2023.

1 recurso online (157 f. : il., color.) : pdf.

Orientador: Letícia Julião.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Ciência da Informação.

Referências: f. 145-157.

Exigência do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Ciência da informação – Teses. 2. Museologia - Teses. 3. Museu de Artes e Ofícios - Teses. 4. Museu do Escravo – Teses. 5. Cultura Material - Teses. I. Julião, Letícia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Ciência da Informação. III. Título.

CDU: 069

Ficha catalográfica: Maianna Giselle de Paula – CRB6: 2642

Biblioteca Profª Etelvina Lima, Escola de Ciência da Informação da UFMG



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Às 14:00 horas do dia 30 de novembro de 2022, ECI/UFMG - sala 1000, realizou-se a sessão pública para a defesa da dissertação de WAGNER LUCAS PEREIRA sob presidência da sessão coube a Profa. Letícia Julião - orientadora. Inicialmente, a presidente fez a apresentação da Comissão Examinadora assim constituída: Profa. Verona Campos Segantini (EBA/UFMG), Prof. Luiz Henrique Assis Garcia (ECI/UFMG), Prof. Rubens Alves da Silva (ECI/UFMG), e Profa. Letícia Julião - Orientadora (ECI/UFMG). Em seguida, o candidato fez a apresentação do trabalho que constitui sua dissertação de mestrado, intitulada: "*Urdiduras museais e tramas expositivas no Museu de Artes e Ofícios e no Museu do Escravo de Belo Vale*". Seguiu-se a arguição pelos examinadores e logo após, a Comissão reuniu-se, sem a presença do candidato e do público, e decidiu considerar aprovada a dissertação de mestrado. O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pela presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, a presidente encerrou a sessão e lavrou a presente ata que, depois de lida, se aprovada, será assinada pela Comissão Examinadora.

Belo Horizonte, 30 de novembro de 2022.

Assinatura dos membros da banca examinadora:



Documento assinado eletronicamente por **Letícia Juliao, Professora do Magistério Superior**, em 01/12/2022, às 09:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Henrique Assis Garcia, Professor do Magistério Superior**, em 01/12/2022, às 13:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Verona Campos Segantini, Professora do Magistério Superior**, em 01/12/2022, às 15:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rubens Alves da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 16/12/2022, às 18:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?



[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](#), informando o código verificador **1926008** e o código CRC **090DE264**.

Referência: Processo nº 23072.269858/2022-62

SEI nº 1926008

Para Dona Fatinha, Sr. Nonô e Thayná.

AGRADECIMENTOS

Fabricar uma dissertação é uma tarefa árdua e desafiadora e o primeiro passo dos debutantes que buscam se aventurar no mundo acadêmico. Tampouco é uma tarefa solitária e individual. O êxito em romper a jornada se perfaz pela cumplicidade, solidariedade e amizade de várias pessoas. Portanto palavras de agradecimento são necessárias por mais que sejam apenas uma pequena onda em um grande mar de gratidão.

Inicio meus agradecimentos aos meus pais: Maria de Fátima Soares (Fatinha) e Geraldo Pereira Filho (Nonô), pessoas batalhadoras e fervorosas por trabalho, exemplos insólitos de bondade e gentileza, meus melhores amigos sempre. Obrigado pelo amor, incentivo, carinho e cuidado. Agradeço também aos irmãos Jussara e Guilherme (agregado) e à minha pequena princesa Elisa, sobrinha linda que chegou para acrescentar mais alegria em nossas vidas.

Agradeço aos meus tios Vicente e Sandra e aos meus primos Bruno e Artur, que me acolheram gentilmente compartilhando um lar. Foram momentos de aprendizados, conselhos, bom humor e evolução. Nunca será apenas um lugar de passagem, sempre me lembrarei com carinho dos momentos que vocês me propiciaram. Obrigado!

Fica o meu agradecimento aos meus familiares próximos, tios, primos e em especial minhas avós Maria das Graças (*in memoriam*) e Ana Maria (*in memoriam*). Muito obrigado a vocês pelo carinho e cumplicidade. Agradeço também aos amigos que acompanharam o processo e se mostraram sempre presentes. A energia de vocês foi crucial para o término dessa jornada.

Agradeço demasiadamente à minha orientadora, professora Letícia Julião, quem, desde a graduação, acolheu-me e em mim depositou confiança. Sou grato por todo aprendizado e pela disposição. Obrigado por me proporcionar boas conversas, conhecimento e muitíssimo obrigado pela paciência durante a tarefa de orientação.

Destaco também o agradecimento aos meus professores durante a pós-graduação: Luiz Henrique Garcia, Rubens Silva, Fabrício Nascimento, Carlos Alberto Ávila de Araújo, Maria Guiomar, Douglas Libby, João Brigola e Ana Carolina Vimieiro, mestres do ofício do ensinar e do educar. Também deixo aqui a minha gratidão aos professores Luiz Henrique Garcia, Rubens Alves, José Newton de Meneses e à professora Verona Segantini por aceitarem compor minha banca de qualificação e defesa, na qual puderam dar incisivas pontuações e argutas observações sobre meu projeto e sobre meu trabalho final. Agradeço também à professora Concessa Macedo pelas valiosas informações e pela receptividade. E, por fim, agradeço ao meu conterrâneo professor Amauri Ferreira pelos incentivos e pela ajuda.

Sou grato também às prestezas, diligências e paciência do pessoal do Colegiado e da seção de ensino do Programa de Pós-graduação de Ciência da Informação, em especial a Nelly e Carolina, sempre solícitas com minhas demandas e pacientes em me ajudar a resolver as súbitas contingências. Agradeço ao pessoal da Biblioteca da ECI e da Biblioteca da Fafich pelo bom atendimento e acolhimento.

Agradeço ao Museu do Escravo, em especial à Grasielle, pela receptividade e por atender minhas demandas prontamente. Grato também pela recepção do Museu de Artes e Ofícios e da SUMAV.

Fica o agradecimento especial ao Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento Tecnológico – CNPq – por possibilitar esta pesquisa através da concessão de bolsa de estudo, fator imprescindível para a execução do trabalho.

Por último, agradeço imensamente à minha companheira Thayná Correia, que esteve ao meu lado em todos os momentos e me concebe os mais belos sentidos da palavra amor. Obrigado pela compreensão, pelo incentivo, pelo cuidado e pelas oportunas palavras e conselhos. No meu céu, “Há de surgir uma estrela cada vez que você sorrir”.
Muito obrigado!

Em Jujín ou em Tapalquén contam a história. Um garoto desapareceu depois de uma irrupção de índios; foi dito que os índios o roubaram. Seus pais procuram-no inutilmente; ao cabo de anos, um soldado que vinha do interior lhes falou de um índio de olhos celestes que bem podia ser seu filho. Por fim, deram com ele (a crônica perdeu as circunstâncias e eu não quero inventar o que não sei), e acreditaram reconhecê-lo. O homem, trabalhado pelo deserto e pela vida selvagem, já não sabia ouvir as palavras da língua natal, mas se deixou conduzir, indiferente e dócil, até a casa. Olhou para a porta, como sem entendê-la. De repente baixou a cabeça, gritou, atravessou correndo o saguão e os dois longos pátios, e meteu-se na cozinha. Sem vacilar, afundou o braço na enegrecida chaminé e tirou a faquinha de cabo de chifre que ali escondera quando pequeno. Seus olhos brilharam de alegria e os pais choraram por terem encontrado o filho. Talvez a essa lembrança outras se tenham seguido, mas o índio não podia viver entre paredes e um dia foi procurar o seu deserto. Eu queria saber o que ele sentiu naquele instante de vertigem em que o passado e o presente se confundiram; queria saber se o filho perdido renasceu e morreu naquele êxtase ou se, pelo menos, como uma criatura ou um cão, conseguiu reconhecer os pais e a casa.

O CATIVO, JORGE LUIS BORGES

*Inside the museums, infinity goes up on trial
Voices echo this is what salvation must be like after a while
But Mona Lisa musta had the highway blues
You can tell by the way she smiles*

VISIONS OF JOHANNA, BOB DYLAN

RESUMO

A presente pesquisa está delineada pela problematização em torno da contribuição dos estudos de cultura material para a produção de conhecimento no campo da Museologia. A pesquisa foi conduzida pela seguinte questão: Em que medida os resultados de pesquisa no campo da cultura material podem impactar positivamente as narrativas expositivas na perspectiva da construção do conhecimento? Para isso, foram escolhidos dois museus como objetos de estudo: O Museu de Artes e Ofícios em Belo Horizonte - MG e o Museu do Escravo em Belo Vale - MG. Dessa forma, a pesquisa foi dividida em dois momentos. No primeiro momento, foram realizadas incursões na tentativa de evidenciar a trajetória histórica das instituições, seus respectivos processos de criação e os agentes envolvidos na sua fundação e manutenção. No segundo momento, foram realizados movimentos cujo objetivo foi fomentar orientações teóricas e modelos metodológicos para análises de exposição museológica a partir da noção do papel nuclear do objeto material. O trabalho lançou mão de várias discussões teóricas e ferramentas metodológicas esmeradas no campo disciplinar da Museologia e concebeu interseções com vertentes de estudos nos quais se vislumbra potencialidades para aprimorar a práxis museológica.

Palavras-chave: Museologia; Cultura Material; Museu de Artes e Ofícios; Museu do Escravo.

ABSTRACT

The present research is outlined by the problematization around the contribution of material culture studies to the production of knowledge in the field of Museology. The research was conducted by the following question: To what extent can research results in the field of material culture positively impact expository narratives, from the perspective of knowledge construction? For this, two museums were chosen as objects of study: The Arts and Crafts Museum (Museu de Artes e Ofícios) located in Belo Horizonte - MG, Brazil and the Slave Museum (Museu do Escravo) located in Belo Vale - MG, Brazil. Thus, the research was divided into two moments. At first, incursions were carried out in an attempt to highlight the historical trajectory of the institutions, their respective creation processes and the agents involved. In the second moment, movements were carried out with the objective of promoting theoretical guidelines and methodological models for the analysis of museological exhibitions based on the notion of the nuclear role of the material object. The work made use of several theoretical discussions and methodological tools improved in the disciplinary field of Museology and conceived intersections with strands of studies in which potentialities to improve museological praxis can be seen.

Key-words: Museology; Material Culture; The Arts and Crafts Museum; The Slave Museum

LISTA DE ABREVIATURAS

APHAA – Associação do Patrimônio Histórico, Artístico e Ambiental de Belo Vale;
CBTU – Companhia Brasileira de Trens Urbanos;
CEBs – Comunidades Eclesiais de Base;
CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil;
CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural;
CPC – Centro Popular de Cultura;
DPHAN – Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional;
IAB MG – Instituto dos Arquitetos do Brasil – Minas Gerais
ICFG – Instituto Cultural Flávio Gutierrez;
ICOM – Conselho Internacional de Museus;
IEPHA – Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais;
IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional;
MAFRO – Museu Afro-Brasileiro;
MAO – Museu de Artes e Ofícios;
MHN – Museu Histórico Nacional;
MNU – Movimento Negro Unificado;
PBH – Prefeitura Municipal de Belo Horizonte;
PCH – Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas;
SBPC – Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência;
SUM – Superintendência de Museus do Estado;
SUMAV – Superintendência de Museus e Artes Visuais;
UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais;
USP – Universidade de São Paulo.

LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 01: Museu de Artes e Ofícios – fachada	22
IMAGEM 02: Museu do Escravo – fachada	49
IMAGEM 03: Gravura de Etienne Arago	57
IMAGEM 04: Fazenda Boa Esperança	62
IMAGEM 05: Encenação de idoso preso no tronco	65
IMAGEM 06: Visitante observando a liteira	65
IMAGEM 07: Planta da antiga exposição Museu do Escravo (2001) – Pavimento Casa Grande	77
IMAGEM 08: Planta da antiga exposição do Museu do Escravo (2001) – Pavimento Senzala	77
IMAGEM 09: Ofícios dos Transportes – MAO	104
IMAGEM 10: Legenda da Setorização do MAO	106
IMAGEM 11: Mapa de Visitação MAO	107
IMAGEM 12: Salão superior do segundo prédio – Ofício da Conservação e Transformação de Alimentos, Ofício do Fio e Tecido	112
IMAGEM 13: Detalhe do Ofício do Fio e Tecido.	117
IMAGEM 14: Ofício do Fio e Tecido	117
IMAGEM 15: Ofício do Fio e Tecido	118
IMAGEM 16: Croqui da exposição de longa duração Museu do Escravo (2020) – Núcleo Casa Grande	125
IMAGEM 17: Croqui da exposição de longa duração Museu do Escravo – Núcleo Senzala	126
IMAGEM 18: Imagem do Pátio da Senzala	129
IMAGEM 19: Arranjo de chaves – Museu do Escravo	130
IMAGEM 20: Arranjo de armas – Museu do Escravo	130
IMAGEM 21: Folder do Museu do Escravo	134
IMAGEM 22: Folder do Museu do Escravo	135
IMAGEM 23: Setor de objetos de castigos – Museu do Escravo	136
IMAGEM 24: Setor de objetos de castigo – Museu do Escravo	136
IMAGEM 25: Ilustração de Escravizado na Cruz – Museu do Escravo	137

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	15
UNIDADE 1 - URDIDURAS MUSEAIS: TRAJETÓRIA HISTÓRICA DOS MUSEUS	20
2. CAPÍTULO 1 - MUSEU DE ARTES E OFÍCIOS	21
2.1 Do lampejo de colecionar do pai à iniciativa de criação de um museu da filha..	22
2.2 As primeiras discussões: “Encontro de Trabalho” e primeiro seminário.....	25
2.3 Rupturas e permanências: o segundo seminário	32
2.4 Pegando no batente: dos seminários à inauguração	36
2.5 Temos um Museu, e agora?	38
2.6 O MAO e seu território: a requalificação do Baixo Centro	43
3. CAPÍTULO 2 - MUSEU DO ESCRAVO	49
3.1 A Imaginação Museal de um padre redentorista	50
3.2 Tempos de Mudança	54
3.3 A formação do Museu do Escravo	63
3.4 Uma identidade museológica para o Museu	70
UNIDADE 2 - TRAMAS EXPOSITIVAS: CAMINHOS TEÓRICOS METODOLÓGICOS PARA A ANÁLISE DE EXPOSIÇÕES MUSEOLÓGICAS	80
4. CAPÍTULO 3 - REALCES E ESMAECIMENTOS: CULTURA MATERIAL E MEMÓRIA NA EXPOSIÇÃO MUSEOLÓGICA	80
4.1 Cultura Material e Musealização	81
4.2 Estudos da Memória e Materialidade	87
5. CAPÍTULO 4 - ANÁLISE DAS EXPOSIÇÕES MUSEOLÓGICAS	95
5.1 O Encontro do trabalhador consigo mesmo - Museu de Artes e Ofícios	97
5.2 Dor e Castigo - Museu do Escravo	122
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
7. REFERÊNCIAS	145

1. INTRODUÇÃO

A Museologia, em sua dinâmica interdisciplinar, tem colaborado para que os museus desvelem de forma qualificada as suas formas de representação e argumentação e se estabeleçam como lugares de apreciação, contestação e negociação cultural, mas, também, como espaços de acolhimento e aprendizagem, tendo na ressignificação dos bens patrimoniais a sua principal característica.

Maria Cristina Bruno

Este trabalho tem como premissa a execução de práticas teórico-metodológicas que lançam mão de vertentes de estudos da ciência museológica. Tal premissa se alia aos anseios de promover incursões com potencial de qualificar as formas de analisar museus, exposições e objetos musealizados.

As investigações aqui empreendidas são derivadas de questionamentos que implicam desvelar o lugar de pesquisa dos museus e como essas instituições podem contribuir para a produção do conhecimento. Vale ressaltar que a contingência de tais reflexões é resultado do contato com a obra vanguardista, no contexto brasileiro, de Ulpiano Bezerra de Meneses, autor que visa entrelaçar estudos preocupados em evidenciar a validade heurística dos segmentos materiais como documentos com a reivindicação do museu como um centro criador que contribui efetivamente para a produção do conhecimento.

A partir de pesquisas correlatas que poderiam subsidiar e complementar as reflexões lançadas por Meneses, algumas constatações são possíveis, a grosso modo, de serem delineadas: 1) a marginalização das atividades de pesquisas em museus; 2) o potencial de contribuição dos estudos de cultura material e dos estudos da memória para a Museologia; 3) o número reduzido de metodologias de análises de exposições disponíveis, amparadas na Museologia e 4) as exposições museológicas como espelho da atuação dos museus.

Nessa perspectiva, o presente trabalho está delineado pela problematização em torno da contribuição dos estudos de cultura material para a produção de conhecimento no campo da Museologia. A pesquisa foi conduzida pela seguinte questão: Em que medida os resultados de pesquisa no campo da cultura material podem impactar positivamente as narrativas expositivas, na perspectiva da construção do conhecimento? Dessa forma, o objetivo da dissertação é analisar as exposições museológicas de museus sob o prisma dos estudos de cultura material, buscando compreender como esse caminho investigativo pode contribuir para a produção de conhecimento no campo da Museologia.

Para isso, foram escolhidos dois museus: O Museu de Artes e Ofícios em Belo Horizonte - MG e o Museu do Escravo em Belo Vale - MG. A escolha desses museus corresponde a alguns critérios como: a proximidade temática de ambos, uma vez que tratam, em certa medida, da história do trabalho no Brasil; da proximidade geográfica, que é fator favorável para trabalhos de tiro curto otimizando as necessidades da pesquisa, e a disparidade de ambos, uma vez que são instituições que possuem diferentes percursos históricos e distintas condições infraestruturais e profissionais, o que permite atestar o nível de alcance das premissas museológicas em diferentes realidades.

No entanto, no percurso, sentiu-se a necessidade de (re)construir a trajetória histórica dos museus para complementar as análises expositivas. Isso foi necessário por se entender que a *démarches* dos museus poderiam propiciar mais elementos para condimentar a análise expositiva e entender como se chegou à atual exposição museológica. Destarte, vetoriza-se parte da empreitada para deslindar as trajetórias históricas das instituições.

O trabalho foi dividido em duas unidades. A primeira unidade comporta dois capítulos, sendo o primeiro dedicado ao Museu de Artes e Ofícios e o segundo, ao Museu do Escravo.

Na primeira unidade, serão realizadas incursões na tentativa de evidenciar a trajetória histórica das instituições, seus respectivos processos de criação e os agentes envolvidos na fundação e manutenção da instituição. O intuito dessa empreitada é deslindar os contextos de emergência, as reformulações e as atividades das instituições ao longo do tempo, atento às oportunidades de captar variáveis históricas que influenciaram no construto narrativo dos museus contemplados, ecoantes de um tempo-espço que interferiu nas operações dessas instituições museológicas explícita e/ou tacitamente. Ademais, salienta-se também, como indicativo dos direcionamentos planejados na exposição, explorar os atores sociais envolvidos e as intencionalidades

imbricadas em suas ações, destacando alguns indivíduos que foram de suma importância para as respectivas instituições. Nessa perspectiva, acredita-se que desvelar tais variáveis históricas congrega informações que contribuem para uma leitura mais consistente das narrativas expositivas e dos usos dos objetos.

Vale destacar que este procedimento de pesquisa, que ressalta a trajetória histórica da instituição museológica, tem se mostrado profícuo como baliza para análise das exposições, acervos, coleções e objetos. Tal método é capaz de fornecer mais suplementos para a decodificação da formação de significados conferidos pelo museu à herança patrimonial sob sua tutela, expressa, majoritária ou exclusivamente, através da materialidade.

Foram adotados alguns métodos para a coleta de informação: pesquisa documental, abrangendo registros escritos, audiovisuais e tridimensionais; realização de entrevistas, articuladas em roteiros semiestruturados, com pessoas que, em algum momento, tiveram ligação profissional, direta ou indiretamente, com as respectivas instituições contempladas pelo estudo; e consulta de outros trabalhos realizados com as instituições que ofereceram informações importantes para elucidar algumas questões.

Busca-se também a construção de pontes que interligam a trajetória histórica de tais instituições com construtos teóricos metodológicos da Museologia. Nesse caso, como se trata de instituições de perfil museológico díspares, as observações foram realizadas respeitando tais trajetórias históricas.

Para o caso do Museu de Artes e Ofícios que foi criado calcado em premissas museológicas, com um corpo profissional atinado a uma atuação mais convergente com as discussões da Museologia, realizou-se interseções que analisam o museu sob aspectos das orientações do ideal de funcionamento das instituições museológicas, perpassando por discussões metamuseológicas.

Já o Museu do Escravo foi criado a partir de um entusiasta que enxergou a instituição museu como ferramenta para planificar seus anseios com uma sensibilidade de ver que a disposição de certos objetos organizados em um espaço poderiam subsidiar suas ambições. No entanto, tais motivações carecem de um pensamento embasado no campo disciplinar da Museologia. Dessa forma, torna-se mais pertinente o amparo para as interseções museológicas a partir do conceito de Imaginação Museal forjado por Mário Chagas que preconiza a formação da capacidade de criar narrativas com os objetos a partir de uma poética museal (CHAGAS, 2003, p. 64).

Na unidade dois, realizam-se movimentos cujo objetivo é fomentar orientações teóricas e modelos metodológicos para análises de exposição museológica a partir da noção do papel nuclear do objeto material.

Assim sendo, realiza-se um movimento de trazer para o bojo das discussões da Museologia estudos que possam fortalecer o papel dos objetos materiais nas exposições museológicas. Dessa forma, realiza-se uma incursão teórica no capítulo 3 trazendo para o debate os estudos de cultura material e os estudos da memória. Entende-se que tais campos de estudo podem incrementar as análises expositivas por elevarem os objetos materiais a um papel edificante na realidade e na construção da consciência histórica. Alinha-se também à pressuposição da Museologia como campo organicamente interdisciplinar, que tem como qualidade a interlocução propositiva com várias áreas do conhecimento. Aqui, no caso, evidencia-se o debate profícuo que pode existir entre a Museologia, a História e a Antropologia.

No capítulo 4, busca-se analisar as exposições museológicas a partir de um modelo metodológico que preconiza uma estrutura para a formação do discurso expositivo e a existência de camadas de interpretação. Nesse sentido, as análises tentam evidenciar como é criado um discurso em torno dos objetos materiais e como estes servem para a exposição museológica. Há uma intenção, ainda incipiente, de descortinar o papel dos objetos na exposição e como esse tipo de estudo pode contribuir para aperfeiçoar o trabalho com os objetos musealizados. Vale aqui destacar que se procura analisar as exposições sob o mesmo prisma, ainda que realizadas sob condições estruturais, humanas e materiais díspares. Para além da premissa que considera as diferenças institucionais dos museus, que conduz as investigações da Unidade 1, aqui a intenção é buscar uma metodologia comum, aplicável em análises seja de exposições esmeradas com diligência museológica, seja daquelas realizadas com menos recursos e distante de preceitos museológicos. É importante sinalizar que os estudos foram realizados entre 2018 e 2020, considerando, portanto, as exposições de longa duração apresentadas durante esse período.

A pesquisa realizada buscou mostrar como os museus e a Museologia podem se beneficiar da aproximação com aportes teórico-metodológicos de outras áreas, podendo viabilizar caminhos, por meio da interdisciplinaridade, para incrementar discussões e, conseqüentemente, aperfeiçoar as práticas nos museus, em especial, as que dizem respeito à preservação, à pesquisa e à extroversão de seus acervos. Em particular, pode-se afirmar que os estudos de cultura material têm mostrado seu potencial no campo da

Museologia, uma vez que, ao estabelecerem interlocuções com outras áreas, como proposto neste trabalho, podem impulsionar processos mais efetivos de construção do conhecimento tanto do ponto de vista metodológico quanto teórico, em benefício dos museus.

UNIDADE 1 - URDIDURAS MUSEAIS: TRAJETÓRIA HISTÓRICA DOS MUSEUS

There is no essential museum. The museum is not a pre-constituted entity that is produced in the same way at all times.¹

Eilean Hooper-Greenhill

A citação que abre esta Unidade exprime uma ideia consolidada na forma de investigar o devir dos museus. Trilhar um caminho que explora tal concepção suscita realçar a unicidade da existência de cada museu, entremetido por fatores que o distancia e o aproxima de outros, mas que nunca o torna igual. Por mais que possa parecer uma premissa básica de contextualização, a vida de uma instituição museológica é uma tarefa que requer algumas sutilezas e diligências para captar camadas de informação estratificadas com o tempo.

Assim sendo, buscar pelos fatores que o torna único pode incrementar a percepção acerca da narrativa expositiva por ele sustentada, desvelando novos entendimentos das representações suscitadas pelo museu. Compreende-se, portanto, como pertinente entranhar nos indícios da história dos museus e de seus pertencimentos à história (SANTOS, 2003, P. 115).

Dessa forma, o museu aqui é tratado como um documento de cultura – que aglutina outros documentos – no sentido benjaminiano do termo, passível de ser escrutinado. Tal tarefa sob este prisma incide em considerar as instituições museológicas perpetuadoras da transmissão (*Überlieferung*) de significados atribuídos aos bens culturais, sendo ela própria um bem cultural muitas vezes reificado e fetichizado. Tal concepção pretende estabelecer uma operação com o passado da instituição objetivando reinterpretá-la no presente a partir de suas nuances adormecidas (BENJAMIN *apud* GAGNEBIN, 2008, p. 80-81).

¹ Não há museu essencial. O museu não é uma entidade pré-constituída que é produzida da mesma maneira em todos os momentos. (tradução nossa) extraído de: HOOPER-GREENHILL, E. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London; New York, NY: Routledge, 1992. p. 191

2. CAPÍTULO 1. MUSEU DE ARTES E OFÍCIOS

**"Certa vez uma caneta foi passear lá no sertão
Encontrou-se com uma enxada, fazendo a plantação
A enxada muito humilde, foi lhe fazer saudação
Mas a caneta soberba não quis pegar sua mão
E ainda por desaforo lhe passou uma repreensão"**

**Disse a caneta pra enxada não vem perto de mim, não
Você está suja de terra, de terra suja do chão
Sabe com quem está falando, veja sua posição
E não se esqueça a distância da nossa separação**

**Sou a caneta dourada que escreve no tabelião
Eu escrevo pros governos as leis da Constituição
Escrevi em papel de linho, pros ricos e pros barão
Só ando na mão dos mestres, dos homens de posição**

**A enxada respondeu: de fato vivo no chão
Pra poder dar o que comer e vestir o seu patrão
Eu vim no mundo primeiro quase no tempo de Adão
Se não fosse o meu sustento ninguém tinha instrução**

**Vai-te, caneta orgulhosa, vergonha da geração
A sua alta nobreza não passa de pretensão
Você diz que escreve tudo, tem uma coisa que não
É a palavra bonita que se chama educação!"**

**Canção caipira interpretada por Zico & Zeca²
Composta por Capitão Balduino e Teddy Vieira**

² Também fez sucesso a versão gravada por Lourenço & Lourival.

IMAGEM 1: Museu de Artes e Ofícios - fachada



Fonte: Maikon Bukater - Wikimedia

2.1 Do lampejo de colecionar do pai à iniciativa de criação de um museu da filha

Sharon Macdonald no seu livro *“Memorylands: Heritage and identity in Europe Today”* (2013) dedica um capítulo para discutir o termo musealização frente à crescente apreciação, na Europa, por bens do cotidiano, banais, vinculados à vida doméstica ou a locais de trabalho. Esse fenômeno remonta ao final do século XIX, com o surgimento dos primeiros *“museums of folk life”*, cujo objetivo era preservar modos de vida à beira do desaparecimento (MACDONALD, 2013, p. 141). Porém a intensificação desses episódios acontece na segunda metade do século XX, quando se despertaram discussões mais calorosas a seu respeito e um uso mais efetivo do termo musealização como categoria analítica para compreendê-lo. Isso desencadeou, inclusive, algumas ramificações – como o termo museificação de Baudrillard (MACDONALD, 2013, p.139). Destaca-se aqui um sentido que a autora atribui ao termo musealização: “Musealisation, thus, can be seen as a form of temporal anchoring in the face of loss of tradition and unsettlement brought

about by the increased temporal of technological and related change”³ (MACDONALD, 2013, p. 138). Nesses termos, indica-se que a musealização se caracteriza como um fenômeno moderno de institucionalização do passado frente à aceleração das transformações sociais, que transcende sua aplicação às instituições museológicas, embora o aumento destas seja sintomático da necessidade crescente de captar a passagem do tempo através dos seus resquícios materiais. Vale destacar que a musealização como conceito esmerado na Museologia tem suas semelhanças com esse fenômeno, embora enquadrado para corresponder a uma ação sistêmica de atribuição e reconhecimento de valores de segmentos materiais da realidade.

O caminho que se insinua aqui é de indicar as motivações do ato colecionador de Flávio Gutierrez como manifestação dessa esfera da musealização, como ação frente à passagem do tempo. O empresário da construção civil brasileiro, com atuação na segunda metade do século XX, fundador de uma empresa que participou efetivamente da modernização industrial do Brasil⁴, demonstrou um tino para o colecionamento voltado para aqueles objetos que estavam na iminência de se tornarem marginalizados no processo, já em curso, de industrialização e desenvolvimento de infraestrutura no Brasil, que ganhou vulto a partir dos anos de 1950. Muitos desses objetos estariam fadados a virar ferro velho ou madeira para o fogo. Bittencourt propõe a existência de certa ligação entre a fundação da empresa e a formação da coleção e completa:

A expansão da empresa coincide com o período de expansão econômica do país, em que o Brasil rural e tradicional começou a ser posto em contato, via transporte e telecomunicações, com o país que se urbanizava aceleradamente e tentava ser moderno. (BITTENCOURT, 2010, p.248)

Dessa forma, julga-se que não é por acaso que um indivíduo imerso e reiterado nesse processo célere de transformação e modernização pudesse observar as implicações recorrentes a esse universo material, sendo sua consciência histórica especulativa sobre o destino desses objetos parte edificante de seu faro para coletá-los. Outras motivações devem ser sondadas e que, possivelmente, também incidiram nesse ímpeto colecionador, como, por exemplo, sua curiosidade frente a um mundo ao qual não pertencia, já que era um empresário distante da realidade cotidiana e laboral de muitos brasileiros.

³ A musealização, portanto, pode ser vista como uma forma de ancoragem temporal diante da perda de tradição e inquietação provocada pelo aumento do ritmo das mudanças tecnológicas e afins. (tradução nossa)

⁴ Flávio Gutierrez fundou, junto com os irmãos Gabriel Andrade e Roberto Andrade, a construtora Andrade Gutierrez. Dentre as obras no território nacional que tiveram participação da empresa, pode-se destacar a Rodovia Castelo Branco (1968), a usina de Itaipu (1975) e o Aeroporto de Confins (1980). Fonte: <<http://www.andradegutierrez.com.br/QuemSomos.aspx>> acesso em outubro de 2019.

A coleção iniciada por Flávio Gutierrez há cerca de 60 anos concentra objetos correspondentes à esfera doméstica e à dimensão do trabalho, sobretudo, aqueles comumente categorizados como pré-industriais. Sua filha Ângela Gutierrez, seguindo seus passos, prosseguiu com a sua prática de colecionamento, angariando mais objetos desse cunho para a coleção⁵. Embora não se saiba qual era o volume do acervo quando Ângela começou a abastecê-lo com mais objetos, algumas fontes levam a crer que ela foi responsável pela coleta da maior parte⁶.

A própria Ângela indica algumas lembranças junto ao seu pai como indícios do engajamento da continuidade desse ato de colecionar:

[...] a curiosidade, a sensibilidade, o senso de preservação que eram naturais em meu pai, e que ele me ensinava em muitas viagens do interior. Com ele fui aprendendo a recolher e a guardar as peças que os homens – e as mulheres, claro – iam deixando de lado, nos fundos das casas, nos porões, nos quintais, nas oficinas abandonadas, no esquecimento. (GUTIERREZ, 2004, p. 35)

A fala de Ângela acontece em um contexto posterior, no qual se verifica um patamar mais amplo de valorização e reconhecimento da coleção por ela preservada. Isso pode ter implicado suas afirmações como uma trama narrativa para realçar o valor das atitudes efetivadas por ela e por seu pai. Sendo assim, é necessário tratar tal relato com cautela para não incorrer em anacronismos.

Porém, de fato, pode-se afirmar que os objetos que formam a coleção se tornaram mais significativos com o passar do tempo por muitas razões, como, por exemplo, sua relação com contextos socioculturais cada vez mais inabituais para muitos brasileiros; sua associação com modos de vidas que já foram estruturalmente relevantes na sociedade brasileira e que perderam espaço devido à industrialização; e sua conformidade com as noções mais abrangentes de patrimônio cultural debatidas e firmadas no Brasil a partir das décadas de 1970 e 1980 (FONSECA, 2001, p. 131-178). Destaca-se também que, no último quartel do século XX, ganhou força na academia uma historiografia do trabalho

⁵ Ao que parece, Ângela Gutierrez não se ateu às categorias de objetos privilegiados pelo seu pai, mas se calçou em uma noção mais abrangente de cultura popular, envolvendo, inclusive, objetos ligados à religiosidade ao não descartar exemplares desta estirpe, já recorrentes no rol dos bens adquiridos por Flávio. Tal constatação se deve a observações de textos dos sites dos outros dois museus criados a partir de coleções de Ângela Gutierrez: o Museu do Oratório e o Museu de Sant'Ana, ambos com objetos ligados à religiosidade. No site dos dois museus, não há menção à Flávio Gutierrez como agente propulsor ou coisa parecida, menção que acontece no caso do Museu de Artes e Ofícios.

⁶ No site do museu e em algumas publicações (CATEL, 2004; ICFG, 2004), destaca-se a imagem de Ângela Gutierrez como colecionadora e organizadora da coleção e a de seu pai como precursor. Em uma entrevista à revista Valor Econômico (2011), ela afirma que sua participação na feição da coleção foi predominante com os seguintes dizeres: “Meu pai comprou muitas peças, mas a maioria eu fui atrás” (sic). Entrevista disponível em <<https://valor.globo.com/coluna/as-obras-da-gutierrez-das-artes.ghtml>> acesso em outubro de 2019.

manual, que pode servir como termômetro da construção de uma “retórica da perda” (LIBBY, 1988, 2006).

Movendo-se por um caminho não programado, o devir desses objetos coletados, fabricados em sua maioria para serem utilizados em atividades do cotidiano, foi servir de matéria-prima para o primeiro museu do país que trata exclusivamente da temática do trabalho pré-industrial. Constituíram um montante de aproximadamente 1800 itens, composto por ferramentas, utensílios domésticos, mobiliários, equipamentos, dispositivos manuais e mecânicos, em sua maioria de madeira e ferro, correspondentes de um período que compreende desde o século XVIII até o século XX. Tal coleção foi o acervo base para o Museu de Artes e Ofícios – MAO.

2.2 As primeiras discussões: “Encontro de Trabalho” e primeiro seminário

Antes de penetrar na história do MAO, vale ressaltar que a empresária e colecionadora de arte Ângela Gutierrez já tinha uma ativa participação na área cultural. Pode-se destacar as suas atividades envolvendo exposições de curta duração com frações de sua coleção, a ocupação do cargo de Secretária de Cultura do Estado de Minas Gerais, a fundação do Instituto Cultural Flávio Gutierrez – ICFG – e a criação do Museu do Oratório em Ouro Preto⁷. Essas informações são importantes para se pensar o seu envolvimento com a área das ações culturais e a que se deve às suas iniciativas no campo museológico. A partir dessas informações, não seria equivocado associar sua imagem à figura de um mecenas.

O MAO foi anunciado como projeto em outubro de 2000, quando o ICFG completava dois anos de existência. Estabeleceu-se que sua implantação, por intermédio de uma parceria do ICFG com o Ministério da Cultura e a Companhia Brasileira de Trens Urbanos - CBTU, aconteceria nos dois prédios tombados da antiga Estação Ferroviária Central na Praça Rui Barbosa, conhecida como Praça da Estação, em Belo Horizonte⁸.

O atual prédio da Praça da Estação foi inaugurado em 1922 substituindo um prédio em estilo manuelino que fora construído em 1897 e que, à época, julgou-se que não estava em compasso com o desenvolvimento urbano da cidade e a crescente demanda

⁷ Para saber mais sobre sua trajetória na área, o sítio online da Fundação Dom Cabral, fundação na qual ela faz parte do Conselho Curador, fornece um documento com seu currículo. Para acessá-lo, segue o link: < <https://www.fdc.org.br/sobre-a-fdc-site/diretoria-e-conselhos-site/>> acesso em outubro de 2020.

⁸ Praça da Estação foi o primeiro nome da praça. Em 1914 ele passa a ser denominada Praça Cristiano Ottoni, e, finalmente, em 1923, ocorre a mudança para Praça Rui Barbosa em homenagem ao político na época, recém-falecido.

da estação. O novo prédio, em estilo eclético, atendia às novas demandas da capital, alinhado aos ideais de modernidade que norteavam o crescimento da cidade (BRAGA, 2014, p. 59). Já o outro edifício, denominado Prédio da Estação Oeste de Minas, foi inaugurado em 1920⁹. As transformações urbanas, projetadas ou não, a partir da metade dos anos 1940 implicaram um processo de degradação da Praça, inclusive dos dois prédios, alardeado apenas nos anos 1980, quando se inicia um processo de recuperação daquele território (BRAGA, 2014, p. 61).

Em 2001, começaram as obras de revitalização e ampliação dos prédios¹⁰. A predileção por este local tem como determinante, em um primeiro momento, dois fatores: 1) o intenso fluxo de pessoas que transitam na região diariamente, devido às linhas de ônibus, o comércio nas adjacências e, principalmente, à estação de metrô; e 2) o perfil de público almejado pelo museu. Nas palavras de Pierre Catel, arquiteto e museógrafo francês integrante do processo de implantação:

Nosso objetivo era ter um público bem popular, uma vez que íamos trabalhar num terreno para difundir um conhecimento popular, e era preciso restituir uma identidade, um interesse ao trabalho manual e ao trabalho técnico. Aliás, era preciso se situar num lugar onde o público já estivesse antes. Foi por isso que pensamos na possibilidade de fazer esse museu numa estação de metrô. (CATEL, 2005, p. 326)

Ângela Gutierrez já tinha passado por uma experiência similar com o então recente Museu do Oratório, criado em 1998, em Ouro Preto. Dessa experiência, pode-se destacar a imagem do francês Pierre Yves Catel, que já possuía uma longa trajetória no campo museológico. Catel foi convidado para o projeto do MAO e assumiu papel relevante na sua implantação, sendo responsável pelo projeto museográfico¹¹. As concepções lançadas por Catel refletem muito do ambiente onde ocorreu sua consolidação como profissional da museologia e do patrimônio. Ele foi discípulo de Georges Henri Rivière, figura importante da museologia no plano internacional, um dos responsáveis pela maturação do conceito de ecomuseu¹² e pela renovação museológica francesa no pós-guerra (BARBUY, 1995, p. 211). Catel trabalhou durante 14 anos no Museu Nacional de Artes e Tradições Populares da França (CATEL, 2005, p. 336), instituição concebida por

⁹ Ver: <<https://www.mao.org.br/conheca/o-edificio-e-a-praca/>> acesso em: outubro de 2019

¹⁰ Site do Museu de Artes e Ofícios. Disponível em < <https://www.mao.org.br/conheca/implantacao-do-museu/>> acesso em outubro de 2019

¹¹ A palavra museográfico é o termo utilizado nos documentos ligados ao Museu. No entanto, levando em consideração as atividades que foram incumbidas a Catel, a aceção correta seria expográfico.

¹² Os museus de sociedade, ou ecomuseus, termo criado por George Henri Rivière e Hugues de Varine em 1971, designam um tipo de museu que visa relacionar, criar sinergias, entre as coleções e o meio ou contexto onde estas se inserem (CAILLET *apud* KÖPTCKE, 2005,p. 330).

Rivière, onde empregou técnicas que marcaram sua trajetória no campo e consolidaram sua imagem como “mago das vitrines”.

Em 2002, as discussões em torno da criação do MAO ganharam fôlego e atingiram um patamar mais robusto de amadurecimento das ideias. Partes das atividades daquele ano estão relatadas no livro “Anais dos Seminários de Capacitação Museológica” (2004).

Nos dias 29 e 30 de janeiro de 2002, foi realizado um “Encontro de Trabalho”, que também está relatado na publicação supracitada. O encontro aconteceu no Museu Histórico Abílio Barreto, localizado em Belo Horizonte, no qual foi apresentado o conceito gerador do MAO a técnicos do Ministério da Cultura e também a profissionais e representantes de diferentes instituições que poderiam, sob a ótica dos organizadores, contribuir com a implantação da entidade (ICFG, 2004, p. 18). Nesse encontro, foi apresentado o grupo de trabalho da fase inicial de implantação do museu composto por

Maria Ignez Mantovani e Cristina Bruno, da Expomus – Exposições, Museus e Projetos Culturais Ltda (projeto museológico), Pierre Catel, da Panoptès Muséographie (projeto arquitetônico e museográfico), Eleonora Santa Rosa, do Santa Rosa Bureau Cultural (planejamento estratégico, coordenação executiva e assessoria de captação de recursos) e José Eduardo Gonçalves, da Conceito Comunicação Estratégica (assessoria técnica e política de comunicação) (ICFG, 2004, p. 18)

Logo após a apresentação do projeto e da equipe de implantação, as representantes da Expomus¹³, Mantovani Franco e Cristina Bruno, apresentaram o desenvolvimento conceitual delineado até aquele momento e o planejamento para a continuidade das atividades. O texto está dividido em oito pontos, envolvendo tópicos que dizem a respeito ao andamento das atividades de implantação, questões conceituais de planificação da narrativa expositiva, os circuitos expográficos propostos, a atuação e a ampliação do museu e a relação da instituição com o território no qual está inserido (ICFG, 2004, p.18-19). É oportuno expor alguns pontos dessa apresentação que se alinham à proposta aqui desejada de analisar a exposição, sua construção narrativa e o trato museológico com os objetos. Um dos pontos é um esboço do conceito gerador do museu, qual seja,

O trabalho como herança patrimonial está submetido a dois recortes conceituais – de um lado, os gestos como evidências das manifestações socioculturais dos ofícios; e, de outro, as técnicas como resultado do domínio sobre a matéria-prima e a relação estabelecida pelo homem com o meio ambiente. (ICFG, 2004, p. 18)

Mais um ponto que vale ressaltar são os delineamentos tramados para os três circuitos expográficos:

¹³ A Expomus é uma empresa brasileira com sede em São Paulo fundada em 1981. Sua área de atuação é a cultural destacando-se pelos trabalhos de natureza museológica. Ver: < <http://www.expomus.com.br/> > acesso em novembro de 2019

Circuito diacrônico – os ofícios ao longo do tempo. Circuito baseado, em princípio, em seis grandes categorias de ofícios: rural, ambulante, corporativo, extrativista, urbano, artesanato qualificado.

Circuito sincrônico – ambientação socioantropológica dos lugares de memória do trabalho, fisicamente instalada de forma que seja visível por quem estiver dentro do metrô, apenas passando pela estação.

Circuito argumentativo – conexões entre objetos e metáforas sociopolítico-culturais ligadas ao trabalho. Este circuito se propõe como o ponto privilegiado de abertura do museu para olhares de diferentes interlocutores, os quais terão acesso à reserva técnica como espaço para exercícios permanentes de reflexão sobre o universo do trabalho. (ICFG, 2004, p.19)

Por fim, o último ponto que vale assinalar é relativo aos quatro eixos do programa museológico que são: a) especificidades e potencialidades do acervo, b) importância da institucionalização de uma coleção privada, c) requalificação do espaço urbano, e d) ação especializada de capacitação profissional na área museológica. Dos quatro pontos delineados, três merecem atenção aqui. O primeiro é relativo à ênfase dada ao acervo pelas suas especificidades e potencialidades como força museológica do projeto. Como consultor do projeto pela Expomus, o historiador Nicolau Sevckenko reitera o valor do acervo como representativo do trabalho no Brasil (ICFG, 2004, p. 19).

Correlacionando as ideias expostas sobre os circuitos expositivos e esse primeiro eixo, vale assinalar um dos comentários de Célia Corsino, após a apresentação, que naquele momento participava como representante do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. No texto, está escrito o seguinte: “Célia Corsino, do Iphan, abordou o problema que se apresenta quando se opta por abordar historicamente uma coleção como a do Museu de Artes e Ofícios que não pode ser tratada com categorias diacrônicas rigidamente demarcadas” (ICFG, 2004, p. 20). A pertinência do comentário se deve aos fatos notáveis, perceptíveis na exposição, das permanências e desistências em relação aos circuitos expositivos propostos inicialmente que podem ter sido incentivadas por algumas mudanças nos atores regentes do processo de criação do museu, como será exposto mais adiante.

O outro eixo do projeto museológico que vale ser ressaltado é a implantação do museu como parte de um processo de requalificação do espaço urbano (ICFG, 2004, p. 19). Nesse ponto, é evidente nas discussões desenroladas durante esse encontro, e que se estenderam aos seminários posteriores, as preocupações relacionadas à participação do museu nesse processo amplo de revitalização urbana envolvendo seu entorno (ICFG *apud* HOFFMAN, 2014, p. 544).

O terceiro eixo, relativo à capacitação profissional na área da Museologia, delineava a proposição de seminários temáticos. A ideia dos seminários era fomentar o diálogo e o compartilhamento de experiências com especialistas da área e instituições

análogas em torno das propostas que norteavam a planificação do MAO. Dessa forma, são mesclados nos três encontros realizados apresentações dos conceitos orientadores e o planejamento de atividades pelos membros da equipe de implantação, experiências semelhantes de criação e revitalização de instituições museológicas, estudos de casos envolvendo esferas de atividades comuns na cultura do trabalho dos museus (comunicação, documentação, estudo de público, etc.) e reflexões teóricas acerca de temáticas relacionadas aos museus, o patrimônio cultural e ao trabalho.

No mesmo ano do Encontro de Trabalho, realizado no Museu Histórico Abílio Barreto, em 2002, aconteceu o primeiro Seminário de Capacitação Museológica, nos dias 17, 18 e 19 de maio, quando ainda a Expomus estava à frente da condução do projeto museológico. Com a leitura dos anais referente às discussões desse primeiro seminário, fica evidente a continuidade e a solidificação de algumas facetas indicadas no Encontro de Trabalho. Nesse sentido, é perceptível o desenvolvimento das ideias inicialmente pensadas para a instituição, sobretudo no que diz respeito ao seu conceito gerador e à narrativa expositiva.

Nesse primeiro seminário, são apresentados os relatos da equipe de trabalho, sendo aqui destacados os de Franco e de Catel, que esboçam a narrativa expositiva pretendida naquele momento. Em seu relato, Franco detalha pontos que haviam sido ressaltados no “Encontro de Trabalho”, com ênfase no conceito gerador e os circuitos expositivos. Em relação ao conceito gerador, a autora congrega as motivações, inspirações e condições para uma bem sucedida correspondência da proposta em tratar o trabalho como herança cultural, circunscrevendo várias facetas desse fato social. A autora também evidencia a inspiração em três tipos de museus que possuem elementos constitutivos que poderiam subsidiar tal conceito: os museus de sociedade, os ecomuseus e os museus de técnica. Tal inspiração se deve ao tratamento que esses museus aplicam ao patrimônio vinculado ao trabalho “como resultado das relações que se estabelecem entre os gestos e o domínio das técnicas e são, também, modelos de musealização que privilegiem (sic) os ofícios e as artes” (FRANCO, 2004, p. 40).

Em relação aos circuitos expositivos Diacrônico, Sincrônico e Argumentativo, Franco os explora evidenciando a compreensão de cada um dos três circuitos. São apresentados croquis de cada circuito, com a espacialização nas salas do museu destinadas a receber as exposições. O primeiro circuito denominado Diacrônico

intencionava abordar uma interrelação¹⁴ com perspectivas históricas dos ofícios, arrançadas para a narrativa em grandes categorias – ofícios extrativistas, rurais, urbanos, ambulantes, mestre dos ofícios e aos ofícios corporativos (FRANCO, 2004, p. 41).

No segundo circuito, denominado Sincrônico, propunha propiciar uma ambientação socioantropológica destacando os lugares dos ofícios, as relações de trabalho, a sua organização espacial, as questões de gênero e os gestos do trabalho. E, por fim, há o terceiro circuito, denominado Argumentativo, que propunha levantar questões entre objetos e metáforas sociopolítico-culturais concernentes às questões pertinentes ao trabalho como, por exemplo, o controle do tempo, trabalho infantil, as formas de trabalho e as marcas do trabalho (FRANCO, 2004, p. 42).

Além desses circuitos, Franco destaca a definição de dois espaços de interesse paralelo aos circuitos, ambos direcionados para as vocações regionais da instituição: o primeiro ligado às *expressões mineiras* e o segundo, às discussões múltiplas e fervilhantes acerca do trabalho, cultivadas e debatidas nas universidades locais e regionais como oportunidade para desenvolver exposições de média duração (FRANCO, 2004, p.43).

Ainda na esfera dos processos comunicativos por intermédio das exposições, é citada a instalação de uma galeria contemporânea no prédio da praça para abrigar exposições com temáticas atuais do trabalho, de uma cabine de captação de depoimentos orais e de painéis que propiciassem uma base de informações de conteúdos de interesse sobre o trabalho (FRANCO, 2004, p. 43). E por fim, também se planejava a criação de uma reserva técnica visitável e a incorporação de áreas de lazer, como restaurantes e lojas, que poderiam exibir objetos do acervo com a pretensão de expandir a abordagem temática do museu (FRANCO, 2004, p. 44).

Já Catel, em seu breve relato, se aprofunda em questões que envolvem a forma de expor, a setorização da narrativa expositiva e a arquitetura museográfica, como forma de contribuir para a linguagem expositiva. Nessa abordagem, assinala o fato de o prédio ter sido construído para outras finalidades e afirma que seu trabalho busca constituir um harmônico elo entre a estação de metrô, a identidade do prédio e os objetivos da exposição (CATEL, 2004, p. 49).

Vale também destacar, no relato de Catel, as pretensões de se tornar o túnel que interliga os dois prédios um local que abrigaria uma exposição, tendo como eixo o

¹⁴ O uso do termo é mais condizente do que relação (unilateral) ou correlação (similaridade) por demarcar uma relação recíproca e mútua entre diferenças demarcações temporais.

trabalho com as matérias primas – vegetal, mineral etc. As vitrines seriam instaladas no solo e nas paredes, expondo os insumos primários (a matéria prima), as ferramentas de transformação e os derivados de tais insumos (CATEL, 2004, p. 50).

Os relatos de Franco e Catel transparecem uma sintonia entre as partes e o prosseguimento de ideias construídas em conjunto. No entanto tal sintonia não se verifica nos bastidores, como é indicado na dissertação de Sofia Gonzalez, que entrevistou as integrantes da equipe da Expomus e teve acesso a alguns relatórios de trabalho do período.

A autora, que tem o MAO como objeto de pesquisa, dedica uma parte de seu trabalho à participação da Expomus à frente do projeto museológico. Nessa perspectiva, Gonzalez expõe a trajetória que calhou na parceria do ICFG com a Expomus para a implantação do MAO. Cita também a filiação das duas representantes da empresa no projeto, Mantovani Franco e Cristina Bruno, à vertente denominada Sociomuseologia, uma derivação da Nova Museologia, que tem Waldisa Russio Guarnieri como maior expoente e interlocutora (GONÇALEZ, 2018, p. 21).

Para o projeto de implantação do MAO, a Expomus formou uma equipe técnica e curatorial alinhada às competências necessárias para o específico caso. Dentre os consultores, estava o historiador Nicolau Sevcenko, na época, professor da Universidade de São Paulo e especialista em História da Cultura com ênfase em História social das cidades¹⁵ (GONÇALEZ, 2018, p. 21)

A figura de Sevcenko é ressaltada como colaborador responsável pela concepção proposta pela Expomus para a narrativa expositiva e pelo trato museológico dos objetos. Segundo Gonzalez, Sevcenko entendia que um museu que tratasse da história do trabalho deveria abordar as dimensões escravistas do trabalho manual na história brasileira. Essa orientação poderia ter balizado questões e elementos na proposta narrativa que conduziriam a reflexões acerca dessa realidade histórica. Tal entendimento foi central para a querela entre a Expomus e Catel. Segundo Gonzalez, Catel, discordante das sugestões de Sevcenko, propunha que o discurso expositivo deveria se alicerçar em aspectos mais “objetivos” (GONÇALEZ, 2018, p. 24).

Nas entrevistas de Cristina Bruno e Mantovani Franco, concedidas a Gonzalez em 2017, ambas revelam as dificuldades em trabalhar com Catel. Franco alega que o arquiteto e museógrafo “trabalhava muito com um viés autoral, o que é muito comum

¹⁵ Seus livros mais conhecidos são *A revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes* (1983) e *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República* (1995).

entre os arquitetos, e acho que ele não tinha muito apetite de aguardar as nossas reflexões, os nossos trabalhos¹⁶". Já Cristina Bruno afirma que Catel tinha "dificuldade em compartilhar"¹⁷ (GONÇALEZ, 2018, p. 24).

Catel também cometeu alguns atropelos, como o evidenciado no relatório de trabalho da Expomus entregue ao ICFG. Em dias consequentes à realização do primeiro seminário, em maio de 2002, Catel, trabalhando com o acervo acondicionado em uma fazenda da colecionadora Ângela Gutierrez, opta por delinear uma nova equação expositiva, desconsiderando o apresentado nos encontros públicos anteriores e toda discussão conceitual já aquilatada (FRANCO *apud* GONÇALEZ, 2018, p.25).¹⁸

Com todo este ambiente de desavenças, desacordos e atropelos, além de outras questões envolvendo prazos e filosofia de trabalho, a Expomus se desligou do projeto em 05 de julho de 2002 (GONÇALEZ, 2018, p. 27). No mesmo mês de julho, a museóloga Célia Corsino, que havia participado do primeiro seminário como representante do IPHAN, é convidada por Ângela Gutierrez a integrar a equipe de implantação. É possível ter uma noção das reorientações na concepção do projeto museológico através dos relatos referentes ao segundo seminário, realizado em agosto de 2002, quando os ventos tiveram expressivas mudanças de direção.

2.3 Rupturas e permanências: o segundo seminário

No segundo seminário, realizado nos dias 22, 23 e 24 de agosto de 2002, já são evidentes algumas estratégias adotadas por Corsino. Em seu relato, são expostas ponderações, nas quais algumas mudanças são perceptíveis em relação à proposta anterior da Expomus, sendo condizentes com a exposição tal como se encontra atualmente. É oportuno registrá-las aqui:

Temos um projeto de exposição delineado. E nessa primeira abordagem, alguns temas já estão definidos:

- Os ofícios do transporte, seja o transporte fluvial, seja o transporte marítimo, as tropas e tropeiros, o carro de boi ou os carroceiros;
- Os ofícios ambulantes;
- O que chamamos de "jardim da energia", com a tração humana, animal e hidráulica, ou seja, a forma como a energia entra na questão do trabalho. Tudo explicitado em objetos que estarão em movimentos e em funcionamento;
- As práticas agrícolas tradicionais e os subprodutos dessas práticas agrícolas, como, por exemplo, a rapadura e a cachaça;

¹⁶ Entrevista concedida a Sofia Gonçalves em 24 de maio de 2017.

¹⁷ Entrevista concedida a Sofia Gonçalves em 13 de fevereiro de 2017.

¹⁸ O relatório de trabalho da Expomus entregue ao ICFG não foi publicado. Portanto as informações dele aqui utilizadas estão disponíveis na dissertação de Gonçalves.

- As tecnologias patrimoniais da tecelagem e a conservação e transformação dos alimentos. (CORSINO, 2004, p. 115)

Vale lembrar que, no Encontro de Trabalho, Corsino fez algumas ponderações à apresentação da Expomus, salientando seu desconforto com as categorias diacrônicas idealizadas para a exposição¹⁹. Nesta nova readequação da narrativa, tais categorias são suprimidas em favor de uma narrativa que se inclina mais pelas continuidades e sincronias temporais do que pelas rupturas.

Corsino também intensificou uma estratégia recorrente na Museologia, utilizada anteriormente pela Expomus, qual seja a interlocução interdisciplinar, a convocação de diferentes profissionais para um trabalho conjunto, prezando pela eficácia do museu no cumprimento de seus objetivos. Vale ressaltar, a Museologia consolida-se como disciplina interdisciplinar tanto no trato com a herança cultural (transcendente aos mecanismos oficiais de salvaguarda), quanto na sua cultura de trabalho e formação profissional (ISOLAN, 2017, p. 39). Há uma relação dialógica entre essa construção disciplinar com a prática profissional, ainda abastecida pelas discussões processadas regionalmente.

Neste seminário estiveram presentes nomes conhecidos no universo das discussões sobre Museologia e museus, como José Neves Bittencourt, Ulpiano Meneses, Rosana Nascimento e Helena Dodd Ferrez; alguns profissionais que enveredavam suas produções para o mundo do trabalho como Antonio Tomasi e Marcelo Godoy; além de representantes da Oficina de Restauo, empresa responsável pela conservação e restauração das peças.

Dentre os textos, é importante destacar um que é basilar para compreender o revestimento conceitual para a narrativa expositiva posteriormente concebida: *O Museu de Artes e Ofícios e o gesto do Trabalhador*, de Antônio Tomasi. O texto, conduzido sob a ótica da sociologia do trabalho, corrobora a intenção do museu de englobar e captar o trabalhador em ação por meio de uma específica gramática expositiva dos objetos. A competência de Tomasi se destaca por conseguir atender os anseios do Museu em contemplar a gestualidade do trabalhador em uma perspectiva histórica e sociológica. O autor ancora-se em aspectos estruturais do trabalho, ou seja, em categorias históricas, antropológicas e sociológicas, abrangendo diferentes espécies de trabalhadores, tanto do

¹⁹ Relembrando: “Célia Corsino, do Iphan, abordou o problema que se apresenta quando se opta por abordar historicamente uma coleção como a do Museu de Artes e Ofícios que não pode ser tratada com categorias diacrônicas rigidamente demarcadas” (ICFG, 2004, p. 20).

passado quanto de um futuro próximo. Em um trecho do texto, fica nítida sua perspectiva de abordagem do tema:

Assim, por trás de cada objeto, esconde-se o gesto que identifica o trabalhador. Gestos e ofícios distintos não são, entretanto, obstáculos a que ele se identifique com o outro na sua condição de trabalhador. É a consciência desta condição, da inserção num determinado modo de produção, que o torna um igual, um trabalhador coletivo, solidário, diríamos, encontrado tanto nas corporações de ofícios que reuniam os artesão da Idade Média quanto nas senzalas, nas oficinas, nas minas, nas tribos indígenas, nas portas de fábricas e sindicatos de operários e de outros trabalhadores assalariados que povoaram os últimos séculos até os dias de hoje. (TOMASI, 2004, p. 129)

Tal perspectiva é ainda reforçada pelo nexos quase inextricável estabelecido pelo autor entre arte e trabalho. Ao sublinhar, em seus argumentos, o sentido metafísico a partir do qual se compreendia o nome escolhido para o museu – Artes e Ofícios - , esquivava-se das imprecisões, insuficiências e anacronismos possíveis, que pudessem associar a proposta museal a realidades historicamente determinadas:

Diante de cada uma das peças ali expostas, uma fronteira difusa mal separa a arte do trabalho, a vida de trabalho da vida de não trabalho. Mesmo que consideremos que a necessidade natural ou a obrigação social separem o trabalho da arte, esta entendida como o agir da livre criação humana (Kosik, 1976), as peças expostas no museu continuarão a testemunhar a imprecisão da separação. Mesmo trabalhando, mesmo condicionado por suas necessidades, o homem produz arte (TOMASI, 2004, p. 126)

Ainda nos anais do segundo seminário, o texto de Marcelo Magalhães Godoy discorre sobre um projeto ambicioso de organização de um dicionário das artes e ofícios adequado ao caso brasileiro, a exemplo do barbeiro e de atividades da indústria de transformação da cana-de-açúcar. O projeto, de fato, ilustra a estratégia de pesquisa curatorial adotada por Corsino. Em entrevista concedida a Vanessa Vasconcelos²⁰, Corsino relata que, no processo de delineamento da narrativa expositiva, convidou alguns especialistas e acadêmicos, envolvidos com pesquisas pertinentes ao tema do Museu. Era solicitado a eles a produção de um texto com a finalidade de subsidiar os respectivos módulos expositivos (VASCONCELOS, 2018, p. 89).

Corsino orientou os convidados a elaborarem um texto com fontes bibliográficas e imagéticas que poderiam auxiliar na pesquisa (VASCONCELOS, 2018, p. 89). Complementando as informações que foram dadas em relação à produção dos textos e o contato estabelecido entre a museóloga e os colaboradores, é possível suscitar questões a partir das entrevistas realizadas para este trabalho com dois convidados por Corsino, o professor titular do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais, -

²⁰ A autora também defendeu recentemente uma dissertação explorando a história e exposição do MAO (2018). Segundo Vasconcelos, a entrevista foi concedida em julho de 2018.

UFMG Douglas Cole Libby²¹, que produziu o texto sobre Mineração, Metalurgia e Ofícios do Fogo; e a professora aposentada da Faculdade de Ciências Econômicas – FACE, da UFMG, Concessa Vaz²², autora do texto sobre os Ofícios do Fio e do Tecido. Julga-se que as entrevistas não correspondem suficientemente a uma representação da totalidade do trabalho realizado pelos colaboradores e aqui não há essa intenção de alçá-las a esse patamar. No entanto, a partir desses dois relatos, é possível auspicar algumas nuances dessa relação.

Pela distância temporal, algumas informações prestadas foram divergentes e imprecisas, como a data de contato. Tais situações são corriqueiras nesse formato de coleta de dados. No entanto, nota-se, em ambas as entrevistas, mais concordâncias do que discordâncias. Tanto Libby quanto Concessa Vaz indicam que houve uma objetividade na solicitação que consistia na elaboração de um texto sobre um tema específico. Nesse sentido, Concessa ainda relata que foi a própria Corsino que a contactou e fez algumas recomendações para a produção do texto, como o tamanho almejado, com o máximo de 30 páginas, e uma verticalização do texto privilegiando o trabalho.

Outra informação emitida nas entrevistas de grande valia para este trabalho é a que diz a respeito da relação que eles estabeleceram com o segmento de acervo para qual o texto foi endereçado. Ambos afirmam categoricamente que não tiveram nenhum contato com os objetos e corroboram que o acervo não influenciou na escrita textual²³. Como já foi destacado, por não se tratar de uma bateria de entrevistas que se julga representativa, não se transmitem as diligências aqui relatadas como uma frequência que abarque todos aqueles que foram convidados para tarefas semelhantes. Em se tratando de uma narrativa expositiva museológica que atribui aos objetos um protagonismo, explicitada pela própria instituição, tal ação, mesmo não sendo possível afirmar que foi reproduzida por todos, transmite certa negligência com as especificidades das fontes materiais. Isso não invalida a intenção projetada para os objetos, mas implica compreender os limites da forma com que esses objetos foram utilizados como suporte de informação e, sobretudo, como documentos, em consonância com historicidades de sociedades das quais são testemunhos (MENESES, 1983, p.107). Nessa perspectiva, a

²¹ Entrevista realizada em Belo Horizonte no dia 15 de outubro de 2019

²² Entrevista realizada em Belo Horizonte no dia 24 de outubro de 2019

²³ Duas perguntas estavam previstas no intuito de explorar esse assunto. A primeira: O(A) senhor(a) teve algum contato com o acervo nesse período? A partir dessa resposta, a pergunta seguinte era realizada. Em caso positivo (afirmando que teve contato com o acervo), a pergunta seria direcionada para a influência do acervo na lavra do texto e, em caso negativo (negando que teve contato com o acervo), a pergunta seria direcionada para corroborar a ausência de influência do acervo na elaboração textual.

pesquisa teve como direcionamento inicial as especificidades e potencialidades do acervo. No entanto, tal fator foi apenas um ponto de partida, um mote temático que serviu para o direcionamento investigativo, sem que fosse privilegiado a centralidade do objeto, o qual funcionou apenas de pretexto para a criação de discursos que o fizesse “falar” (HAINARD *apud* CHAUMIER, 2010, p. 9). Privilegiaram-se os sujeitos sociais (por mais que haja crítica à forma como eles foram integrados à narrativa) e os possíveis contextos de imersão daqueles objetos com uma atenção avultada ao caso brasileiro. Contudo os objetos como vestígios, como documentos, foram colocados à parte do processo investigativo, e incorporados como elementos complementares²⁴ numa narrativa que prescinde de sua existência material e documental.

Essa postura se alinha à opção feita pelo museu de planificar a exposição sem demarcações temporais rígidas. Valendo-se de incursões já estabelecidas na historiografia, foram privilegiados momentos diferentes para cada ofício, de acordo com os textos, produtos desse convite de Corsino. As tipologias de objetos que constituem o acervo favoreceram a adoção dessa flexibilização temporal, uma vez que, em sua maioria, são manifestações materiais de tecnologias com um lento aperfeiçoamento ao longo do tempo.

A empreitada idealizada por Corsino resultou em quatorze textos que foram organizados em sete catálogos. Tais textos foram basilares para a elaboração do aporte textual da exposição museológica. Alguns trechos foram escolhidos e editados para servirem de legenda expandida, outros são a base para o conteúdo disponível nos totens multimídia que se encontram ao longo da exposição.

2.4 Pegando no batente: dos seminários à inauguração

O terceiro seminário foca na Comunicação Museológica privilegiando elementos extraexposição que são importantes para incrementar as intenções delineadas para a narrativa expositiva colocando-a como fio condutor de muitas ações. Em linhas gerais, no encontro, foi apresentado o programa educativo do MAO; o estado da arte das discussões acerca da mediação em museus e comunicação museológica; e apresentações de experiências similares e de assuntos correlatos, como estudos de público e socialização do patrimônio. Os temas abordados nesse seminário são, de fato, tangenciais para o objetivo do presente trabalho, razão pela qual nenhum relato será em particular analisado.

²⁴ Faz-se referência aos padrões de uso na historiografia da cultura material delineados por Meneses (1983, p. 104).

Pontua-se, no entanto, que a realização de um seminário direcionado exclusivamente às questões comunicativas prenuncia as intenções do MAO em relação a sua cultura de trabalho e as prioridades delineadas para o prosseguimento de suas operações.

Indubitavelmente, os seminários refletem um período de desenvolvimento e de maturação dos conceitos orientadores para o MAO, e, sobretudo, para a planificação da narrativa expositiva. Neles também se podem perceber as intenções curatoriais, o caráter volátil das ideias correspondentes a diferentes atores que se envolveram, em momentos distintos, com o processo de implantação do Museu.

Também é importante destacar aspectos envolvendo a instalação da exposição e dos arremates da narrativa expositiva, e que não foram contemplados nas apresentações e nos debates dos seminários. Esse ponto é chave para constatar a relação profissionalmente harmônica entre Catel e Corsino. Tal constatação passa pelo acatamento das ideias lançadas por Corsino pela expografia, indicativo de um provável alinhamento de ambos em relação à leitura dos objetos. Na entrevista concedida à Vasconcelos, Corsino afirma que muitos elementos expográficos e decisões narrativas foram por ela sugeridos (VASCONCELOS, 2018). Notadamente tais escolhas impactaram no direcionamento discursivo da exposição museológica.

Segundo Vasconcelos, quando Corsino integrou a equipe de implantação, percebeu algumas ausências informativas no trabalho até ali executado. Assim ela se incumbiu de incrementar a exposição realizando coleta de informações concernentes ao universo histórico dos objetos que pudessem possibilitar maior aproximação entre o acervo e o público (VASCONCELOS, 2018, p. 126). Sua tarefa a fez realizar uma ampla pesquisa bibliográfica, imagética e iconográfica, citando, como exemplo de fontes, os relatos dos viajantes do século XIX e a Coleção *Equipamentos, Usos e Costumes da Casa Brasileira* do historiador Ernani Silva Bruno (VASCONCELOS, 2018, p. 89). Além disso, fez parte de tal tarefa os textos dos especialistas e acadêmicos acima citados.

Foi Corsino, por exemplo, que sugeriu os painéis com textos e imagens; o início da exposição pelos Ofícios do Transporte e Ambulantes, portanto, ofícios caracterizados pela mobilidade e que poderiam estabelecer interrelação com o território do museu, sobretudo com o vai e vem dos metrô. Também foi sugestão da museóloga o uso cenográfico de manequins e a instalação de produções audiovisuais nos Ofícios da Terra e Jardim de Energias (VASCONCELOS, 2019, p.137). Destaca-se a instalação dos manequins como uma das mais claras manifestações de condescendência de Catel, já que se desvirtuava de sua proposta de provocar a presença do corpo e a formação do gesto pela disposição

dos objetos, conforme aprendera com seu mestre, George Henri Rivière, que era avesso ao uso de manequim em exposição (POULOT, 2013).

Corsino ainda indica que foi abandonada a ideia de problematizar o acervo na exposição, deixando isso a cargo de outras ações comunicativas, como a mediação e as ações educativas, partindo da premissa de que os objetos estão ali para o deleite público e que muitos visitantes prescindem de outras camadas informacionais (VASCONCELOS, 2018,). Pode-se entender isso como um fator de convergência com Catel, levando em conta que as ideias de Corsino, diferente das propostas da Expomus, substanciadas por Sevcenko, não atendiam à proposta do museógrafo.

No geral, a condução da montagem expositiva esteve a cargo de Corsino, Catel e Ângela Gutierrez (VASCONCELOS, 2018,), que compartilharam muitas das decisões expográficas.

2.5 Temos um Museu, e agora?

O MAO foi aberto oficialmente em dezembro de 2005, extrapolando em muito a pretensão inicial. Segundo o site do museu, o atraso se deveu às obras de restauração e adequação dos edifícios para o recebimento do museu. A abertura ao público aconteceu no dia 10 de janeiro de 2006.²⁵

Analisando a implantação, pode-se dizer que o processo curatorial tentou corresponder a uma metodologia que contemplasse um montante considerável de atividades museológicas. Pode-se associar tal empreitada ao que Cristina Bruno indicou como um procedimento curatorial permeado de noções museológicas (BRUNO, 2008, p. 23). Segundo a autora, esse elo

Permite perceber a importância da cadeia operatória de procedimentos de salvaguarda (conservação e documentação) e comunicação (exposição e ação educativo-cultural) que, uma vez articulados com os estudos essenciais relativos aos campos de conhecimento responsáveis pela coleta, identificação e interpretação das coleções e acervos, são fundamentais para o desenvolvimento dos museus e das instituições congêneres. (BRUNO, 2008, p. 23).

Ainda segundo a autora, associar a curadoria à cadeia operatória característica dos processos museológicos supõe assegurar o cumprimento de exigências no que tange à “qualidade técnica”, à “prestação de contas pública” e à “transparência nos procedimentos” (BRUNO, 2008, p. 23)

²⁵ Site do Museu de Artes e Ofícios. Disponível em < mao.org.br/conheca/implantacao-do-museu/ > acesso em dezembro de 2019.

A partir dessas reflexões de Bruno e acompanhando os relatos dos seminários que dão conta das pretensões e ações envolvidas na implantação do museu, é possível afirmar que, no MAO, buscou-se estabelecer um processo curatorial em compasso com as funções interdependentes do *modus operandi* da cultura do trabalho dos museus – salvaguarda, pesquisa e extroversão – ainda que não houvesse equilíbrio entre elas. Algumas funções foram realizadas sob a demanda da realização da exposição inaugural, mas não se mantiveram como rotina depois de inaugurado o museu.

A concretização da implantação de um museu não é processo que termina com a abertura da instituição para a visitação pública. Ao contrário, esse é o começo de um longo e permanente processo, no qual se cultiva, aprimora e difunde conhecimentos sob um prisma específico, tendo como principais núcleos irradiadores o acervo e a narrativa expositiva.

No caso do MAO, o que se observa é o arrefecimento das atividades de pesquisa e documentação. Existem os setores ou departamentos dedicados a ações educativas, mas não há setor de pesquisa ou técnicos efetivos responsáveis por essas atividades, assim como o trabalho de documentação não sofreu nenhum avanço. Os pressupostos da Museologia, muitos dos quais baseados nas reflexões de Stráský²⁶ e identificáveis em diversas vertentes dos estudos museológicos, têm como aspecto basilar a associação das incursões teóricas à prática museográfica, por meio do tripé preservação, pesquisa e comunicação²⁷, constitutivo do entendimento holístico do processo de musealização (BRUNO, 2006, p.6; 1997 p. 14; BRULON SOARES, 2018, p. 191)²⁸. A efetivação de atividades correspondentes a essas três esferas de ações nas instituições museológicas pode condicioná-las a exercer um papel social mais contundente, que transcende meras operações de entretenimento, em favor da articulação e produção do conhecimento

²⁶ Stráský (1926-2016) foi um museólogo tcheco responsável pela primeira teorização sistematizada da Museologia, na segunda metade do século XX. Seu pensamento influenciou o desencadeamento de vertentes de estudo que buscavam entender o caráter museal das coisas e sua importância para desvelar a relação do homem com a realidade, sobretudo, a realidade em um contexto institucionalizado, e que tem o museu como uma manifestação recorrente desse fenômeno. Ver: BRULON SOARES, Bruno. Provocando a Museologia: o pensamento germinal de Zbynek Stráský e a Escola de Brno. Anais do Museu Paulista. São Paulo. v. 25, n. 1. p. 403-425, 2017.

²⁷ Na bibliografia da área, os termos usados para denominar esse tripé são vários. Tal variação está imbuída de particularidades que justificam as diferenciações encontradas, em contextos específicos. Como exemplo, pode-se citar salvaguarda e conservação como correlatos de preservação; investigação correlato de pesquisa; extroversão e mediação correlatos de comunicação

²⁸ O texto de Brulon Soares (2018) indica a trajetória teórica da Museologia originada por Stráský e posteriormente discutida e difundida. Nessa esteira, o autor desvela várias interpretações das discussões da Museologia, convergentes em sustentar o aspecto nuclear da musealização para a disciplina e a cadeia operatória que estabelece o elo entre a teoria museológica e sua prática efetiva.

comprometido com uma consciência crítica acerca de problemas e problemáticas sociais.

A partir disso, sustenta-se que a bem sucedida manutenção de uma instituição que preze pelos preceitos museológicos deve ser amparada por um equilíbrio das atividades concernentes a essas três esferas atuando de forma interdependente (CHAGAS, 1994, p. 42; BRUNO, 2006, p. 16). E em uma ação dialética tais atividades justificam e renovam o sentido da outra (VAZ, 2018, p. 58, BRULON SOARES, 2018, p. 199). No entanto, o que se verifica na realidade dos museus e outras instituições similares brasileiras é o desnível entre as esferas. Há uma tendência a conferir maior relevância aos processos ligados à comunicação e à preservação em detrimento da pesquisa, sobretudo, investigações que tratam os acervos, seja institucional, operacional ou ambas, e suas qualidades materiais e imateriais como substrato para a produção do conhecimento.

Muitas variáveis interferem nesse cenário que já persiste há décadas. As transformações no campo dos museus junto a seu papel social provocaram mudanças viscerais conduzidas pelos processos comunicacionais e na relação com o público, o que vetorizou um novo olhar para o papel dos acervos, coleções e objetos (ANICO, 2005, p.89).

Tais mudanças tinham a ambição de atender às novas demandas sociais, muitas das quais voltadas para questões locais, dirigidas aos museus, que passavam a funcionar como instrumentos vigorosos de conformação identitária e representação. No entanto, em alguns casos, em que a dose do remédio se tornou veneno, o protagonismo dos processos comunicativos se alinhou ao consumo, ao espetáculo e ao mercado na toada globalizante, conduzindo as operações museológicas das instituições *on demand*, baseadas nos preceitos das culturas de massas (HUYSSSEN *apud* ANICO, 2005). Sob esse aspecto, a comunicação, portanto, torna-se a espinha dorsal das instituições museológicas e a ela se submetem as demais atividades do museu, inclusive a pesquisa que se desenvolve para fins de aplicação nos processos comunicativos, sobretudo exposições. (DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013,). Assim, é comum que as atividades de pesquisa tornem-se eventuais, perdendo seu status de interdependência, para servirem de ferramenta procedimental diretamente tributária a uma outra esfera de atividades, as comunicacionais – que é alçada a um maior nível de importância.

Concorre também para isso, a trajetória de declínio dos museus como lugar de prática científica. Historicamente, essas instituições nasceram dos gabinetes e coleções, que, no século XVII e XVIII, funcionavam como um dos redutos mais proeminentes da nova *episteme* científica, alavancada por uma necessidade de tudo classificar, medir e

ordenar (BURKE, 2003, p. 101; HOOPER-GREENHILL, 1992); consolidaram-se como instituições produtoras e difusoras do conhecimento científico no século XIX, responsável pelo fortalecimento de vários campos científicos sob a égide da História Natural (MENESES, 2010, p. 23); e perderam espaço no século XX, como o surgimento de outros centros produtores de conhecimento, pelos devires disciplinares e reelaboração dos museus conforme novas problemáticas, tornando cada vez menos evidente a relação entre museu e ciência (SANJAD, 2007)²⁹.

O cenário atual, no contexto brasileiro, ainda demonstra fragilidade do museu como lugar de pesquisa científica, refletido, inclusive, na incompreensão das instâncias públicas de ter um entendimento nesse sentido³⁰ (SANJAD, 2007) e na marginalização ou inexistência, em muitos museus, de atividades de pesquisa (CHAGAS, 2005; JULIÃO, 2006).

Por mais que o MAO tenha sido, em um primeiro momento, alicerçado pela Museologia e outras áreas intimamente ligadas aos museus, após sua abertura houve uma suspensão das atividades necessárias para a sua dinamização, como aquelas relacionadas à pesquisa. Com o intuito de explorar várias facetas da exposição e temáticas atreladas ao conceito gerador do museu, as práticas comunicativas no MAO têm um protagonismo, sobretudo as ações educativas. Essa ênfase nas ações educativas fica evidente em registros de seminários, publicações e programas desenvolvidos pelo Museu³¹.

Muitos desses programas tiveram o propósito de problematizar a narrativa expositiva através de releituras e ou estratificações (ou tanto uma quanto a outra) possíveis que pudessem sublinhar alguns aspectos presentes na exposição. Dessa

²⁹ É importante ressaltar que a específica história dos museus no Brasil, considerando suas raízes europeias, em relação à investigação científica corresponde razoavelmente a essa cronologia. Não obstante, reconhece-se que há especificidades do caso brasileiro.

³⁰ Em texto discorrendo acerca do museu como lugar de produção de conhecimento científico, Nelson Sanjad relata o caso do Museu Paraense Emílio Goeldi, que ainda produz sistematicamente pesquisas em diversas áreas. Houve uma proposta do Ministério da Ciência, quando era responsável pelo museu, em transformá-lo em Instituto Emílio Goeldi. Outro exemplo, citado pelo autor, é do Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST, que mesmo sendo uma instituição museológica com um programa arrojado e exemplar de pesquisa no Brasil, na área das ciências e tecnologias, tem sua existência de tempos em tempos ameaçada.

³¹ O MAO planejou vários programas educativos de longa duração no decorrer do período aqui estudado, com alguns objetivos, estratégias bem contornadas, capacitação de professores, materiais de assessoramento como guias e manuais, publicações e seminários. Dentre esses programas, pode-se destacar alguns, como: Fio da Meada, Trilhas e Trilhos, Ampliando Horizontes, Socializando Práticas Educativas e Tematizando Artes e Ofícios. Para uma explanação dos programas educativos do MAO com objetivos, público alvo, alcance e resultados almejados, ver: BRAGA, J. M. B. Professores de História em Cenários de Experiência. Tese de Doutorado. Programa de pós-graduação em Educação da Universidade Federal de Minas Gerais. 2014. 233p., páginas 81 a 92.

forma, confirma-se o que Corsino relatou a Vasconcelos de deixar a cargo das ações educativas atitudes mais problematizadoras face à narrativa expositiva (VASCONCELOS, 2018, P. 127). Se, por um lado, o MAO, por intermédio de seu setor educativo, não mediu esforços para oportunizar diversas maneiras de implementar mediações criativas e pedagógicas e de firmar parcerias com instituições de ensino, por outro, tal esforço não se verifica nas atividades de documentação e pesquisa ou, nos termos de Meneses, atividades de natureza científico-documentais (MENESES, 2010, p. 17).

Nesse sentido, algumas poucas ações são possíveis de serem mapeadas. Em relação à pesquisa com acervo, apenas uma iniciativa pôde ser identificada, referente a um programa institucional de pesquisa. No entanto, não foi possível verificar se, de fato, a proposta de pesquisa foi realizada e, se executada, em que nível ocorreu. O indício de tal atividade se encontra em um texto de José Neves Bittencourt, cuja atuação destacou-se na implantação de políticas de gestão de acervos do Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro e no Museu Histórico Abílio Barreto em Belo Horizonte. No texto, o autor indica, de forma propositiva, alguns vieses de leitura do acervo do MAO³². Além disso, na plataforma Lattes, Bittencourt informa que prestou serviços de pesquisador na instituição.

Outro indicativo de atividades de pesquisa reduzidas é o modelo de ficha de catalogação mantida pelo MAO, que possui poucos campos, grande parte dos quais destinados a informações de aspectos intrínsecos dos objetos. Considerando que se passaram cerca de 20 anos do início das discussões para implantação do museu, foram poucos os avanços nessas atividades. A documentação museológica, vale lembrar, constitui ferramenta de registro das informações intrínsecas do objeto (propriedades do objeto em si) e das informações extrínsecas (informações da biografia do objeto – onde, quando, como, por quem, para quem e por que foi feito, e sucessivas mudanças no tempo). Por meio desse aparato prático, os museus conduzem as interrogações e as análises a respeito dos acervos, produzindo e organizando institucionalmente o conhecimento extraído dos objetos. Assim sendo, são essas atividades que asseguram, reforçam e registram as ressignificações de objetos como documento, contribuindo diretamente para a função social, cultural e de pesquisa nos museus (PADILHA, 2014, p. 10).

³² BITTENCOURT, J. N. Três viéses de uma coleção: trajetórias oblíquas de um acervo museal. In: GUIMARÃES, M. L. S.; RAMOS, F. L. R. Futuro do Pretérito: Escrita da História e História do Museu. Ed. Fortaleza: Instituto Frei Tito, 2010.

Nessa perspectiva, a existência e a estrutura das ferramentas que compreende as atividades de documentação refletem as intenções de uma instituição museológica frente a seu acervo. Como instrumento de salvaguarda, a projeção na documentação do trato museológico almejado para os objetos se dá através dos campos de preenchimento que funcionam como questionamentos do que se pode enxergar nos artefatos, as histórias que os envolvem, as realidades que os cercam, os sujeitos que os utilizaram, em suma, toda uma vida de prática, representações e apropriações que deles se pode extrair. E tais níveis de informação são dependentes das expertises dos pesquisadores. Aliás são eles que falam pelos objetos com seus critérios e fundamentos (MENESES, 1994, p. 21). Nesse sentido, os questionamentos transvestidos de campos de preenchimento nas ferramentas de documentação expressam as intencionalidades de um museu com seu acervo.

Mesmo com a falta de proatividade face às atividades de natureza científico-documentais, observa-se no MAO um aumento de seu acervo. De início, o Museu abrigava aproximadamente 1800 peças, mas, atualmente, o número de objetos ronda os 2500. Tal crescimento se deve a um recebimento passivo que acolhe objetos por convenções simplistas³³, sem seu rastreio sistemático ou reconhecimento da necessidade de acréscimos ao acervo como corolário da produção do conhecimento e da consequente ampliação do escopo de salvaguarda efetivado pelo museu (BURCAW *apud* BITTENCOURT, 2005 p. 42).

2.6 O MAO e seu território: a requalificação do Baixo Centro

É importante uma contextualização mais ampla que possa correlacionar o caso do museu e da Praça da Estação a outros de revitalização de áreas urbanas, assim demarcando suas semelhanças e especificidades, sobretudo no que diz respeito ao uso dos projetos culturais (dentre eles, o museu e o patrimônio cultural) como estratégia para ressignificação de espaços degenerados, tendo em vista as transformações do tecido urbano³⁴.

³³ Entende-se como convenção simplista uma ideia de assimilação superficial que associa algumas tipologias de objetos ao museu pelas semelhanças funcionais e físicas. Como exemplo, um doador que tem algumas peças relativas ao mundo do trabalho, feitas de madeira, e enxerga que o MAO pode abrigá-las, caso queira.

³⁴ Destaca-se o livro organizado por Teixeira Coelho que reúne artigos analíticos e estudos de casos tendo como mote os usos culturais da cidade e a ascensão das políticas culturais como importante resposta aos dilemas sociais despontados nas novas configurações do tecido urbano das grandes metrópoles na

As práticas culturais como amparo para novas demandas sociais tiveram mudanças substanciais na segunda metade do século XX com o endosso das políticas culturais como plataforma mais autônoma nos organogramas de planejamento, existência própria na administração pública e com maior exploração das áreas do conhecimento (COELHO, 2008, p. 64). Nesse sentido, os processos de revitalização e requalificação de espaços urbanos degradados valendo-se do artifício das ações culturais como recurso são uma constante em várias cidades no globo, intensificando-se nas últimas décadas. Segundo Hoffman, ancorando-se em Botelho³⁵:

“Nas últimas décadas, estes processos têm se caracterizado por incorporarem a cultura como conteúdo diferenciador das várias experiências de revitalização” (Botelho, 2005, p. 54). O uso da cultura tem se destacado como estratégia principal nos novos processos de revitalização urbana (HOFFMAN, 2014, p. 539)

As instituições museológicas, como ferramentas culturais consolidadas, são artifícios recorrentes nesses projetos de requalificação urbana, sendo alternativa para a renovação funcional de edificações tombadas e alibi para a planificação de novos edifícios com arquiteturas ostensivas. O uso das instituições museais também prima atender uma necessidade de estabelecer um marco monumental, seja ele urbano, catalisador de operações da cidade e pensado como centro de um aglomerado cultural atraente com potencial de propiciar uma apropriação mercadológica de seu entorno (HOFFMAN, 2014, p. 541), seja ele um marco dos novos tempos, de refundação, de reciclagem das cidades enveredado para a promoção de um consumo turístico cosmopolita (SEVCENKO, 2001, p. 128). Tais tendências, perceptíveis em muitos projetos, conduzem essas ações a um caminho de assepsia social, relevado nos debates mais arrojados pelo termo gentrificação, que ressalta o processo de transformação social oriundo das requalificações do espaço urbano, muitas vezes marcado pela exclusão e expropriação³⁶. Tais situações são recorrentes quando a intenção de promover um alinhamento com o modelo de cidade globalizada, munida de mecanismos culturais, sobrepõe-se aos problemas sociais existentes.

contemporaneidade. Os casos de revitalização urbana envolvendo museus são recorrentes na maioria dos relatos. Ver: COELHO, Teixeira (org.). A cultura pela cidade. Iluminuras: Itaú Cultural. 2008, 191p.

³⁵ BOTELHO, T. R. Revitalização de centros urbanos no Brasil: uma análise comparativa das experiências de Vitória, Fortaleza e São Luís. EURE (Santiago. Impresa), Santiago de Chile, v. 31, n. 93, p. 53-71, 2005.

³⁶ Atualmente, tanto o termo gentrificação é polissêmico quanto às ações que ele abarca, que não seguem um padrão, de modo que, então, é arriscado impor-lhe uma definição restritiva (FURTADO, 2014, p.344). No entanto seu uso está comumente ligado às críticas negativas das consequências de requalificação, reocupação, revitalização e reordenamento de espaços urbanos. Ver: FURTADO, Carlos Ribeiro. Intervenção do Estado e (re)estruturação urbana. Um estudo sobre gentrificação. Cad. Metrópole [online]. vol. 16, n.32. 2014, p.341-361

Sugere-se, por fim, que tais espaços também podem ter uma função reconciliadora, abordando temas transversais à multiplicidade cultural da cidade, atenuando as diferenças e esmaecendo conflitos em prol de uma tradição que possa ecoar em uníssono. No Brasil, além do MAO – um museu do trabalho pré-industrial em Belo Horizonte – pode-se citar outras instituições museológicas que atuam na mesma linha: o Cais do Sertão, que exalta a figura sertaneja de Luiz Gonzaga, no centro histórico de Recife; o Museu do Amanhã, que salienta os desafios do futuro no porto do Rio de Janeiro; e o Museu da Língua Portuguesa, que tem a língua oficial dos brasileiros como artefato, em São Paulo. Todas essas instituições são partícipes de recentes processos de revitalização urbana. É, portanto, evidente a predileção por temáticas com poder agregador, que ainda passarão, no seio dessas instituições, por um processo de tratamento narrativo que possa amenizar ou eliminar conflitos e problemas mais imediatos, num processo de estetização romântica ligado à reelaboração da tradição (HARVEY *apud* LEITE, 2002, p. 120). Jayme e Trevisan associam essas ações às políticas de gentrificação como uma forma de incorporar a prática de consumo à tradição reelaborada (JAYME e TREVISAN, 2014, p. 368).

Enveredando-se para o caso específico da Praça da Estação, é possível, resguardando algumas particularidades, observar constâncias históricas que o associa a esse *know how* de requalificação e revitalização dos espaços urbanos, incluindo os atos de desapropriação que culminaram na degradação do local. Segundo Jayme e Trevisan, Belo Horizonte acompanha uma tendência observada nos grandes centros urbanos brasileiros no final dos anos 1970 de esvaziamento dos centros históricos e surgimento de novas centralidades³⁷. Em seguida, no fim dos anos 80 e início dos 1990, o centro das mesmas grandes cidades passam por um processo de valorização a partir de novas atribuições simbólicas – valor histórico e imobiliário – que mobiliza agentes públicos e sociedade civil em projetos de requalificação urbana (JAYME e TREVISAN, 2012, p. 360).

No caso belo-horizontino, o fortalecimento de tal perspectiva é a regulamentação do Conselho Deliberativo de Patrimônio Cultural em 1986 “com o objetivo de organizar a

³⁷ Pode-se sugerir a instalação e permanência do obelisco da Praça Sete, vulgo pirulito, na Praça Diogo de Vasconcellos, na Savassi, durante os anos 1960 e 1970, como um marco simbólico de novas centralidades em Belo Horizonte. Embora não haja pesquisas empíricas mais robustas sobre esse tema, existe uma incômoda coincidência ao pensar que o monumento que ficou fixado na Praça Sete, hipercentro de Belo Horizonte e símbolo de centralidade da cidade – e retornou para lá através de mobilização popular nos anos de 1980 – tenha sido assentado por frívolas intenções em um novo logradouro na aurora de sua consolidação como nova centralidade. Ver: LEMOS, Celina Borges, Uma centralidade belo-horizontina. Revista do Arquivo Público Mineiro. Dossiê.v. 43 2007. p. 93-111.

proteção do patrimônio cultural da cidade” (JAYME e TREVISAN, 2012, p. 363). Ainda no final da década de 1980, projetos voltados para a recuperação do centro começaram a ser planejados e ganharam consistência nos anos 1990. No caso da Praça da Estação, segundo Rivero, dois momentos nos anos 1980 avigoram a necessidade da revitalização da Praça da Estação: o I Encontro pela Revitalização da Praça da Estação em 1981 (ENCONTRO) – impulsionado pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil, Minas Gerais (IAB-MG) – e do Tombamento do Conjunto Paisagístico e Arquitetônico da Praça da Estação (1988) pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA-MG) (RIVERO, 2015, p.17). No entanto, foi a partir dos anos 2000 que se abriu um novo ciclo de implementações de projetos de revitalização, sobretudo após o início da implantação do Museu de Artes e Ofícios (RIVERO, 2015, P. 21).

Para o específico caso da região do Baixo Centro, contemplando a Praça da Estação, algumas mudanças e ações podem ser salientadas sob a ótica dos processos de revitalização e requalificação (JAYME e TREVISAN, 2012, p. 364; GIFFONI, 2010; RIVERO, 2015)³⁸:

- 1) 1989 – Inauguração do Centro Cultural da UFMG no prédio da antiga Escola Livre de Engenharia;
- 2) 1995 – Abertura de licitação para a elaboração do projeto urbanístico de recuperação da área da Praça Rui Barbosa pela Prefeitura de Belo Horizonte – PBH ;
- 3) 1995 – Processo de recuperação dos jardins da Praça da Estação;
- 4) 1997 – Restauração da Serraria Souza Pinto;
- 5) 1999 – Recuperação do aspecto original do Viaduto Santa Tereza;
- 6) 2001 – Início da implantação do Museu de Artes e Ofícios;
- 7) 2004 – Entrega da Revitalização da Praça da Estação, destacando a nova estrutura da esplanada para recebimento de eventos;
- 8) 2005 - Execução do projeto arquitetônico da Praça Rui Barbosa (jardins);
- 9) 2005 – Abertura do Museu de Artes e Ofícios;
- 10) 2007 – Implantação do Boulevard Arrudas;
- 11) 2009 – Abertura do Espaço *CentoeQuatro*, cafeteria e galeria de arte e cinema, no seio da Praça da Estação.

³⁸ Além dos dois artigos citados, parte das informações destacadas se encontra no site do MAO. Disponível em: < <https://www.mao.org.br/conheça/o-edificio-e-a-praca/> > acesso em novembro de 2019.

As discussões recorrentes, em diversos trabalhos sobre o processo de revitalização e requalificação da Praça da Estação e a consequente gentrificação, assinalam que as transformações, de algum modo, foram menos radicais, após várias intervenções concluídas, no chamado Baixo Centro, se comparado a outros casos semelhantes de requalificação que sucederam em exclusões e expropriações. Os autores pontuam motivos diferentes para tal situação. Hoffman indica que houve uma condução do processo estabelecendo interlocução bem sucedida com as características da região e sua ocupação (HOFFMAN, 2014,). Jayme e Trevisan discutem a possibilidade de os projetos terem contemplado a variedade cultural do local, considerando o fato de Belo Horizonte não ser uma cidade turística, o que permitiu que os cidadãos fossem os principais beneficiados e pelo fato de as intervenções terem acontecidos durante uma administração de esquerda (JAYME e TREVISAN, 2012). Por fim, Soares, Chaves, Neves e Rena (2017), membros do grupo de pesquisa Indisciplinar da Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG salientam que existe um conflito entre as estratégias gentrificadoras adotadas por uma aliança entre governo e iniciativa privada – denominada no artigo como Estado-Capital e as táticas de antigentrificação fomentadas por ocupantes do Baixo Centro, as quais defendem que os usos culturais planejados no local acontecem por resistência de movimentos e grupos sociais, perspectiva reforçada por Rivero em trabalho que analisa a Praça da Estação a partir dos usos e conflitos em torno do patrimônio público sob o prisma da produção do espaço³⁹.

Nessa perspectiva, os processos de revitalização e requalificação no Baixo Centro tiveram relativo êxito, sem excluir necessariamente manifestações culturais e indivíduos pertencentes àquele espaço por mais que provocassem conflitos entre as formas de uso do espaço. No entanto o MAO não se enquadra nessa constatação. Mesmo inserido nessa região e visto por alguns autores como alavanca para a intensificação das intervenções ali planejadas (HOFFMAN, 2014; RIVERO, 2015), o museu ainda permanece distante dos segmentos sociais que, a princípio, pretendia atingir. Garcia e Santana, por exemplo, indicam que as instituições culturais da Praça da Estação ainda não estabeleceram um diálogo com todos os públicos que ali circulam e realça a necessidade de ações mais democráticas (GARCIA e SANTANA, 2018). Já Rivero,

³⁹ Como exemplo pode-se citar a “Praia da Estação”, evento organizado para protesto contra medidas do poder público que proibia eventos na Praça da Estação. Ver. RIVERO, Elena Lúcia. Um espaço, várias praças. Conflitos e disputas em torno da Praça da Estação. Dissertação de Mestrado. 2015, 190p.

considera que o MAO não contribuiu para uma maior apropriação do espaço podendo ser apontado como uma instituição elitista (RIVERO, 2015, p. 180).

Nesse sentido, o MAO não conseguiu sequer cativar o público-alvo delineado ainda na implantação, perspectiva reforçada por Martinez em pesquisa de público realizada em 2014 sobre o conhecimento e a frequência no MAO dos transeuntes que passam esporadicamente ou diariamente pela Estação Central do Metrô. Das 461 entrevistas, apenas 25% dos entrevistados afirmaram ter visitado o Museu (MARTINEZ, 2014, p.137). Dentre aqueles que nunca visitaram, 34% alegaram falta de tempo, 20% não possuir interesse e 28 % desconhecimento da existência do museu (MARTINEZ, 2014). Por mais que pesquisas mais sistemáticas e periódicas sejam necessárias para conclusões mais robustas, o estudo de público de Martinez é sintomático da ausência de ressonância entre o MAO e o público que frequenta a Praça da Estação.

3. CAPÍTULO 2 MUSEU DO ESCRAVO DE BELO VALE

AGRITORTURA

Amanhã serão graças
de museu.

Hoje são instrumentos de lavoura,
base veludosa do império:
“anjinho”,
gargalheira,
vira-mundo.

Cana, café, boi
emergem ovantes dos suplícios.
O ferro modela espigas
maiores.
Brota das lágrimas e gritos
o abençoado feijão
da mesa baronial comendadora.

Carlos Drummond de Andrade

IMAGEM 2: Museu do Escravo - fachada



Fonte: Tarcísio Martins – Jornal Correio de Minas

3.1 A Imaginação Museal de um padre redentorista

Mário Chagas, um dos mais proeminentes pensadores da Museologia Brasileira, forjou a expressão *Imaginação Museal*. Para o autor:

[...] A imaginação museal configura-se como a capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas. Essa capacidade imaginativa não implica a eliminação da dimensão política dos museus, mas, ao contrário, pode servir para iluminá-la. Essa capacidade imaginativa – é importante frisar – também não é privilégio de alguns; mas, para acionar o dispositivo que a põe em movimento, é necessária uma aliança com as musas, é preciso ter interesse na mediação entre mundos e tempos diferentes, significados e funções diferentes, indivíduos e grupos sociais diferentes. Em síntese: é preciso iniciar-se na "linguagem das coisas". Essa imaginação não é prerrogativa sequer de um grupo profissional, como o dos museólogos, por exemplo, ainda que eles tenham o privilégio de ser especialmente treinados para o seu desenvolvimento. Tecnicamente, ela refere-se ao conjunto de pensamentos e práticas que determinados atores sociais de "percepção educada" desenvolvem sobre os museus e a museologia. (CHAGAS, 2003, p. 64)

Nesse sentido, atores sociais podem vislumbrar os museus como articuladores de uma gramática expositiva que evidencia um poder evocador dos objetos, em correspondência a certos itens e discursos, observadas as características específicas de cada instituição. Complementa-se também que as imaginações museais podem se tornar vertentes da forma de se conceber museus. Portanto, não é indevido indicar que várias iniciativas podem compor o arsenal de inventividade que suscita um olhar especial para os objetos, conferindo-lhes responsabilidades sociais, culturais, políticas, históricas e científicas.

Alguns exemplos podem ser analisados sob o prisma desse conceito⁴⁰: a constituição das coleções dos Médicis, em Florença, no século XIV, como embrião de um modelo de colecionamento que se espalhou na Europa nos séculos seguintes e que implica um consumo conspícuo de demonstração de poder através de uma acumulação de certos objetos, atividade que reverbera, inclusive, no alçar de algumas atividades artísticas durante a Renascença (HOOPER-GREENHILL, 1992, p. 23); o protagonismo de Alexandre Lenoir com o “Museu dos Monumentos Franceses”, onde foi inaugurada a classificação sistemática dos objetos por período; e Alexandre Du Sommerard, no Museu de Cluny, na tentativa de conceber uma “realidade experimental de um passado recriado”

⁴⁰ O conceito de Imaginação Museal é aqui tratado semelhante ao de classe como categoria heurística e analítica, delineado pelo historiador E. P. Thompson. Assim, respeitadas as realidades históricas de cada tempo e espaço, o conceito de classe pode ser utilizado como uma ferramenta metodológica para análise de sociedades alheias, temporalmente ou espacialmente, àquelas que de fato tinha em seu arcabouço de conhecimento a ideia de classe – a sociedade ocidental a partir do século XIX. Da mesma forma, julga-se permissível a extensão do conceito de Imaginação Museal às sociedades que não tinham em seu horizonte de atuação a prática de assentar museus. Ver: THOMPSON, E. P. Algumas observações sobre classe e “falsa consciência”. In: THOMPSON, E. P. As peculiaridades dos ingleses e outros artigos. Organizadores: Antônio Luigi Negri e Sérgio Silva – Campinas, SP. Editora Unicamp, 2001. p. 269-281.

como formas de visualização, reproduzida em muitos museus de história (BANN, 1994, p. 170); o princípio evolucionista de organização esmerado por Pitt Rivers, que auxiliou vários museus etnográficos nas formas de organização de acervo e suas formas de exposições (CHAMPMAN, 1985, p. 15); Georges Henri Riviére e Hughes de Varine no contexto da renovação museológica e a proposição disruptiva das novas tipologias museológicas como os ecomuseus (BRULON SOARES, 2015, p. 274).

No contexto brasileiro, pode-se citar a proposta nacionalista de Gustavo Barroso no culto das relíquias do passado efetivado no Museu Histórico Nacional (SANTOS *apud* CHAGAS, 2003, p. 106) e a cultura museológica do SPHAN, que amparou a criação de vários museus regionais alinhado ao ideário de cultura nacional sustentado pela autarquia entre os anos 1930 e 1950 (JULIÃO, 2008, p. 141).

Aqui foram expostas algumas, dentre muitas outras, implementações consagradas que irradiaram para outros indivíduos que cultivaram uma imaginação museal. Dessa forma, a experiência museológica fomentada por uns pode nutrir a imaginação museal de outros, como os casos evidenciados por Chagas de Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro⁴¹. Como demonstrado em sua tese (2003), para a imaginação museal desses três pensadores, foram cruciais outras experiências museológicas, ainda que ancoradas em outras concepções a respeito do uso dos objetos numa narrativa museal. Isso não quer dizer que essas outras experiências museológicas são assimiladas apenas positivamente, mas também como aquilo que não se deve fazer, como, por exemplo, no caso de Darcy Ribeiro em relação ao Museu do Homem, em Paris, relatado por Chagas (2003, p. 205).

Nesse sentido, os indivíduos que desbravam as veredas da imaginação museal concebem uma teia de relações entre vários elementos que são apropriados e reproduzidos ao mesmo tempo em que são atualizados e transformados, configurando uma nova experiência museológica com novas intencionalidades.

Insistir no conceito e todas as implicações dele advindas é acreditar que muitas das motivações e inspirações que alimentam a imaginação social de um ator social podem ser rastreadas, não só por sua trajetória biográfica, mas pelo espírito de um tempo, tributário de determinado contexto. Sob esse direcionamento é que se deseja desvelar alguns indícios sobre o seguinte: por que um padre redentorista nos anos 1970 se empenhou em abrir um Museu sobre a escravidão na pequena cidade de Belo Vale-MG? Por essa

⁴¹ Afirmar isso não exclui que um indivíduo que nunca visitou museus possa ter imaginação museal.

pergunta é que será norteadada a incursão na história do Museu do Escravo de Belo Vale. Tal história aqui será esmiuçada de forma exploratória. Inicia-se o destrinche da questão pela figura do padre.

José Luciano Jacques Penido nasceu em Belo Vale, Minas Gerais, no dia 18 de outubro de 1922⁴², filho de Maria José Jacques Penido e Henrique Marques da Silva Penido⁴³. Segundo relata em entrevista recente, durante sua infância, um missionário redentorista chamado Atanásio visitou a cidade, sendo parte do itinerário a ida à casa dos seus pais. O missionário, durante a estada, fez ao ainda menino uma “declaração profética” que ele seria um padre redentorista. Para os pais, tal declaração pode ter soado como uma recomendação e um direcionamento possível para o filho. Posteriormente, o seu pai o enviou ao Juvenato São Clemente Maria, localizado na cidade vizinha de Congonhas, Seminário Menor⁴⁴ ligado à Vice-Província Redentorista do Rio de Janeiro⁴⁵.

Seguiu os estudos eclesiásticos em Juiz de Fora, em 1945, onde fez parte da primeira turma do Seminário Maior Redentorista de Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, vulgarmente conhecido como Seminário da Floresta⁴⁶. Logo após, complementou seus estudos em Tietê⁴⁷. Depois de sua formação, foi enviado pelos seus superiores para lecionar no Seminário de Congonhas, onde foi professor de latim. Por um certo período, dedicou-se às ações missionárias atuando em várias paróquias⁴⁸.

Na segunda metade da década de 1950, retornou a Congonhas. Em 1957, quando a Igreja de Bom Jesus do Matosinhos foi elevada à categoria de Basílica Menor pelo papa

⁴² Página da Paróquia de Santo Afonso – Congregação Redentorista - Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <<http://www.santoafonsorj.org.br/site/index.php/redentoristas-2/quem-somos/comunidade-redentorista-5>>

⁴³ Em Belo Vale, a Biblioteca Municipal tem o nome de sua mãe e o Hospital da cidade tem o nome de seu pai.

⁴⁴ As desambiguações Seminário Menor e Seminário Maior são utilizadas pelas instituições de ensino ligadas aos ensinamentos eclesiásticos. Menor indica ensino básico e iniciação e Maior, os estudos acerca da filosofia e teologia que aprofunda o sacerdote na vida clerical.

⁴⁵ Entrevista do padre concedida a TV Aparecida. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uFEcfv8EAEw&list=ULg-Mllr_rsks&index=3780>

⁴⁶ Revista Akicolá – Redentoristas em Notícias. Informativo da Província do RJ-MG-ES. Ano 34, n. 297. Outubro de 2016, p.6. O Seminário da Floresta foi construído em Juiz de Fora com o intuito de instalar um Estudantado. Foi oficialmente inaugurado no dia 11 de agosto de 1946. Exerceu até 1971 sua função inicial de Seminário quando se transformou em um local destinado a outras finalidades. Disponível em <<http://seminariodafloresta.com.br/historia.html>>

⁴⁷ Entrevista do padre concedida a TV Aparecida. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uFEcfv8EAEw&list=ULg-Mllr_rsks&index=3780>. O padre Jacques Penido não cita o local em Tietê em que realizou os estudos. No entanto, é presumível que ele tenha os feito no Seminário Maior de Santa Teresinha, localizado em Tietê, pertencente à Província Redentorista de São Paulo. Ver: <<https://www.seminariotiete.com/institucional/#seminariodesantateresinha>>

⁴⁸ Entrevista do padre concedida a TV Aparecida. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uFEcfv8EAEw&list=ULg-Mllr_rsks&index=3780>

Pio XII (JUSTE, 2012, p. 29), ocupava o cargo de secretário-geral da Congregação do Santíssimo Redentor, sendo então o Administrador da Basílica⁴⁹.

Em 1962, tornou-se Superior Provincial, o mais alto cargo da Província Redentorista do Rio de Janeiro. O período em que ocupou esse cargo foi marcado pelo início da crise no clero católico que afetou visceralmente a expansão redentorista no Brasil, efetivada nas décadas anteriores, provocando inclusive algumas retrações das atividades redentoristas. Esteve em Roma durante o Concílio Vaticano II (1962-1965), evento que desencadeou uma série de mudanças na estrutura da Igreja e na sua relação com o complexo mundo moderno que sublevava a sua frente, confrontando o modo ortodoxo de compreendê-lo por parte da instituição⁵⁰. Em Roma, Jacques Penido realizou estudos teológicos na Acadêmia Afonsiana e cursou Jornalismo na Universidade Internacional de Jornalismo de Roma. Ocupou o cargo de Superior até 1967 quando renunciou (SCHIAVO, 2011, p. 48-65)⁵¹.

Após sua renúncia, retornou ao cargo de Administrador da Basílica de Bom Jesus do Matosinhos⁵², onde, aparentemente, manteve-se até o encerramento das atividades redentoristas na Basílica, quando a Província devolveu a administração para a Arquidiocese de Mariana em 1975 (SCHIAVO, 2011, p. 70)⁵³. Nesse retorno, é na Basílica onde acontecem as ações de Jacques Penido que se desdobraram na criação de um museu na sua cidade natal. No entanto, antes de discorrer acerca disso, é necessário

⁴⁹ Citado na reportagem “Descobrimo Aleijadinho” de Bandeira Duarte. Jornal Correio do Amanhã – Rio de Janeiro. 1º caderno, 28 de dezembro de 1957. Página 11. Disponível online na Hemeroteca da Biblioteca Nacional. < <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>>. É também citado no livro de Edgar de Cerqueira Falcão “A Basílica do Senhor Bom Jesus de Congonhas do Campo”, publicado em 1962, como procurador-secretário da Basílica.

⁵⁰ Entrevista do padre Jacques Penido concedida a Guilherme Reis. 2019. Não há condições de afirmar se ele participou das sessões como representante da Província.

⁵¹ Segundo Schiavo, os anos 60 foram turbulentos não só para os redentoristas, mas para toda Igreja Católica. As influências para tais instabilidades vão desde a própria iniciativa da Igreja, conduzida pelo Papa João XXIII, de reorganizar a relação da entidade com o mundo moderno, até a conjuntura político-cultural da época, como o avanço das religiões protestantes e do acirramento da polarização ocasionado pela Guerra Fria. Para os redentoristas no Brasil da Província do Rio, ainda há outros fatores internos que impactaram suas ações, dentre eles, o retorno aos Países Baixos dos padres de origem holandesa, que deram continuidade ao trabalho iniciado pelos seus compatriotas no século XIX na condução da Província. Ver: SCHIAVO, R. A. Os redentoristas em tempos de *Aggiornamento*: um estudo sobre a pastoral missionária da Província do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo entre as décadas de 1960-1980. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto. Mariana, 2011, 167p.

⁵² Entrevista do padre Jacques Penido concedida a Guilherme Reis, 2019.

⁵³ Os redentoristas se instalaram em Congonhas em 1923, onde abriram o Seminário Menor de São Clemente Maria e assumiram a administração do Santuário de Bom Jesus do Matosinhos (SCHIAVO, 2011, p. 42).

explorar minimamente o carisma redentorista e o contexto histórico dos anos 1960 e 1970.

3.2 Tempos de Mudanças

A Congregação do Santíssimo Redentor foi fundada no Reino de Nápoles por Afonso de Ligório (Santo Afonso) em 1732. O carisma⁵⁴ afonsiano, que norteia as ações redentoristas até os dias atuais, baseia-se resumidamente nas ações missionárias, na opção por uma vida modesta, sem regalias, e amparo aos pobres e abandonados espiritualmente (SCHIAVO, 2011, p. 21). No Brasil, as missões redentoristas foram instaladas no final do século XIX com padres provenientes da Alemanha e da Holanda (SCHIAVO, 2011, p. 37), que expandiram suas atuações missionárias no decorrer do século XX⁵⁵.

É de se imaginar que os redentoristas eram simpáticos à dinâmica das Comunidades de Base, proposta na década de 1960, pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil – CNBB, diante da constatação de que a estrutura paroquial da Igreja era ineficiente. Desdobram dessa ideia as Comunidades Eclesiais de Base – CEBs⁵⁶, que ficaram estigmatizadas por terem sido um instrumento dos ideais da Teologia da Libertação. No entanto, os redentoristas também utilizaram do instrumento das comunidades de base de forma moderada e sem incentivar uma atuação mais politizada (SCHIAVO, 2011, p. 123). Ademais, várias alas da Igreja Católica, não alinhadas à Teologia da Libertação, engajaram-se em mobilizações em defesa dos direitos sociais e humanos (DELGADO e PASSOS, 2007, p. 127).

Esse momento pode ter contribuído para uma maior intercessão entre os ideais já consolidados do carisma afonsiano, praticado pelos redentoristas, e a emergência da Teologia da Libertação, com sua missão de salvar os oprimidos, por intermédio do exercício da fé (BOFF, [1982] 2001, p. 25), junto a outras diversas frentes de atuação de defesa dos direitos sociais e humanos encampados no seio do catolicismo brasileiro. Portanto, certamente o contexto de reestruturação religiosa e o aflorar de movimentos comprometidos com a libertação através da fé dos oprimidos e da defesa dos direitos sociais e humanos podem ter consubstanciado as ações redentoristas.

⁵⁴ Carisma no sentido religioso.

⁵⁵ Para saber mais sobre a atuação dos Redentoristas no Brasil, indica-se a obra de Augustin Wernet “Os Redentoristas no Brasil” (1995), dividida em três volumes.

⁵⁶ Aqui sustenta-se a ideia de Schiavo de que as CEBs se destoaram das comunidades de base idealizadas pela CNBB (SCHIAVO, 2011, p.118).

A despeito do espírito do tempo da época, algumas atividades são importantes de serem relevadas. A partir da década de 1960, muitas transformações sociais e culturais eclodiram ao redor do mundo. Movimentos políticos, sociais e culturais, industrialização, urbanização, diásporas e êxodos aconteceram com rara efervescência. Isso vinha acompanhado de tensões políticas e sociais suscitadas pela Guerra Fria, as crescentes alternativas à polarização, o processo de descolonização da África e a ascensão das lutas de direitos civis, sociais e humanos – no qual se destaca o movimento negro efetivado nos Estados Unidos.

No Brasil, o país acompanhava tais tendências complexificadas por suas especificidades. Experimentava uma onda de mobilizações sociais e manifestações artísticas-culturais dos mais variados gêneros, permeados por questões envolvendo a identidade nacional e a cultura popular (ORTIZ, 1985, p.128). Afloraram-se, nesse momento, movimentos artísticos e de incentivos culturais endossados politicamente, o Cinema Novo, os Centros Populares de Cultura – CPC e o Teatro Arena. Tais movimentos foram confrontados com a irrupção do golpe de 1964, no qual o Estado Autoritário se impôs à hegemonia da esquerda nas atividades artísticas-culturais (RIDENTI, 2007, p.143), no que se desdobrou, após o golpe, na criação de órgãos fomentadores e controladores que almejavam aliciar a organização de tais atividades (ORTIZ, 1985, p. 85). Além disso, é claro, surgem vários mecanismos repressivos do Estado, o qual tentava desarticular quaisquer manifestações que soassem como afronta ao governo militar.

Movimentos sociais e políticos também sublevam suas articulações durante os anos 1960 e 1970 como as Ligas Camponesas, o fortalecimento do Movimento Estudantil, mobilizações trabalhistas sob uma roupagem operária e o Movimento Negro. Sobre este último, devido à sua proximidade com a temática da pesquisa, é oportuno discorrer mais detidamente.

As diversas manifestações no Brasil que podem ser caracterizadas como matizes de movimentos negros⁵⁷ têm origens anteriores ao momento aqui destacado. No entanto, alguns aspectos condimentam o relevo de tais movimentos na época em questão. Nos anos 1960, o país vive um estágio de consolidação do reconhecimento positivo de ser

⁵⁷ Aqui adota-se a perspectiva de Regina Pahim Filho, considerada por Petrônio Domingues, autor do artigo no qual se buscou suporte para discorrer acerca dessa temática nesta dissertação: Movimento Negro é a luta dos negros na perspectiva de resolver seus problemas na sociedade abrangente, em particular os provenientes dos preconceitos e das discriminações raciais, que os marginalizam no mercado de trabalho e nos sistemas educacional, político, social e cultural. Ver: DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. Revista Tempo, 2007, vol. 12. No. 23, p. 100-122.

negro e do afronte de diversos grupos ao racismo e seus efeitos, que foram escamoteados por décadas pela bandeira da democracia racial⁵⁸. Exemplos disso são encontrados nas artes, como no Cinema Novo e no Teatro Experimental do Negro – criado na década de 1940 e conduzido desde então por Abdias Nascimento, no crescimento de adeptos nas religiões de matrizes africanas, como a umbanda e o candomblé⁵⁹ (MONTES, 1998, p.. 98), e no aumento significativo de estudos que abordam a escravidão – suas consequências, as manifestações culturais afro-brasileiras e a realidade racial do país.

A instauração do regime militar interrompeu a ascensão da coalizão de forças, que palmilhavam o enfrentamento do racismo (DOMINGUES, 2007, p. 111). No entanto, sob outras bandeiras, e outras estratégias, mantiveram acesas as mobilizações que primavam pelo reconhecimento e valorização das manifestações afro-brasileiras, sendo recorrente o combate ao racismo. Mais do que nunca, “as manifestações artísticas, as agremiações relacionadas à cultura e às organizações religiosas configuraram-se como instrumentos de organização política” (CUNHA, 2006, p. 67). Ainda, segundo Cunha:

Neste momento, o Quilombo e o Terreiro foram apropriados como locais de referência para a elaboração de estratégias de luta e resistência, sendo intensificado o uso de elementos estéticos afro, na produção de novos olhares para a África, em revisão de uma África mítica (CUNHA, 2006, p. 67)

Além disso, o uso sistemático da violência na ditadura, como a prática da tortura, pode ter sido fator que ensejou uma reflexão que concebia um paralelo entre o regime militar e o regime escravista, fomentando a resistência aos mecanismos de repressão (SOUZA, 2001, p. 72). Dessa forma, fervilhavam estudos e manifestações acerca das temáticas envolvendo a rebeldia escrava e as formas de resistência à escravidão. Vale destacar uma das manifestações mais marcantes do período: a construção simbólica da Escrava Anastácia.

A formação da imagem e do imaginário sobre Anastácia iniciou-se no Museu do Negro, ligado à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, no Rio de Janeiro, no início da década de 70. Segundo Souza, uma Exposição aconteceu no Museu dos Negros organizada pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico, do então Estado da Guanabara, tendo como objetivo apresentar ao público a

⁵⁸ Sobre a democracia racial, ver: ORTIZ, Renato. Cultura Brasileira e Identidade Nacional. Editora Brasiliense. 1985. Cap 2: Da raça à cultura: a mestiçagem e o nacional. p. 36-44. FERNANDES, Florestan. Aspectos da Questão Racial. In: FERNANDES, Florestan. O negro no mundo dos brancos. 1972, p. 21-45.

⁵⁹ Montes ainda afirma que, com a ressignificação da cultura afro-brasileira, processo que a despiu do olhar “exótico” para transformá-la em elemento basilar para a legitimação das tradições africanas, houve uma “reconversão” de muitos terreiros de umbanda em terreiros de candomblé (MONTES, 1998, p. 98)

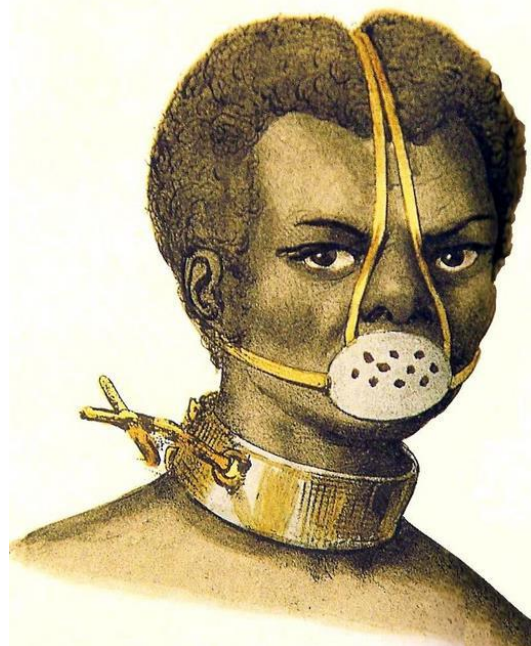
memória do período escravista. Após essa exposição, uma imagem permaneceu no museu: uma cópia ampliada de uma gravura lavrada pelo viajante francês Etienne Arago no século XIX (SOUZA, 2001, p. 89). A gravura apresenta uma mulher negra com um instrumento de castigo, a máscara de flandres, que envolve sua cabeça com quatro hastes e um tampão crivado que obstrui sua boca. Também possuía uma espécie de coleira, instrumento de suplício conhecido como gargalheira. A imagem inesperadamente se popularizou, ganhou nome, diferentes versões de sua história e se tornou mediadora de uma entidade realizadora de milagres. Souza relata como foi o início desse “culto” e como sua imagem foi sendo apropriada como símbolo:

Na década de 1970, Anastácia era reconhecida pela luta contra a escravidão, motivo pelo qual fora castigada com a máscara de flandres na boca, sevícia que a levaria à morte. Nesse período, já era tida, por muitos, como realizadora de milagres: a santa negra.

Anastácia guerreira encaixava-se muito bem no contexto daquela época. Buscavam-se heróis, os guerreiros, os que, mais que superados a dor do cativo, haviam lutado pelo seu término. Precisava-se de modelos que reforçassem a luta contra a ainda tão presente ideia de subserviência escrava. E, na história mais corrente da escrava, ela não havia cedido aos apelos sexuais do seu senhor, que, por isso a estuprou e a amordaçou. A luta de Anastácia, segundo essa versão, transformou-se em exemplo para suas companheiras do cativo. (SOUZA, 2001, p. 91)

A representação da Escrava Anastácia se enraizou como símbolo e se ramificou nas formas de apropriação. Multiplicaram-se as versões de suas feições, seus olhos foram azulados, ganhou corpo e até versões como princesa (SOUZA, 2001, p.206).

IMAGEM 3: Gravura de Etienne Arago



Fonte: Museu Afro Brasil

Vale destacar também a Irmandade Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, no Rio de Janeiro. A Irmandade, criada no século XVII, estava em uma fase de reestruturação física, mas também identitária, após o incêndio de suas dependências em 1967. Nesse período, foi um ambiente que abrigava indivíduos com posicionamentos críticos em relação ao negro na sociedade brasileira, alguns, inclusive, partícipes do posterior Movimento Negro Unificado – MNU (SOUZA, 2001, p. 63). A despeito da presença de membros ligados aos movimentos sociais, o discurso da negritude não era hegemônico no seio da Irmandade, na qual coexistiam formas distintas de apropriação dessas visões. O Museu do Negro, vinculado à Irmandade, representa a coadunação das diferentes formas de perceber e viver o sentido da Irmandade. A exposição na época manifesta bem a diversidade representativa e simbólica que a Irmandade evocava para abarcar os anseios dos membros:

Estavam presentes naquele período, da década de 1970, as peças de tortura, para que não se apagasse a dor da escravidão que, de certo modo, mantinha uma memória de sofrimento e mesmo de submissão. Também estava exposta a figura de Zumbi, herói-símbolo de negritude, de luta e ideal de resistência. Conviviam, no mesmo espaço, além daquelas peças, pretos-velhos que representavam a sabedoria do povo negro. Ao lado deles, símbolos religiosos católicos, como a cruz e esplendores de santos. Num dos cantos da sala, a homenagem à Princesa Isabel, acompanhada de uma réplica de seu mausoléu e do D'Eu, rodeados por uma galeria de fotos da Família Imperial. A princesa, naquele espaço, fora preservada como redentora da escravidão. (SOUZA, 2001, p. 87)

Vale destacar a convivência de uma narrativa consagrada, alçada como nacional, com elementos elencados como representantes específicos das “identidades dos povos negros”. Ademais, o discurso dessa exposição oferecerá subsídio analítico para o museu que adiante será escrutinado.

O Museu do Negro, contudo, não é o único exemplo museal expressivo da inflexão do movimento negro dos anos 1970, consolidado nos anos 1980, embora tangenciasse o processo de valorização da cultura afro-brasileira. Muitas instituições museológicas, sobretudo no Nordeste, foram pensadas ou planejadas nesse período, tendo como um dos eixos temáticos a sobrevivência das africanidades e da cultura afro-brasileira. Como exemplo, pode-se citar o Museu Afro Brasileiro da Universidade Federal da Bahia (MAFRO)⁶⁰, em Salvador, o Museu Afro Brasileiro de Sergipe (Mabs), em Laranjeiras, o Museu da Cidade de Salvador e Museu da Abolição em Recife⁶¹. Além disso, o período é marcado pela consolidação de uma memória pública de personagens históricos ligados ao passado das populações negras relacionados às rememorações do dia da consciência

⁶⁰ Criado em 1974 e inaugurado em 1982.

⁶¹ Criado por lei em 1957 e inaugurado em 1983.

negra, que ganharia força a partir de 1978 com a criação do MNU e do centenário da Abolição em 1988. Também aconteceram com mais intensidade empreitadas com o intuito de fazer releituras de acervos de museus e de outras instituições referentes a manifestações das culturas africanas e afro-brasileiras (LODY, 2005). No entanto, as insurgências do período que marcam um tempo de transição não conseguiram dismantelar por completo os discursos anteriores que sobrevivem explícita ou tacitamente em muitas instituições museológicas até os dias atuais.

Vale também desvelar o campo do patrimônio e dos museus quando se leva em conta as discussões nesse período, fomentadas por reflexões que atravessavam a sociedade ocidental, que promovem viradas conceituais importantes, impactando mudanças na práxis da preservação de bens culturais e de construção da memória.

Em nível internacional, eventos importantes são realizados, como a Convenção de proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural e a Mesa Redonda de Santiago do Chile, ambos tutelados pela UNESCO e realizados em 1972. Pode-se indicá-los como expressivos das turbulências pelas quais o momento passava, marcado por debates e reflexões acerca das políticas de proteção aos bens culturais, a sua amplitude e a quem o patrimônio deveria servir. No caso dos museus, os anos 1970 foram palco de uma crise que colocou em confronto as práticas museais e as novas demandas sociais. As críticas oriundas de diferentes campos do saber indicavam que os museus eram vistos como instituições que “representavam os lugares das histórias oficiais, do autoritarismo das elites ou ainda de sociedades sem histórias” (SANTOS, 2004, p. 53). Frente a esse cenário, houve a reinvenção das operações museográficas e de suas finalidades com o intuito de englobar a diversidade cultural e incrementar atividades que considerassem o desenvolvimento social e a ressonância do museu na realidade local, tendo um papel mais ativo e crítico.

As transformações ocorridas internacionalmente surtiram efeito no contexto brasileiro, de modo que o país acompanhou tendências verificadas em muitos pontos do globo. Em relação à amplitude das políticas de proteção do patrimônio cultural, as mudanças advêm da década de 1960, quando o então Departamento do Patrimônio Histórico Artístico e Nacional – DPHAN recorreu à UNESCO para assessorar as transformações em suas ações e para compatibilizar sua atuação com o modelo de desenvolvimento vigente no Brasil (FONSECA, 1997, p. 142). No entanto, iniciativas nacionais planejadas na década de 1970 no âmbito da proteção dos bens culturais demonstram a insuficiência dessa parceria inicial.

Nesse sentido, o governo militar propôs estratégias de descentralização dos mecanismos de proteção ao patrimônio cultural, suscitando uma cooperação entre níveis governamentais e incentivando a criação de órgãos nas esferas estaduais e municipais (FONSECA, 1997, p. 143). As ideias de descentralização e ampliação do escopo das políticas patrimoniais foram reforçadas com as planificações de iniciativas no campo cultural, como o Programa Integrado de Reconstrução das Cidades Históricas – PCH, criado em 1973, e do Centro Nacional de Referência Cultural – CNRC, arquitetado por Aloísio Magalhães em 1975⁶² e prontamente acolhido pelo governo.

Os incentivos à descentralização contribuíram para a criação de órgãos estaduais de proteção ao patrimônio, enviesados para suas realidades e particularidades. Nessa conjuntura, é criado o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico – IEPHA de Minas Gerais, em 1971. A atuação do órgão, em um primeiro momento, apresenta-se tradicional, enfatizando a prática do tombamento de exemplares arquitetônicos singulares (BOTELHO, 2006, p. 477). Em 1974, o Governo do Estado, num ato para corroborar a atuação da instituição, doou a Fazenda Boa Esperança, vindo a ser o primeiro bem cultural de propriedade do IEPHA, tombado pela instituição no ano seguinte⁶³ (TICLE, 2018, p. 92).

A Fazenda Boa Esperança é uma propriedade localizada em Belo Vale que tem como sede um imenso casarão colonial⁶⁴. A Fazenda está transpassada por vários sentidos de significação. Foi morada de Romualdo José Monteiro de Barros, o Barão de Paraopeba (1756-1855), importante agente político de Minas Gerais no século XIX e que ocupou os cargos de presidente e vice-presidente da província. O barão foi também precursor no ramo da metalurgia e siderurgia, pois foi um dos investidores iniciais da

⁶² Vale ressaltar que tais iniciativas ligadas ao campo das políticas culturais fazem parte de uma agenda do governo militar alinhadas a um projeto desenvolvimentista que se norteava pelo regionalismo e a descentralização. Destaca-se ainda o verniz democrático com que tais atividades estão permeadas, servindo como contrapeso do autoritarismo. Segundo Chuva e Lavinias, tais ideais democráticos cultivados nesses projetos não tinham uma intenção retórica por parte do governo militar, mas de fato foram conduzidas por intelectuais que partilhavam dos ideais democráticos e que atuaram sob a tutela do regime de forma harmônica, o que não se desdobrava, no entanto, por parte desses intelectuais, em apoio ao governo. Ver: CHUVA, Márcia; LAVINAS, L. V. O Programa de Cidades Históricas (PCH) no âmbito das políticas culturais dos anos 1970: cultura, planejamento e nacional desenvolvimentismo. Anais do Museu Paulista. São Paulo, 2016, p. 75-98.

⁶³ Em nível nacional, a sede da fazenda foi tombada em 1959 pelo então DPHAN. O tombamento do IEPHA em 1975 considerou o entorno ampliando os bens circunscritos.

⁶⁴ Não há documentos comprobatórios do início de sua construção. Possivelmente, data do período entre a segunda metade do século XVIII e o primeiro quartel do século XIX. Ver: TICLE, M. L. S. Fazenda Boa Esperança: História e Novos usos de um patrimônio cultural tombado. Revista Óculo. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. Vol. 2, 2018. p. 92-105.

Sociedade Patriótica, responsável pela instalação da primeira indústria de Ferro do Brasil⁶⁵ (TICLE, 2018, p. 95).

A fazenda é também tida como preciosidade arquitetônica e artística. Sua arquitetura colonial é representativa do tipo rural mineiro do século XVIII, impressionando ainda por suas dimensões. Sua capela, onde se concentram as talhas e pinturas, tem obras atribuídas a renomados artistas do cenário da arte sacra mineira, como Francisco Servas e João Nepomuceno Corrêa e Castro⁶⁶(TICLE, 2018, p. 97-99).

Destaca-se também seu passado escravista. A Fazenda está localizada no Vale do Paraopeba, região que nos séculos XVIII e XIX teve suas atividades direcionadas para o abastecimento interno (MARTINEZ, 2006, p 89), provavelmente com majoritária mão de obra escrava, e tinha como atividades a agropecuária e a transformação de alimentos, tanto para consumo próprio, quanto para comercialização. No inventário do Barão do Paraopeba, datado de 1855, é descrita a existência de 167 escravizados. Ainda, as estimativas advindas de fontes orais apontam que a Fazenda chegou a ter de 800 a 900 escravos (TICLE, 2018, p. 96). Corroboram tais feições escravocratas as comunidades quilombolas de Boa Morte e Chacrinha dos Pretos⁶⁷, surgidas nas adjacências da fazenda e sendo possíveis refúgios de negros escravizados oriundos de Boa Esperança.

Imediatamente após a aquisição, o IEPHA planejou os possíveis usos culturais que poderiam ser efetivados na Fazenda. Segundo Maria Letícia Ticle, a instituição elaborou um programa de ações que prescrevia, dentre outras coisas, a instalação de um Museu do Escravo (TICLE, 2018, p. 102). A ideia da implantação do museu, descrita nesse programa de ações, provavelmente tem ligações com a iniciativa do padre José Luciano Jacques Penido de instalar um museu que trata da escravidão em Belo Vale. No entanto, não se sabe se foi a partir desse programa que o padre se motivou a realizar esforços para a criação do museu ou se o IEPHA se aproveitou da ideia do padre como uma das alternativas de uso da Fazenda. Em entrevista recente, o sacerdote, inclusive, indica que um dos fatores que o fizeram levar adiante suas pretensões de criar um museu foi a própria existência da Fazenda:

⁶⁵ Ver também: PINHO, F. A. NEIVA, I. K. A. 200 anos da Fábrica Patriótica: A primeira indústria de ferro do Brasil. Belo Horizonte, Vale, 2012. 112p.

⁶⁶ Por tempos, as pinturas foram atribuídas a Manuel da Costa Ataíde (1762-1830), o mestre Ataíde, fato sustentado por nomes como Lúcio Costa e Sylvio de Vasconcelos.

⁶⁷ Ambas as comunidades se autodefinem como quilombolas e estão cadastradas na Fundação Palmares. Isso implica que a comunidade, de forma deliberada, valendo-se de deduções conjunturais e relatos orais se identifica como sendo remanescente de um quilombo. Por essa autoafirmação, acha-se conveniente tratá-las assim.

A minha cidade, Belo Vale, pequena [e] desconhecida. Como seria o meio de chamar a atenção sobre Belo Vale? Belo Vale teve a fazenda Boa Esperança com muitos escravos. Logo, imaginei formar um museu da escravatura. Uma ideia um tanto extraordinária, mas exatamente chamaria a atenção para Belo Vale, um museu da escravatura, museu do escravo⁶⁸.

IMAGEM 4: Fazenda Boa Esperança



Fonte: Prefeitura de Congonhas

Vale lembrar que o padre atuou por anos no Santuário de Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas, sendo o sacerdote encarregado pela Administração da Basílica e dos bens a ela ligados. No rol desses bens, estão trabalhos de Antônio Francisco Lisboa (1738 - 1814), o Aleijadinho, obras de relevo do categorizado barroco mineiro que, a partir dos anos 1930, passa a ser oficialmente tratado como “signo totêmico da expressão estética da identidade nacional brasileira” (GONÇALVES, 1997, p. 69).

Desde então, Congonhas se tornou o lócus privilegiado de atuação das instituições responsáveis pela efetivação das políticas de patrimônio cultural na região. Partindo dessas constatações, é possível afirmar que o padre Jacques Penido esteve familiarizado com alguns procedimentos relativos às atividades com um bem compreendido oficialmente como patrimônio cultural⁶⁹. E foi em Congonhas que se iniciaram os esforços do padre para criar uma instituição museológica em sua cidade natal.

⁶⁸ Entrevista do padre Jacques Penido concedida a Guilherme Reis. 2019.

⁶⁹ Vale ressaltar que, do período de 1971 à 1973, em uma ação conjunta entre IPHAN e IEPHA, aconteceu a restauração do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas.

3.3 A formação do Museu do Escravo

Possivelmente, em 1974, o padre Jacques Penido deu início às coletas de objetos para substanciar o acervo e viabilizar a construção do museu. A forma encontrada por ele para angariar os primeiros objetos e produzir uma coleção que serviria de base para o futuro museu foi por meio de solicitações realizadas através da Rádio Congonhas⁷⁰. Os objetos que chegaram por intermédio de doação e compras realizadas pelo padre foram guardados nas dependências da Basílica.

Na primeira metade de 1975, já tinham sido adquiridos mais de quatrocentos objetos e a ideia de criação do museu já se espalhava, despertando opiniões favoráveis e contrárias. Um dos indícios de tal difusão é a coluna escrita por Tristão de Athayde, pseudônimo de Alceu Amoroso Lima⁷¹, publicada no Jornal do Brasil no dia 16 de janeiro de 1975, no qual defendia a instalação do “museu da escravatura” em Belo Vale, sendo também uma forma de responder quem protestava contra sua abertura⁷².

Nesse período, também houve um imbróglio envolvendo a Prefeitura de Congonhas e o padre. Um ofício foi direcionado pelo prefeito Mauro Godoy ao então diretor-executivo do IEPHA Luciano Amedée Péret indicando que peças estavam sendo recolhidas para um museu em Belo Vale e havia o temor de que algumas delas pudessem pertencer aos acervos das Igrejas da cidade. As peças foram especificadas, quais sejam, dois confessionários, uma liteira, um sino e uma imagem de São José. Jacques Penido, então, esclareceu a situação na missa dominical do dia 11 de maio, indicando quais objetos foram doados e quais, equivocadamente, foram apontados como parte da coleção destinada ao museu⁷³.

⁷⁰ Entrevista do padre Jacques Penido concedida a Guilherme Reis. 2019. Também é indicado no documento intitulado “Confessionário para os Detratores”, disponível para consulta no Arquivo do Museu do Escravo.

⁷¹ Alceu Amoroso Lima (1893 - 1983) foi um importante pensador brasileiro ligado a Igreja Católica. Foi também professor e reitor da Universidade do Distrito Federal (Rio de Janeiro), escritor eleito para Academia Brasileira de Letras e indicado ao Nobel de Literatura de 1965.

⁷² Jornal do Brasil. “A verdade sempre libertadora”, Tristão de Athayde. Ano 84, nº 281. 16 de janeiro de 1975. Página 7.

⁷³ Documento intitulado “Confessionário para os Detratores”. O título é uma crítica para aqueles que acusaram o padre Jacques Penido de expropriação de bens da Igreja, fazendo analogia com dois confessionários. O padre, então, indicou que os confessionários não faziam parte dos objetos reunidos para o museu e que eles estavam nas dependências da Igreja, disponíveis para a retratação dos detratores, ou seja, para os que agiram de má fé ao acusá-lo. O documento não explicita o ano de ocorrência dos fatos. Dessa forma, alguns cruzamentos foram feitos para evidenciá-lo, como o período de mandato do prefeito Mauro Godoy, o período em que Luciano Amedée Péret atuou no IEPHA, o período que o padre Jacques Penido residia em Congonhas, e em qual dos possíveis anos o dia 11 de maio caiu em um domingo. Os dados quando cruzados apontaram para o ano de 1975. Nesta publicação, o padre ainda indica a elaboração de um documento de listagem dos objetos com o nome dos doadores, local de proveniência e data de oferta, documento este que não foi encontrado.

A pedido de Jacques Penido⁷⁴, foi promulgada em Belo Vale a Lei Municipal 504 de 9 de maio de 1975, que criara o Museu Histórico do Município de Belo Vale. Embora previsse a transferência de peças para o Museu do Escravo, a ser instalado na Fazenda Boa Esperança⁷⁵, a lei apontava pretensões mais abrangentes do que de apenas compreender a temática da escravidão. Entretanto, as ações do padre Jacques Penido indicam que ele realizou esforços concernentes a angariar objetos relacionadas estritamente à escravidão. Pensava em assentar o "seu museu" na Fazenda, mas sem considerar abordagens mais abrangentes, como indicado pela lei. O museu não abriu de imediato à publicação da lei, algo que iria acontecer em 1977.

Nesse ínterim, Jacques Penido transferiu-se para Niterói, após a saída da Congregação Redentorista de Congonhas. Mas não cessou suas atividades para conseguir material para o Museu. Em agosto de 1976, realizou pesquisas no Arquivo Nacional, onde é descrito que a finalidade era formar o "Museu do Escravo" na Fazenda Boa Esperança, Belo Vale⁷⁶. Essa pesquisa culminou no envio, por parte do Arquivo Nacional, de fotocópias e microfimes de documentos referentes à escravidão para o incipiente Museu⁷⁷.

O museu foi oficialmente aberto em abril de 1977, em um pequeno imóvel de Belo Vale pertencente à prefeitura⁷⁸. A abertura do Museu do Escravo foi noticiada no Jornal do Brasil, que relata a existência de 450 peças de "alto valor histórico", doadas pelo padre Jacques Penido. Ao que parece, a instalação nesse pequeno imóvel seria provisória, aguardando os reparos da Fazenda Boa Esperança para receber a coleção, como indicado na reportagem realizada pela Revista Manchete, publicada em julho de 1977, poucos meses depois da abertura oficial do acervo. Essa reportagem evidencia alguns dados sobre o museu e sua situação como instituição incipiente, de como foi a recepção dos beloalenses e a movimentação para conhecê-lo. Há duas imagens nas quais é possível observar objetos que o conjunto possuía na época, como a supracitada liteira e a instigante imagem de um idoso negro preso a um tronco. A reportagem ainda indica que a ideia do padre foi acolhida pelos cidadãos, que se mobilizaram para recolher mais objetos para o museu, tendo como resultados, segundo a reportagem, o encaminhamento ao

⁷⁴ Entrevista do padre Jacques Penido concedida a Guilherme Reis. 2019.

⁷⁵ Lei Municipal 504 de 9 de maio de 1975. Arquivo do Museu do Escravo.

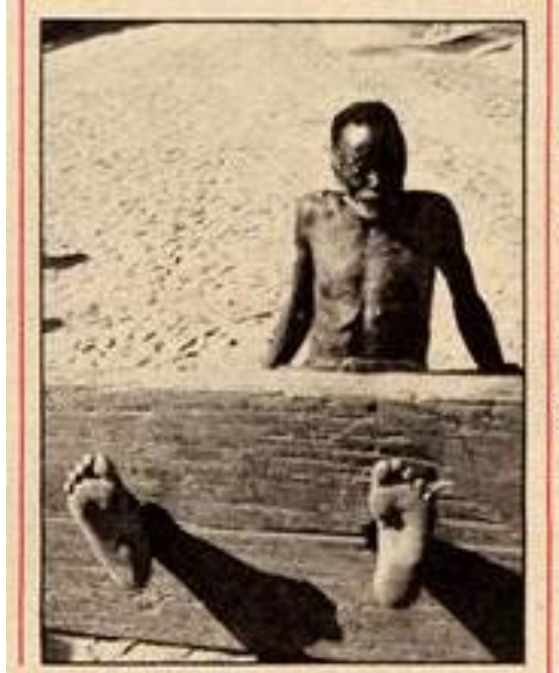
⁷⁶ Mensário do Arquivo Nacional. Ano VII, Edição 8, Agosto, 1976. Página 37.

⁷⁷ Mensário do Arquivo Nacional. Ano VIII Edição 8, Agosto, 1977, Pagina 38.

⁷⁸ Entrevista do padre Jacques Penido concedida a Tarcísio Martins para o Estado de Minas. 1993. Arquivo da SUMAV.

montante de trabalhos artesanais datados do século XVIII e gravuras de Jean-Baptiste Debret⁷⁹, citadas como inéditas,. Os planos do Museu do Escravo de ocupar as dependências da Fazenda Boa Esperança foram sendo adiados até culminar na desistência, como se descreve a seguir.

IMAGEM 5: Encenação de Idoso preso no tronco



Fonte: Nelson Aranha – Revista Manchete

IMAGEM 6: Visitante observando a liteira



Fonte: Nelson Aranha – Revista Manchete

⁷⁹ Revista Manchete. “Em presença das senzalas”. Edição 1315, Rio de Janeiro, 2 de julho de 1977. Página 133.

Em abril de 1980, numa reportagem do Jornal O Globo, é novamente indicado que a Fazenda estava recebendo os últimos reparos para receber o Museu. Ainda nessa reportagem, discorre-se acerca da variedade de peças que compõem o acervo do museu, exemplificando com objetos de tortura, porcelanas, balanças de medir ouro, cítaras, pinturas em madeira e gravuras citadas como originais de Debret⁸⁰.

Em julho 1981, também nas páginas do jornal O Globo, o próprio padre Jacques Penido, em resposta à Bruno de Almeida Magalhães, crítico recorrente à ideia de organização do museu pela temática central ser a escravidão⁸¹, aponta que o museu se encontrava em Belo Vale junto à biblioteca e que será reorganizado em breve em sede mais ampla e bela, dando a entender que ainda não tinha acontecido essa reorganização. Não se sabe aqui se ele estava se referindo estritamente à Fazenda, pois, paralelo aos almejos de implantar o museu no local, outras iniciativas foram empreendidas para melhor estruturar suas instalações, na época funcionando de forma contígua à Biblioteca Maria José Jacques Penido⁸², também dedicada à temática da escravidão.

Em 1982, uma nova lei municipal foi editada criando o Museu Municipal Padre José Luciano Jacques Penido. Mas o conteúdo da lei não sinaliza que o museu terá um viés específico, apenas indica ter o objetivo de “preservar as lembranças do passado e recordações vivas dos idos da pátria em todas suas áreas”⁸³. Apesar dessa lei, que não especifica a temática da escravidão, o padre Jacques Penido manteve as suas pretensões iniciais, à exceção de seu desejo de instalar o Museu na Fazenda Boa Esperança, como sustentada na lei 504/75. Isso fica mais evidente com os acontecimentos de 1984.

Em 1984, dois momentos fazem desbotar de vez o ainda interesse de se instalar o museu na Fazenda Boa Esperança. O primeiro aconteceu em janeiro, com a lei municipal 687/84. A lei desapropria uma propriedade no centro da cidade de Belo Vale e a direciona para compor a dotação patrimonial da Fundação Pe. Dr. José Luciano Jacques Penido,

⁸⁰ Jornal O Globo. “Numa fazenda de Minas, casa grande e obras de Aleijadinho”. 10 de abril de 1980, Página 42.

⁸¹ Bruno Almeida Magalhães era um leitor participativo que sempre enviava suas opiniões e erratas para alguns jornais do Rio de Janeiro. Em relação ao Museu do Escravo, demonstrou algumas vezes sua opinião contrária à abertura do museu por lembrar, como disse ele em um de seus comentários publicados no Jornal do Brasil, uma instituição nefanda que vigorou no Brasil. ver: Jornal do Brasil. Museu do Escravo, Bruno de Almeida Magalhães. Ano 87, nº 11. 19 de abril de 1977. Página 10

⁸² No Boletim do Conselho Federal de Cultura de novembro de 1981, indica-se que a prefeitura de Belo Vale solicitou auxílio financeiro de um milhão e quatorze mil cruzeiros, tendo parecer favorável por parte da Câmara da Letras. Boletim do Conselho Federal de Cultura. MEC. Ano II, nº 45. Outubro/ Novembro/ Dezembro. 1981. p. 113.

⁸³ Lei Municipal 696 de 28 de agosto de 1982. Arquivo do Museu do Escravo.

criada em 1982. Há também alteração do nome do museu, que passa a se chamar Museu Municipal do Escravo Padre Doutor José Luciano Jacques Penido, sendo incorporado à Fundação⁸⁴. A lei se deve às negociações entre a família de Jacques Penido e o poder público local. Havia sido iniciada a construção de um museu, na cidade, para abrigar a coleção de cálices de Nelson Moura Brasil do Amaral. Com o falecimento deste em 1980⁸⁵, as obras foram paralisadas, já que seus filhos não quiseram dar continuidade à empreitada do pai. Dessa forma, a família do padre Jacques Penido, influente na cidade, incumbiu-se de financiar o restante da obra com a condição de ali abrigar o Museu do Escravo⁸⁶, sendo tais condições aceitas pelo poder público municipal.

O segundo movimento que sela o malogro da implantação do museu na Fazenda Boa Esperança aconteceu em julho de 1984. Em uma carta ofício endereçada a Priscila Freire, na época Superintendente de Museus do Estado, o padre Jacques Penido, ainda defensor da ideia de instalar o acervo nas dependências da Fazenda Boa Esperança⁸⁷, já se conformava que tal objetivo estava ruindo. O ofício fazia referência a uma correspondência de Rodrigo Andrade, então diretor executivo do IEPHA, em resposta ao padre sobre a sua solicitação a Priscila Freire e encaminhada por ela ao IEPHA a respeito da aquisição do “guarda-roupa” do filme Quilombo, de Carlos Diegues. Na carta, que foi anexada pelo padre ao ofício destinado a Priscila Freire, Rodrigo Andrade faz menção a uma parceria entre o IEPHA e a UFMG na elaboração de um programa de reativação da Fazenda Boa Esperança, no qual evidencia que não havia pretensões de instalar um museu no local⁸⁸.

Apesar dos indícios documentais aqui analisados conduzir para a constatação de que o Museu do Escravo não foi transferido para a Fazenda Boa Esperança, a história corrente, inclusive reproduzida por parte dos atuais e dos antigos funcionários do Museu,

⁸⁴ Lei Municipal 687 de 28 de janeiro de 1984. Arquivo da SUMAV.

⁸⁵ Como Nelson Moura Brasil do Amaral morreu em 1980, a lei de 1982 pode ter sido uma sinalização da ideia de aproveitar o terreno e as benfeitorias já construídas para instalar o museu ali, mas ainda mantendo as intenções de ter peças expostas na Fazenda Boa Esperança.

⁸⁶ Entrevista do padre Jacques Penido concedida a Tarcísio Martins para o Estado de Minas. 1993. Arquivo da SUMAV. Entrevista do padre Jacques Penido concedida a Guilherme Reis. 2019.

⁸⁷ Carta ofício do Padre Jacques Penido à Priscila Freire. 20 de julho de 1984. Pasta Museu do Escravo – Arquivo da SUMAV.

⁸⁸ Carta ofício de Rodrigo de Andrade ao Padre Jacques Penido. 10 de julho de 1984. OF. Nº. 391/84 – DE. Pasta Museu do Escravo – Arquivo da SUMAV. Segundo Ticle (2018, p. 102), a parceria foi especificamente entre o IEPHA e a Escola de Veterinária, mas, por não ser bem-sucedida, foi rescindida menos de dois anos depois.

e retratada em alguns veículos de informação, sustenta que o Museu do Escravo foi alocado na Fazenda até sua ida para o novo prédio⁸⁹.

É importante destacar que, na carta ofício destinada à Priscila Freire, o padre Jacques Penido menciona que já estava em posse de cerca de mil peças, o que demonstra aumento significativo do acervo do museu em relação ao montante inicial. Muitas desses objetos provavelmente foram adquiridas com os incessantes esforços do padre. Mesmo com as indecisões sobre a sede do museu, o sacerdote continuou a realizar pesquisas para avolumar o seu acervo, a exemplo das pesquisas que realizou no Núncio Apostólico em 1979 e no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro em 1980⁹⁰. Em ambas, ele indica que o seu endereço de residência era o Convento de Santo Afonso (Rua Barão de Mesquita, Tijuca), local em que reside atualmente (2020).

Outra ação que demonstra sua imersão na temática da escravidão foi uma entrevista por ele conduzida em junho de 1981 com uma ex-escravizada no Morro do Salgueiro, no Rio de Janeiro. Maria Benedita da Rocha, conhecida como Maria Chartinha em sua comunidade, era uma senhora idosa que teria nascido em torno do ano de 1870. A senhora frequentava a paróquia de Santo Afonso na Tijuca, local onde o padre, além de residir, exercia as atividades clericais (MAESTRI FILHO, 1985, p. 828). A entrevista foi publicada na edição de maio de 1985 da Revista Ciência e Cultura, publicação da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência – SBPC, cedida gentilmente à revista pelo padre, após a leitura de um outro depoimento de ex-escravizado⁹¹.

A entrevista foi conduzida para colher informações sobre questões pontuais, relativas às condições de vida escravista, como alimentação, moradia, trabalho, castigos, família e a recepção da Abolição por ele. As respostas de Maria Chartinha são bens compreensíveis e contundentes, como ressaltado por Maestri Filho, e confirmado com a leitura do depoimento. O padre Jacques Penido realiza também algumas perguntas

⁸⁹ Informação baseada em entrevistas com funcionários do Museu do Escravo, realizadas com objetivo de levantar informações acerca do Museu. Vale ressaltar que são observados, em todos os depoimentos colhidos, relatos de que o Museu foi alocado na Fazenda. No entanto, o funcionário mais antigo entrevistado atuou no museu a partir de 1997. Em busca de informações que poderiam esclarecer a questão, foi encontrada a entrevista de Antônio Rezende, ex-coordenador do Museu, concedida ao canal de YouTube Raça Mundi, vinculado ao Movimento Unificado Negro de Divinópolis, Minas Gerais. Antônio Rezende, já falecido, indica na entrevista que existia a pretensão de instalar o museu na fazenda, mas que isso não se concretizou.

⁹⁰ Carta Ofício de Carmine Rocco do Núncio Apostólico ao padre Jacques Penido. 22 de fevereiro de 1979. Arquivo do Museu do Escravo. Boletim Informativo do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Vol. 2 nº 3-5. 1980. p. 76.

⁹¹ MAESTRI FILHO, M. J. Depoimento: Entrevista Histórica. Ciência e Cultura, SBPC. Vol. 37, nº 5. 1985. p. 827- 834. O padre Jacques Penido enviou o depoimento recolhido após ter lido a entrevista de Mariano dos Santos, publicada numa coletânea organizada por Maestri Filho.

acerca dos ritos religiosos, como batismo e casamento, o que podem ser indícios das tentativas de realizar intercessões entre sua vida sacerdotal e as preocupações com a vida religiosa dos cativos. Destaca a menção de Maria Chartinha a alguns tipos de instrumento de castigo e aos trabalhos com algodão realizados por ela e boa parte das mulheres na propriedade⁹². Esses elementos fornecidos pelo depoimento podem ter nutrido a imaginação museal do padre, o que certamente repercutiu na narrativa expositiva sobre a escravidão no museu.

O contínuo entranhamento do padre Jacques Penido na temática da escravidão evidencia, portanto, que suas diligências não esmaeceram com os descaminhos da ideia de implantar um Museu do Escravo na Fazenda Boa Esperança. O que parece é que a lei de 1984 demarca uma renovação do fôlego de dar continuidade à empreitada, agora com um projeto mais consistente, logradouro definido, acervo se avolumando e uma data em mente: a do centenário da Abolição.

Com uma data definida para o Museu do Escravo ter uma inauguração em seu novo recinto, iniciaram-se as mobilizações para viabilizar tal acontecimento dentro do prazo. O padre Jacques Penido deu prosseguimento ao seu trabalho de busca por objetos concernentes à temática e procurou apoio do órgão responsável pelas instituições museológicas em nível estadual, no caso, a Superintendência de Museus do Estado – SUM⁹³.

A SUM, atendendo ao pedido, realizou, nesse período, algumas ações de assessoria, como visita técnica e ajuda no arranjo dos objetos para a inauguração. Na visita técnica, realizada em novembro de 1987, uma equipe da Superintendência visitou o acervo e as instalações do prédio. No relatório assinado por Paolo Rossi, do núcleo de Comunicação Visual da SUM, indica ser inadequada a denominação Museu do Escravo pela diversidade do acervo que compreende, além dos objetos ligados a escravidão, peças de arte sacra, mobiliário e louças⁹⁴.

⁹² Nessa altura, a SUM já havia prestado alguns serviços ao museu, dentre eles, a restauração de alguns objetos do acervo, como a liteira adquirida em Congonhas. E também propiciou a intermediação entre o museu e os responsáveis pela produção do filme Quilombo para aquisição de objetos utilizados no filme.

⁹³ A solicitação de assessoria foi realizada em maio de 1986, quando Priscila Freire era ainda Superintendente. Em resposta, Priscila Freire alegou ao padre que tais serviços seriam possíveis apenas em 1987, salientando que a demora não comprometeria as pretensões de inaugurar o museu em maio de 1988. Carta Ofício de Priscila Freire ao Padre Jacques Penido. 01º de outubro de 1986. OF-SUM-455/86. Pasta Museu do Escravo - Arquivo da SUMAV.

⁹⁴ Relatório de Viagem, Paolo Rossi. 25 de novembro de 1987. Pasta Museu do Escravo – Arquivo da SUMAV.

A outra visita técnica ocorreu às vésperas da inauguração, no dia 10 de maio de 1988. Foram observadas, nessas visitas, as condições físicas dos objetos que iriam ser expostos, quando se constatou que muitos se encontravam atacados por xilógrafos, mas em bom estado de conservação. Ainda, foram passadas pela restauradora Maria Lúcia de Souza Duarte algumas orientações de higienização ao senhor Luiz Penido, acompanhante da visita e irmão do padre Jacques Penido. Mesmo não sendo indicado no relatório relativo à atividade, provavelmente os partícipes da visita técnica auxiliaram na disposição dos objetos para a exposição inaugural. Tal suposição se deve à carta enviada pelo padre Jacques Penido à Superintendência no dia 16 de maio de 1988 agradecendo pelo “esplêndido trabalho” de restauração e disposição das peças no museu.

Concomitante a essas ações, ocorria a finalização do prédio que receberia o Museu. O edifício foi construído com uma arquitetura remetente a dos tempos coloniais, com inspiração específica na Câmara e Cadeia de Mariana. O projeto foi concebido por Ivan Pavle Bojanic e provavelmente teve algum direcionamento do padre Jacques Penido a respeito de sua arquitetura, que ressalta a consonância entre o prédio com feições setecentistas e o tema abordado. Portanto, como planejado, o museu foi inaugurado no seu novo logradouro em 13 de maio de 1988, data do centenário da lei 3.353 de 13 de maio de 1888, que declarou extinta a escravidão no Brasil.

3.4 Uma identidade museológica para o Museu

A inauguração de 1988 foi um grande marco para o Museu do Escravo, tanto que em muitas fontes de notícias e até por parte dos funcionários da instituição é dada como sua data de fundação. Esse vulto pode ser justificado pelo peso do centenário da Abolição, que desencadeou várias manifestações de diferentes segmentos sociais em todo o Brasil, por enxergarem na data uma oportunidade para protestos e lembranças⁹⁵. Foi também a partir dessa data que o Museu se estabilizou institucionalmente, o que pôde dar mais segurança à sua regência e à coordenação de suas ações. Resultado disso é a construção da senzala, finalizada em 1991, e do abrupto aumento do acervo, que em 1993 contava com cerca de três mil objetos. As articulações do padre Jacques Penido com intuito de adquirir objetos para o museu perduraram.

⁹⁵ Os protestos durante o centenário da Abolição, encabeçados pelos movimentos negros, na época em ascensão no país, expressam as reflexões sobre a abolição e a implicância de tal fato na vida das populações negras, que, mesmo com a liberdade, viveriam, em sua grande maioria, uma situação subalterna, de ausência de direitos e de esqualido exercício da cidadania. Ver: GORENDER, Jacob. *A Escravidão Reabilitada*. Editora Ática. 1990, 271p.

Alguns ofícios foram enviados nesse período para instituições que poderiam conter objetos de interesse às temáticas da escravidão e da cultura afro-brasileira. Dentre essas entidades, estão a Embaixada da Costa do Marfim, para a qual o padre fez requisição de objetos referentes à cultura popular do dito país⁹⁶, ao Instituto São Marcos em Valença, no Rio de Janeiro, solicitando peças em duplicata⁹⁷ e à Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos, propondo um convênio entre as duas instituições que poderia suscitar um intercâmbio de peças também em duplicata⁹⁸.

A partir das cartas aqui analisadas, observa-se uma escrita cordial, que se valia de considerações oportunas face ao seu interlocutor para efetivar o diálogo. Vale destacar a carta dirigida ao Instituto São Marcos, vinculada à Congregação da Pequena Obra da Divina Providência, na qual Jacques Penido realça o apreço pela congregação e evidencia uma motivação para assentar o museu indicando que o intuito seria “mostrar que a igreja não foi omissa ao problema da escravatura negra no Brasil”⁹⁹. Essa assertiva soa um tanto ambígua e imprecisa, uma vez que não menciona a qual período se refere a não omissão da Igreja. O sentido da frase também não revela o juízo do valor sobre essa não omissão. Mas ao associar tal postulação ao conteúdo seguidamente citado na carta é possível obter alguns esclarecimentos.

O padre Jacques Penido cita uma carta endereçada ao Arcebispo de Niterói, José Gonçalves da Costa, em 1978, assinada pelo Papa Paulo VI¹⁰⁰. Na carta, há um apoio à iniciativa do Padre Jacques Penido, na época integrante da Arquidiocese de Niterói, e indicava como tal empreitada se filiava ao papel histórico da Igreja de suavizar a dor dos escravos. Cita, ainda, como exemplo desse empenho, a *Pastorale Officium*¹⁰¹, carta

⁹⁶ Carta do padre Jacques Penido endereçada ao senhor Bertin Baroan, Embaixador da Costa do Marfim. 22 de outubro de 1988. Arquivo do Museu do Escravo.

⁹⁷ Carta do padre Jacques Penido ao Instituto São Marcos. 15 de julho de 1988. Arquivo do Museu do Escravo.

⁹⁸ Carta do padre Jacques Penido ao senhor Dr. Wilson Cesar, diretor da Irmandade de N. S. do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos. Nessa carta, indica-se que, anteriormente, houve uma tentativa do padre de comprar algumas peças em duplicata da Irmandade, proposta que foi recusada pela instituição.

⁹⁹ Carta do padre Jacques Penido ao Instituto São Marcos. 15 de julho de 1988. Arquivo do Museu do Escravo.

¹⁰⁰ Carta Ofício de Paulo VI ao Arcebispo Administrador Apostólico da Arquidiocese de Niterói. 29 de maio de 1978. Pasta Museu do Escravo - Arquivo da SUMAV.

¹⁰¹ A *Pastorale Officium* foi uma carta do Papa Paulo III enviada ao Cardeal Juan Pardo Taverna, Arcebispo de Toledo, em 29 de maio de 1537 condenando a escravidão dos nativos das Américas. A carta foi endossada pela bula *Sublimis Deus* de junho de 1537 que suscita a condenação da Igreja à escravização dos indígenas e de todos os homens. Charles Boxer interpreta que essa bula foi uma forma de confrontar o ataque dos paulistas luso-brasileiros às reduções jesuíticas no Paraguai, que não surtiu nenhum efeito prático a longo prazo, pois a escravidão, como se sabe, continuou efetiva, sendo a Igreja permissiva pra

eclesiástica emitida pelo papa Paulo III, em 1537, em que condena a escravidão dos povos das Américas, mostrando que a Igreja viera a se posicionar, ainda no período de consolidação do escravismo moderno nas Américas.

Vale ressaltar que posicionamentos formais como esse descrito acima foram contrariados pela própria Igreja pela sua persistente conivência com a escravidão, inclusive possuindo escravos e fornecendo endosso teológico ao sistema escravista (BOXER, 2007, p, 44; MATTOS, 2001, p. 145), mesmo havendo paralelamente denúncias isoladas de clérigos pelos excessos da escravidão e a defesa da proibição de segmentos do sistema escravista.

Seria insuficiente afirmar apenas por intermédio dessa citação que o padre Jacques Penido efetivou uma atitude para indicar como a Igreja agiu defrontando o *modus operandi* do sistema escravista desde seu período de sedimentação. No entanto, sugere-se que o uso dessa carta teve a finalidade de corroborar sua assertiva de que a “Igreja não foi omissa a escravidão” tanto pelo vulto de quem a assinou – o ocupante da posição máxima na ordenação da Igreja Apostólica Romana, quanto por seu conteúdo – que é embasada por diligências da Igreja que supostamente condenavam a escravidão nas Américas.

Alguns elementos da exposição analisada atestam a tese de que o Museu do Escravo teve como intenção realçar a interrelação entre a Igreja Católica e manifestações da cultura negra. Uma das manifestações presentes na instituição mais expressiva dessa relação entre Igreja e simbolizações de expressões da cultura afro-brasileira sobre a escravidão foi o culto da Escrava Anastácia, recrudescida no Museu em 1990.

Nos anos 1980, a admiração e o culto à Escrava Anastácia aumentaram exponencialmente, com sua devoção recebendo novos significados e ganhando espaço nos meios de comunicação e celebrações tradicionais (SOUZA, 2007, p. 20). Em 1988, no centenário da Abolição, irromperam várias manifestações em torno da sua imagem e peregrinações ao Museu do Negro. Inclusive, nesse período, o lugar foi comumente chamado de Museu da Escrava Anastácia (SOUZA, 2007, p. 21 GORENDER, 1990, p.8)¹⁰². Em 1990, mais uma prova de que sua imagem tinha se tornado altamente popular foi a exibição, na TV Manchete, de uma minissérie exclusivamente dedicada a Anastácia.

com sua lógica até pelos menos o século XIX. Ver: BOXER, Charles. A igreja militante e a expansão ibérica: 1470-1770. Companhia Das Letras, São Paulo. 2007, 173p. página 44.

¹⁰² O Documentário O Fio da Memória (1991), de Eduardo Coutinho, que foi filmado em 1988 mostra algumas manifestações em torno do Centenário da Abolição, dentre elas, é possível observar algumas envolvendo a figura da Escrava Anastácia.

Nessa ocasião, aconteceu uma encomenda do padre ao artista plástico Carlos Fernandez do busto da Escrava Anastácia, sendo incorporado ao acervo do Museu. O artista ainda produziu mais oito objetos, todos eles instrumentos de suplício. Na reportagem do Jornal do Brasil, do dia 22 de maio de 1990, o padre Jacques Penido indica que está ciente de que a personagem foi uma criação da Igreja do Rosário, mas que simboliza a mulher escravizada¹⁰³.

Muitas outras manifestações que sustentam uma sintonia de elementos ligados à religiosidade, sobretudo cristã, e manifestações de culturas negras estão presentes no museu, o que pode corroborar que há uma preocupação do Museu, incentivada pelo padre, de representar esse elo. Outra amostra que essa seria uma intenção cultivada pelo padre é evidenciada em um dos depoimentos recolhidos por uma ex-funcionária entrevistada¹⁰⁴. Quando perguntada como ela analisa o tratamento do tema da escravidão pelo museu, ela responde:

“Então, na verdade, quando o padre criou o museu, porque a ideia da temática da criação foi dele, ele quis fazer meio que uma “cristificação” do escravo, tanto é que foi ideia dele fazer aquela estátua no pátio do museu, o escravo sendo açoitado¹⁰⁵.”

Salienta-se que essa afirmação não traduz inteiramente o pensamento e a intenção do padre Jacques Penido. Entretanto, demonstra o quão eminente foi sua atuação em demarcar no Museu um vínculo entre a religiosidade cristã e as manifestações remetentes à escravidão e outras de origens nas culturas africanas e afro-brasileiras.

Nessa altura, o museu já estava em posse de objetos de variadas finalidades, de modo que muitos deles escapavam, à primeira vista, da esfera da representação da escravidão. Já contava com arte sacra de inspiração barroca, mobiliário, conjunto de prataria, instrumentos de castigos, armas etc. Pensa-se então em adequações da narrativa expositiva que pudessem vetorizar todos esses objetos para um ambiente que suscitasse o período escravista. A opção pensada à época foi a sustentação de uma exposição dividida em dois ambientes, o ambiente da casa grande e o ambiente da senzala. O padre, em carta dirigida ao senhor José Resende, em 1990, durante a construção da senzala, evidencia a ideia que todas as peças ligadas à escravidão

¹⁰³ Jornal do Brasil. Artista plástico dá um rosto a Anastácia. 22 de maio de 1990. Rio de Janeiro. Ano 100, nº 44.

¹⁰⁴ Vivian Teixeira atuou no Museu do Escravo de 2006 a 2012. Depois de uma licença, retornou em 2015 permanecendo no cargo até 2016, quando foi nomeada secretária adjunta de cultura de Belo Vale.

¹⁰⁵ Entrevista concedida por Vivian Teixeira. 01 de março de 2019.

deveriam ser transferidas para a senzala quando ela fosse concluída¹⁰⁶. Entende-se que o padre tinha a ideia de demarcar a vida material dos senhores e o contraste desta com a vida material dos negros escravizados. Sublinha-se que a ideia não foi acolhida de imediato.

Outras sugestões de manejo de objetos são realizadas pelo padre Jacques Penido. Algumas delas foram realizadas através das cartas que enviava para responsáveis pelo museu ou para o prefeito. No período de construção da senzala, o padre especifica algumas peças que deveriam ser expostas nesse local, como o figurino do filme Quilombo¹⁰⁷ e as velas que iriam ornamentar o Túmulo do Escravo Desconhecido¹⁰⁸.

Após a abertura da senzala, em 1991, o Museu do Escravo passou um tempo sem realizar obras de destaque. O que se pode afirmar é que a década de 1990 foi um período de calma para a instituição, com poucas mudanças na disposição de peças e recebimentos periódicos de objetos vindos do Rio de Janeiro a mando do padre Jacques Penido¹⁰⁹.

No final da década de 1990, iniciaram-se algumas mobilizações para a revitalização do Museu do Escravo encabeçadas pela Associação do Patrimônio Histórico, Artístico e Ambiental de Belo Vale – APHAA, organização, criada em 1985, que atua em frentes de ações concernentes à proteção do patrimônio histórico e ambiental de Belo Vale. O projeto de Revitalização foi assessorado pela SUM, sendo que esta inseriu o Museu do Escravo em um programa mais amplo que tinha como objetivo estreitar os laços entre as instituições museais de Minas Gerais a partir de uma revisão do que seria a cultura mineira e como ela poderia ser expressa através do aparato museológico disponível (TRINDADE, 2004, p. 70).

O projeto recorreu ao amparo da Secretaria do Estado da Cultura e da Fundação Palmares, além de contar com professores universitários e profissionais da SUM experientes em ações museológicas. O projeto previa três etapas: 1) Identificação e seleção do acervo; 2) Inventário, Conservação e Restauração do Acervo e Desenvolvimento de Banco de Dados; e 3) Elaboração, execução, acompanhamento do

¹⁰⁶ Carta do padre Jacques Penido ao Senhor José Aniceto Rezende. 27 de setembro de 1990. Arquivo do Museu do Escravo.

¹⁰⁷ Carta do padre Jacques Penido ao Senhor José Aniceto Rezende. 29 de agosto de 1990. Arquivo do Museu do Escravo. O Túmulo do Escravo Desconhecido é um local na exposição onde está enterrado restos mortais de um suposto escravizado. .

¹⁰⁸ Carta do padre Jacques Penido ao Senhor José Aniceto Rezende. 27 de setembro de 1990. Arquivo do Museu do Escravo.

¹⁰⁹ Entrevista concedida por Mauro Euzébio. 30 de janeiro de 2019.

Projeto Museográfico e Elaboração do Software Multimídia, gravação de CD-Rom e Duplicação em CD¹¹⁰. Preliminarmente a essa proposição, foram esboçados diagnósticos e propostas de trabalho. Em observações e propostas de muitos dos agentes envolvidos, relatam o caráter multifacetado do acervo com objetos que escapam da temática pretendida realçando a necessidade de efetuação de alguma triagem. No diagnóstico lavrado por Letícia Julião, sua observação coaduna o resultado de um colecionismo assistemático e uma exposição sem um claro norteamento museológico:

Resultado de um colecionismo assistemático, sem propósitos científicos ou educativos, o Museu figura como um “um mostruário de antiguidades e de objetos raros”, no qual os objetos se justapõem em arranjos inusitados e sem critérios. Desprovido de qualquer conceituação, o caráter meramente acumulativo do acervo parece atender aos anseios de musealização de uma comunidade ciente do seu passado, mas pouco instrumentalizada para a preservação do seu patrimônio. É possível dizer que o Museu do Escravo transita entre um gabinete de curiosidades, que busca dar mostras dos mais diferentes vestígios do passado, abarcando de achados arqueológicos a exemplares de máquinas do século XX, sem qualquer abordagem que permita estabelecer nexos entre os mesmos e a prática museográfica, comum em museus americanos, de simulações de realidades e contextos, a exemplo da arquitetura colonial do prédio que o sedia, da construção da senzala e do escravo no pelourinho.¹¹¹

Mesmo com as duras críticas, Julião visualiza potencialidades no Museu que, através de uma conceitualização museológica, poderia abarcar parte dos objetos disponíveis a serem catalisadores de uma política de aquisição enviesada¹¹². Na apresentação do projeto à Fundação Palmares, também são apontados objetos destoantes da temática proposta que necessitam ser deslocados do acervo. No entanto, diferente de Julião, no projeto indica-se a aposta que um olhar museológico reflexivo, atributivo de signos, poderia buscar outros sentidos para muitos dos objetos que aparentemente não se relacionam à realidade da escravidão, sentidos esses submersos em estado latente que poderiam corresponder aos objetivos do Museu¹¹³.

Carlos Magno Guimarães, consultor acadêmico do projeto e professor da UFMG, em um documento intitulado “Adequação do Museu do Escravo de Belo Vale às

¹¹⁰ Revitalização do Museu do Escravo. Formulário da Secretária de Estado da Cultura. APHAA –Belo Vale. 2001. P. 5. Pasta Museu do Escravo – Arquivos da SUMAV.

¹¹¹ Julião, Letícia. Proposta de Reformulação do Museu do Escravo – Belo Vale. SD. Pasta Museu do Escravo – Arquivos da SUMAV.

¹¹² Letícia Julião elabora uma proposta baseada em sua constatação que o acervo do museu não é representativo suficientemente das manifestações do escravo negro, mas que o acervo que corresponda a esta esfera de representação possa ser fio condutor para ampliação de sua base material além de ser oportuno uma incorporação a outros vestígios da sociedade escravista presentes na região que poderiam constituir “lugares de memória” do município referentes à escravidão e ao escravo. Destarte, Letícia sugere sete eixos temáticos que compreende a sociedade escravista: 1) Trabalho escravo e sociedade escravista; 2) Cotidiano escravo; 3) Relações de poder e dominação; 4) Formas de Resistência Escrava; 5) Religiosidade; 6) Imagens do negro e da escravidão; e 7) Cultura afro-brasileira.

¹¹³ Revitalização do Museu do Escravo: Apresentação do projeto. Fundação Palmares. APHAA.

Concepções da Museografia atual”, enfatiza as riquezas do acervo e ressalta que não há como falar do negro sendo um dos agentes formadores da nação sem falar da escravidão e, conseqüentemente a essa constatação, não se pode abordar a escravidão sem entrar no universo da coerção e do tormento a que os escravos eram submetidos. Essa última constatação seria um ponto proeminente que indicava, para o autor, a importância daquela instituição, apesar de necessitar de uma reorganização expositiva e de descarte e canalização para outra instituição de parte do acervo¹¹⁴.

O que é possível constatar é que o projeto de revitalização sondou várias possibilidades de reformulação e estratégias para tornar o Museu do Escravo mais alinhado ao discurso da temática que almejava. O projeto de revitalização, pomposo, relativamente cercado de expectativas – perceptível pela cobertura midiática, e que pretendia promover um giro nas estruturas do Museu e na sua forma de expor, limitou-se na execução de alguns procedimentos técnicos, como levantamento do acervo, conservação preventiva e restauração de alguns objetos selecionados pela proximidade com o assunto a que o museu se dispôs a tratar¹¹⁵.

Alguns registros fotográficos e a planta da exposição da época indicam que o Museu do Escravo não efetivou a recomendação do padre Jacques Penido de transferir para a senzala as peças relativas à escravidão, sendo uma das salas na casa grande dedicada aos instrumentos de castigos, aprisionamento e trabalho. Nesses registros fotográficos, é possível ter uma noção da organização do Museu durante o processo de revitalização.¹¹⁶

Mesmo que nem todos os ditames do padre Jacques Penido fossem seguidos, a planta da exposição em meados de 2000 reforça a ideia de que o museu está imerso de uma aura de respeito ao seu fundador. Amostra disso era uma sala dedicada à Congregação Redentorista, mesmo sendo um assunto sem nenhuma conexão aparente com a escravidão.

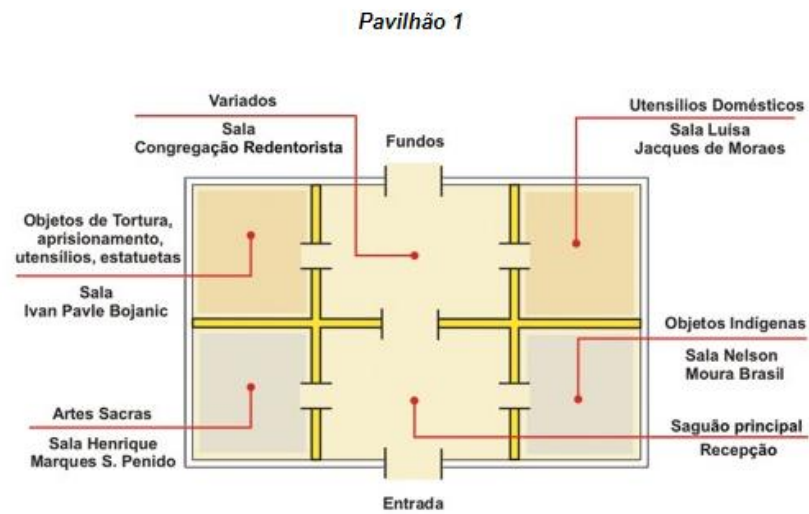
¹¹⁴ Projeto. Adequação do Museu do Escravo de Belo Vale às Concepções da Museografia atual. Carlos Magno Guimarães. 1999. 6p.

¹¹⁵ Listagem dos Objetos Higienizados – Museu do Escravo. Elayne Granato Lara. 06 de agosto de 2002. Na listagem é possível notar que o Museu do Escravo já contava com muitos instrumentos de castigo.

¹¹⁶ Registros fotográficos anexados ao Projeto de Revitalização do Museu do Escravo. Pasta do Museu do Escravo – Arquivo da SUMAV.

IMAGEM 7: Planta da antiga exposição Museu do Escravo (2001) – Pavimento Casa Grande

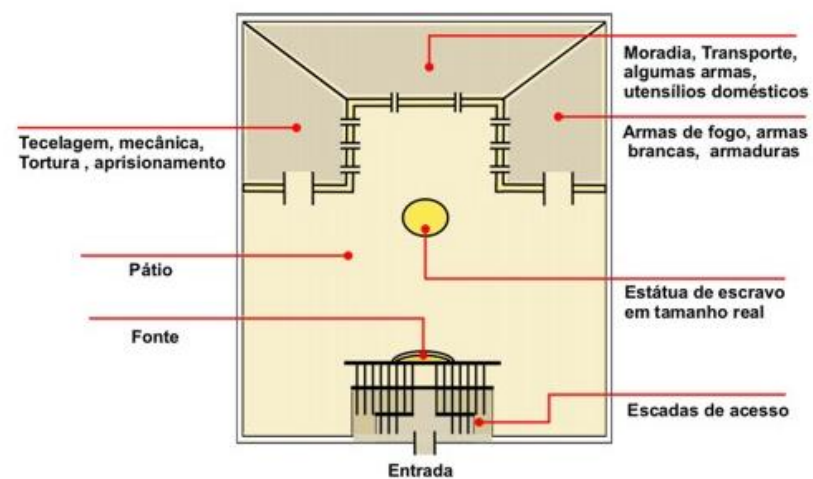
Planta Baixa



Fonte: Dejore

IMAGEM 8: Planta da antiga exposição do Museu do Escravo (2001) – Pavimento Senzala

Pavilhão 2 (fundos)



Fonte: Dejore

As oportunidades de trilhar caminhos calçados de uma orientação museológica consistente perdem força e o Museu do Escravo perpetua sua imagem de uma espécie de

gabinete de curiosidade¹¹⁷, indicando que essa conotação se vale de algumas características desse modo de organização e exposição praticado com efervescência a partir do século XVI, no caso se limitando aos aspectos expositivos: com pretensões de expressar o mundo como visão (HOPPER-GREENHILL, 1992, p. 82)¹¹⁸. Os gabinetes se notabilizaram por ser um espaço abarrotado de objetos, o que se assemelhava à forma de expor dos objetos no Museu do Escravo, com uma organização e nexos entre os objetos muitas vezes de difícil apreensão. Dessa forma, o Museu do Escravo tenta impressionar através da profusão de imagens do passado, do excesso de informações que ele tem representado materialmente pelos vestígios de uma realidade passada, talvez como recurso para legitimá-lo como instituição museal, face à carência de alguns objetos mais significativos em relação à escravidão propriamente.

Dessa forma, o Museu do Escravo passa por mais 16 anos sem grandes mudanças na sua forma de expor e em sua infraestrutura. Nos anos seguintes, firmou-se como uma instituição que recebe majoritariamente um público escolar. Começou a compreender também manifestações afro-brasileiras que ocorrem no município e nas cidades adjacentes em datas oportunas, como no Dia da Consciência Negra. O padre Jacques Penido continuou enviando periodicamente objetos ao museu dos mais variados gêneros e manteve durante todo este período uma relação próxima com o Museu, com ligações mensais e visitas esporádicas¹¹⁹.

Em 2017, após um período de relativa letargia, o Museu do Escravo passou por um processo de requalificação que contou com verbas compensatórias da GERDAU, investimento da Prefeitura de Belo Vale e apoio técnico de professores da UFMG. Nessa requalificação, os espaços foram reformados e receberam novas instalações infraestruturais como banheiros e incrementos para a acessibilidade de pessoas com algumas deficiências físicas. Ademais, foram efetivadas algumas mudanças na forma expositiva que restauraram anseios de outrora, como um arranjo baseado na separação da vida dos senhores e na vida dos escravos, e um esvaziamento das salas expositivas,

¹¹⁷ Julião, Letícia. Proposta de Reformulação do Museu do Escravo – Belo Vale. SD. Pasta Museu do Escravo – Arquivos da SUMAV.

¹¹⁸ Elian Hooper-Greenhill (1992), a partir da noção de *episteme* delineada por Foucault realiza uma incursão pelos Gabinetes de Curiosidade e suas várias acepções tentando compreender qual sistema de valores e formas de classificações razoáveis para o período eram cobiçadas na organização desses espaços expositivos. Sublinha-se, portanto, que os limites da comparação com os Gabinetes de Curiosidade se atêm aos motivos explicitados no texto, dessa forma não corroborando a informação que os gabinetes fossem uma forma aleatória de colecionamento.

¹¹⁹ Informações baseadas nos depoimentos recolhidos com a ex-funcionária Vivian Teixeira e com os funcionários na época, Grasielle Ribeiro, Mauro Euzébio e José Felipe Neto. Janeiro a Março de 2019.

mesmo ainda sendo expressivo o número de objetos expostos por sala. O Museu do Escravo atualmente conta com cerca de 4500 objetos. A instituição se autointitula como o maior Museu da América Latina a tratar especificamente da escravidão.

UNIDADE 2: TRAMAS EXPOSITIVAS: CAMINHOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS PARA A ANÁLISE DE EXPOSIÇÕES MUSEOLÓGICAS

4. CAPÍTULO 3

REALCES E ESMAECIMENTOS: CULTURA MATERIAL E MEMÓRIA NA EXPOSIÇÃO MUSEOLÓGICA

À luz da lua, cada coisa devidamente acomodada nas sombras, como que integrada ao espaço vazio, parecia indicar um momento indivisível, semelhante aos átomos indivisíveis de Aristóteles. Percebi então que, assim como a linha que unia os momentos de Aristóteles era o Tempo, a linha que unia esses objetos seria uma narrativa.

O Museu da Inocência, Orhan Pamuk

O museu, como conhecemos hoje, é um fenômeno ocidental moderno surgido no final do século XVIII. Suas raízes advêm de várias atividades análogas praticadas em diferentes temporalidades, como os templos das musas na Grécia Antiga¹²⁰, a Biblioteca de Alexandria¹²¹ (SCHEINER, 2008, P. 37), as coleções principescas da Renascença¹²², os gabinetes de curiosidades da Europa Moderna e a organização do conhecimento científico no século XVIII (JULIÃO, 2006, p.18).

De lá pra cá, houve a proliferação desse modelo de instituição que ampliou as suas razões de planificação, abarcando várias áreas de conhecimento – artes, história, ciências naturais, antropologia etc. e efetivando diferentes finalidades de uso – social, cultural, científico, político e educacional.

A forma de conceber museus foi, ao longo desses dois séculos, transformada, reinventada e ampliada, sendo agente contributivo na reflexão e resolução de muitos problemas da sociedade. É por excelência um espaço de ambiguidades por sua lógica seletiva no jogo da memória e do esquecimento, do incluído e do excluído, do realçado e

¹²⁰ O termo museu deriva da palavra grega Mouseion – templo das musas.

¹²¹ O primeiro centro cultural do mundo criado no século III antes de Cristo no Egito.

¹²² Segundo Scheiner, a percepção de Museu que temos hoje surgiu no período da Renascença, segundo a autora: “Essa percepção limitada do Museu, como espaço físico de guarda de objetos, originou-se provavelmente no pensamento europeu do século XVI e prolongou-se na literatura ocidental, a partir da ênfase dada à atividade colecionista pela sociedade do Renascimento – uma sociedade afluyente, fundada no trabalho e na produção, circulação e acumulação de bens materiais.”

do esmaecido. É instrumento de resistência e também de dominação, de conciliação e de contestação, de celebração e de lamentação – em alguns casos carrega tais sentidos contraditórios de forma simultânea. Nessa esteira, concorda-se com o seguinte pensamento:

Da modernidade ao mundo contemporâneo, os museus são reconhecidos por seu poder de produzir metamorfoses de significados e funções, por sua aptidão para a adaptação aos condicionamentos históricos e sociais e por sua vocação para a mediação cultural. Eles resultam de gestos criadores que unem o simbólico e o material, que unem o sensível e o inteligível. Por isso mesmo, cabe-lhes bem a metáfora da ponte lançada entre tempos, espaços, indivíduos, grupos sociais e culturas diferentes; ponte que se constrói com imagens e que tem no imaginário um lugar de destaque. (CHAGAS; NASCIMENTO, 2010, p. 59)

O museu, portanto, passou por diversas transformações, angariou sentidos para sua implantação e de suas atividades derivaram-se termos e processos que hoje são *práxis* estimulante de uma área de conhecimento: a Museologia. Contudo, mesmo nessa jornada de metamorfoses e reinvenções, os museus não se dissociaram da matéria-prima de sua existência, responsável por levar o mundo para dentro de tais espaços: os objetos.

4.1 Cultura Material e Musealização

Os objetos acompanham o museu desde seu nascedouro e as atividades que definem essa instituição tal como a conhecemos se devem muito aos processos executados em torno do seus estudo, conhecimento, preservação e exibição. Há aqueles que creem na possibilidade de os museus cumprirem sua missão sem a presença de objetos e acervos, dentre os quais estão os adeptos aos novos formatos de instituições museológicas desenvolvidos a partir da renovação museológica dos anos 1960 e 1970 – mesmo os movimentos não preconizando tais ideias. Mas os museus sem acervos perdem muito de sua singularidade podendo ser assimilados a outros modelos de instituições culturais.

É oportuno trazer a reflexão de Ulpiano Meneses em torno desse assunto, quando discorre sobre o sentido do acervo nos museus (MENESES, 2010, p.21). Tomando por referência a discussão que se iniciou nos anos 1960, a qual, além de outras pautas e reflexões, denotava aos museus o papel de representante de valores conservadores e burgueses¹²³, Meneses realiza uma verdadeira defesa da relação dessas instituições com

¹²³ Segundo Meneses, essa reflexão foi suscitada no bojo das manifestações estudantis de 1968, iniciada em Paris e que se irradiou para muitos pontos do globo, sendo o Museu encarado como almoxarifado de um patrimônio burguês e uma espécie de templo de valores conservadores e burgueses. À alternativa a esse museu “templo” seria o museu “fórum”, centro de criação e interação que dispensaria ou tornaria tarefa prescindível o acúmulo de objetos e a formação de acervo. Ver: MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do

a cultura material, o que pode nos ajudar a entender “o fenômeno complexo da apropriação social de segmentos da natureza física” (MENESES, 1994, p.12). Compreendendo os objetos como unidades da cultura material, o autor defende que são documentos passíveis de serem escrutinados e investigados, para assim desvelar informações que lhes são associadas. Portanto, Meneses afirma que o museu, como instituição capaz de nos oferecer condições para o entendimento e análise da cultura material, tem potencial inigualável em nossa sociedade (MENESES, 1994, p.12).

É possível afirmar que o desenvolvimento de estudos que exploram o potencial dos objetos para o entendimento da realidade humana potencializa, corolariamente, as atividades das instituições museológicas. Destarte, é necessário reafirmar o protagonismo que os objetos podem e devem adquirir no campo museal. Além de defender o museu como instituição, por excelência, de produção e manipulação do conhecimento com objetos, Ulpiano Meneses também se dedica a ressaltar a importância dos estudos de cultura material para a compreensão da realidade histórica.

Em muitos escritos, o autor reflete acerca de temáticas associadas à necessidade de valorização dos estudos de cultura material. No seu texto “A cultura material no estudo das sociedades antigas” (1983)¹²⁴, empreende críticas acerca de como os vestígios de cultura material são marginalizados como documentos no campo da História, o qual, muitas vezes, opera apenas sob a tutela de outras fontes documentais, limitando a cultura material a servir apenas como recurso de confirmação ou ilustração de constatações realizadas por intermédio de outras fontes de informação (MENESES, 1983, p. 14). Nesse mesmo artigo, Meneses tece reflexões sobre a importância da cultura material e esboça um conceito para o termo:

Por cultura material poderíamos entender aquele segmento do meio físico que é socialmente apropriado pelo homem. Por apropriação social convém pressupor que o homem intervém, modela, dá forma a elementos do meio físico, segundo propósitos e normas culturais. Essa ação, portanto, não é aleatória, casual, individual, mas se alinha conforme padrões, entre os quais se incluem os objetivos e projetos. Assim, o conceito pode tanto abranger artefatos, estruturas, modificações da paisagem, como coisas animadas (uma sebe, um animal doméstico), e, também, o próprio corpo, na medida em que ele é passível desse tipo de manipulação (deformações, mutilações, sinalações) ou, ainda, os seus arranjos espaciais (um desfile militar, uma cerimônia litúrgica) (MENESES, 1983, p. 112)

teatro da memória ao laboratório de história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. Anais do Museu Paulista. São Paulo, v. 2, jan./dez.1994

¹²⁴ Por mais que o artigo de Meneses tenha sido publicado em 1983, as pautas por ele suscitadas neste artigo são ainda tema de discussões e reflexões. Amostra disso são trabalhos mais recentes que evocam esse artigo como baliza teórica.

O artigo de Meneses, publicado nos anos 1980, não é uma manifestação isolada acerca desse assunto. No caso, o autor se embasa em trabalhos que serviram de alicerce para o fomento dos estudos de cultura material como fonte de conhecimento, que surgiram naquele período com fôlego e amplitude sem precedentes¹²⁵. Movimentos disciplinares, como na Antropologia e na História, revelam um novo olhar conferido aos objetos, evidenciando que há um potencial heurístico nessas fontes de informação.

No que diz respeito à Antropologia, os estudos de cultura material prosperaram de tal maneira nesse período que deram origem a um movimento que alguns autores nomearam de “*material turn*” ou “*material-cultural-turn*”¹²⁶. Essa virada ontológica teve seus primeiros passos nos anos 1960 e 1970 nas tentativas de aproximação realizadas, sobretudo, pelos arqueólogos, para entrincheirar suas práticas da Antropologia, devido, em grande parte, ao incômodo com a abstração envolvida nas discussões teóricas do conceito de cultura, que, conseqüentemente, promoveu uma desmaterialização das relações sociais (REDE, 2012, p.144). Nessa perspectiva, foram desenvolvidas novas práticas no seio do campo da Arqueologia, como a Nova Arqueologia (Arqueologia pós-processual), Arqueologia Contextual, Arqueologia Histórica e Etno-Arqueologia, apropriadas, sobretudo no mundo anglo-americano, para não dizer por pesquisadores da Inglaterra (HICKS, 2010, p. 64). Essa virada ganhou fôlego nos anos 1980 –“High Period”, com novos motes de estudo, como a Antropologia do consumo, envolvendo nomes como Daniel Miller e Arjun Appadurai (HICKS, 2010, p. 43 - 64). A *material turn* é um movimento que busca reconsiderar o social em sua interação com a materialidade (REDE, 2012, p. 144), transcendendo abordagens semiológicas (MENESES, 2003) e buscando novos delineamentos teóricos para lidar com os mundos não humanos, nos quais agimos e sobre os quais modificamos, para atender aos interesses práticos e simbólicos do Homem.

¹²⁵ O autor se sustenta em vários pensadores que serviriam de base para o novo fôlego de reflexões acerca dos estudos de cultura material, como Jean Baudrillard e Abraham Moles, da semiótica, Ian Hodder e James Deetz precursores, respectivamente, da Arqueologia pós-processual e da Arqueologia Histórica, e Mary Douglas, referência da Antropologia do consumo. Para saber mais sobre a *démarche* dos estudos de cultura material que desemboca numa guinada nos anos 1980, ver: REDE, Marcelo. História e Cultura Material. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. Novos Domínios da História. Rio de Janeiro, Elsevier, 2012, p. 133-150.

¹²⁶ Termo usado por Dan Hicks no seu texto sobre a história deste movimento. Ver: HICKS, Dan. The material-cultural turn: event and effect. 2010 p. 25-98

O que se denomina estudos de cultura material funciona aqui como um revestimento teórico, base de uma práxis que evidencie os objetos como documentos¹²⁷. Para o específico trabalho em que se delimita tais operações no ambiente do museu e, em particular, no ambiente da exposição museológica, vale ressaltar duas perspectivas conceituais, produtos do esmero teórico e metodológico empreendidos sob a égide desses estudos.

Ambas são frutos dos esforços do antropólogo britânico Daniel Miller, um dos expoentes da teorização dos estudos de cultura material. A primeira perspectiva é a de “Humildade das Coisas” (*Humility of things*). O autor, a partir da observação dos usos de potes de cerâmica numa comunidade na Índia, percebe que os potes ditavam comportamentos e compunham enredos culturais de forma quase naturalizada, como se fosse algo dado (MILLER, 2013, p. 78)¹²⁸. Miller aborda essa banalidade de como as coisas são tratadas na realidade a ponto de não serem percebidas e chama a atenção para o papel que cumprem, na condição da “humildade das coisas”:

A conclusão surpreendente é que os objetos são importantes não porque sejam evidentes e fisicamente restrinjam ou habilitem, mas justo o contrário. Muitas vezes, é precisamente porque nós não os vemos. Quanto menos tivermos consciência deles, mais conseguimos determinar nossas expectativas, estabelecendo o cenário e assegurando o comportamento apropriado, sem se submeter a questionamentos. Eles determinam o que ocorre à medida que estamos inconscientes da capacidade que têm de fazê-lo (MILLER, 2013, p. 78; MILLER, 2010, p. 5).

Assim, minha primeira teoria das coisas começa com a propriedade oposta ao que esperaríamos dos trechos. Não que as coisas sejam trechos tangíveis, em que podemos bater o dedão e tropeçar. Não que sejam fundações firmes e claras que se oponham à leveza ou à sutileza das imagens da mente ou das ideias abstratas. Elas funcionam porque são invisíveis e não mencionadas, condição que em geral alcançam por serem familiares e tidas como dadas. Tal perspectiva parece ser descrita da maneira apropriada como *cultura material*, pois implica que grande parte do que nos torna o que somos existe não por meio da nossa consciência ou do nosso corpo, mas como um ambiente exterior que nos habitua e incita. (MILLER, 2013, p. 79)

Indicar que os objetos cumprem seu papel na realidade humana à medida que eles operam funções inquestionáveis e invisíveis contrasta com o papel que o museu opera com tais objetos. Evidencia-se aqui essa força do museu como instituição capaz de retirar as coisas de sua condição de humildade, tornando-as evidentes, justamente por ser um espaço que lhes confere sentidos e carga documental. Portanto, a musealização tem um

¹²⁷ Daniel Miller, inclusive, aventou a possibilidade de os estudos de cultura material serem um campo disciplinar autônomo.

¹²⁸ O autor indica que o delineamento desse conceito se baseia em dois trabalhos: *Frame Analysis: An essay on the Organization of Experience* (Quadros da experiência social: Uma perspectiva de análise) de Erving Goffman (1975) e *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art* (O sentido da Ordem: Um Estudo Sobre a Psicologia da Arte Decorativa) de E. H. Gombrich (1979)

caráter paradoxal, pois subtrai as coisas do mundo, as quais têm uma humildade na forma em que interagem com a realidade, conferindo-lhes valor de evidência. Ou seja, a ação de musealização é a operação produtora de evidência, que permite compreender a importância daquilo que no mundo está invisível.

O outro conceito que se suscita é o de “Objetificação”. Daniel Miller realiza uma incursão que remete à obra “Fenomenologia do Espírito” de Hegel, na qual o filósofo reflete acerca de um processo que ele nomeou de alienação, que basicamente indica a autonomia que algo criado pelo homem adquire, escapando do seu controle, ao mesmo tempo em que se transforma em fator edificante da realidade dele¹²⁹. Para além de Hegel, Miller se ancora no conceito, conforme aparece nos escritos de Marx e Simmel (MILLER, 2013, p. 89). Segundo o autor:

A intenção é substituir a teoria dos trechos como representação por trechos como parte do processo de objetificação e autoalienação. Trata-se da teoria que dará forma à ideia de que os objetos nos fazem como parte do processo pelo qual os fazemos. Da teoria de que, em última análise, não há separação entre sujeitos e objetos.

Pode-se complementar essa assertiva com a definição do conceito feita por Christopher Tilley na publicação *Handbook of Material Culture* (2006):

Objectification, considered in the most general way, is a concept that provides a particular way of understanding the relationship between subjects and objects, the central concern of material culture studies. It attempts to overcome the dualism in modern empiricist thought in which subjects and objects are regarded as utterly different and opposed entities, respectively human and non-human, living and inert, active and passive, and so on. Through making, using, exchanging, consuming, interacting and living with things people make themselves in the process. The object world is thus absolutely central to an understanding of the identities of individual persons and societies. (TILLEY, 2006, p. 61)¹³⁰

Nessa perspectiva, o conceito de objetificação busca compreender a relação homem e objeto em uma troca recíproca e dialética, na qual à medida que o ser humano transforma a natureza física a partir de seus valores e necessidades, ele também é transformado.

Entende-se aqui os dois conceitos como forma de compreender como os objetos atuam na realidade. Ter esse entendimento incrementa as potencialidades que os objetos têm ao exercerem um papel como documento, pois reforça a importância que exercem na

¹²⁹ Ver: *Alienação*. In: ABBAAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo, Martins Fontes. 2007. Página 26.

¹³⁰ Tradução livre: “A objetificação, considerada da maneira mais geral, é um conceito que fornece uma maneira particular de compreender a relação entre sujeitos e objetos, a preocupação central dos estudos da cultura material. Tenta superar o dualismo no pensamento empirista moderno, no qual sujeitos e objetos são considerados entidades totalmente diferentes e opostas, respectivamente, humanas e não humanas, vivas e inertes, ativas e passivas, e assim por diante. Fazendo, usando, trocando, consumindo, interagindo e vivendo com coisas, as pessoas fazem a si mesmas no processo. O mundo do objeto é, portanto, absolutamente central para a compreensão das identidades dos indivíduos e das sociedades.”

formação social e cultural das sociedades. Portanto, considera-se os conceitos de Humildade das Coisas e Objetificação como importantes para uma boa prática investigativa sob o prisma dos estudos de cultura material. No plano da ação, a musealização é o fenômeno ocidental de reconhecimento dos valores de parte desses segmentos materiais – que opera a saída deles da humildade para sua transformação em documento.

Sob o prisma da Museologia, o conceito de musealização vem sendo aperfeiçoado, o que lhe assegura validade heurística. Segundo Brulon Soares, a musealização, como processo, vem, cada vez mais, assumindo uma centralidade nos estudos museológicos (BRULON SOARES, 2018, p. 190). Denota uma ação de reordenamento simbólico de um objeto material, com atribuição de valores específicos. Por mais que não seja um reduto limitante do ato de musealizar e da musealização, o museu é a instituição que pode condicionar e propiciar o ato de musealizar, tornando-o uma ação sistêmica e organizada – ao pesquisar, preservar e comunicar, efetivando uma produção de conhecimento. Dessa forma, o museu é *locus* privilegiado para a manifestação da musealização:

O objeto de museu – que não significa meramente o objeto em museu – como objeto musealizado, passa a adquirir um estatuto museológico. Tal conversão do contexto ordinário da coisa ao universo simbólico do museu implica um processo corolário de resignificação para que o objeto ou coisa detentor de sentidos em seu contexto precedente não museal adquira sentido no contexto museal em que adentra. (BRULON SOARES, 2015, p. 15)

São cada vez mais prementes discussões e estudos museológicos que desvelam a variabilidade simbólica que o objeto material adquire na sua vida museal, o que implica entender a musealização e sua cadeia operatória. A percepção que o museu molda o sentido dado ao objeto material e o “usa” para o fazer corresponder aos seus enunciados é suficiente para alimentar reflexões sobre a volatilidade do objeto material. Nessa trilha, ao dissecar as entranhas dos museus, verifica-se que estes criaram mecanismos para comportar o objeto à sua revelia e, dessa forma, realçar um significado e ou uma representação dos objetos que melhor os atendem. Sob esse prisma, entende-se que as classificações e os enquadramentos devem ser compreendidas na ação da musealização como um processo social e culturalmente determinado (BRULON SOARES, 2015, P. 28).

Compreender tal faceta da musealização é crucial para perceber a potência iminente da mutação de significado do objeto e como suas leituras estão subordinadas ao contexto que o cerca e a uma ação organizada permeada de intencionalidade.

É oportuno aqui suscitar o conceito de objeto-devir proposto por Brulon Soares. O autor se debruça sobre as dinâmicas de classificações e enquadramentos nas quais os objetos materiais são submetidos nos museus. Nessa esteira, tece reflexões sobre a insuficiência e ineficácia, sob o prisma da Museologia, das categorias tradicionais de reterem o significado do objeto material (BRULON SOARES, 2015, p. 29). Soares reforça seu argumento citando experiências museológicas disruptivas que propuseram novas gramáticas museais, como os ecomuseus e os museus sociais que modificaram sensivelmente o papel que o objeto exerce no tecido museal. Nessa perspectiva, Brulon Soares realça a defesa do aceite do caráter transicional do sentido atribuído a um objeto. Tal caráter se deve ao objeto estar sujeito às incumbências da sua existência social e corresponder a certas demandas do seu meio que transcende as categorias acachapantes da museologia tradicional. Segundo o autor:

Na prática dos processos de musealização, tal perspectiva implica em perceber a informação cultural não como ligada à classe de informação científica. Mas, entendendo a informação como demasiadamente variável, ela aparece e desaparece de acordo com o sistema de valores ao qual está vinculada (MAROEVIĆ, 1997). (BRULON SOARES, 2015, p. 32)

Portanto, o conceito de objeto-devir intenta desvelar a condição potencial dos sentidos de um objeto, e que podem se transformar. Os estudos de cultura material e o entendimento do processo de musealização condimentam aqui as análises que serão seguidamente realizadas das exposições museológicas dos dois museus objetos deste trabalho. A partir dessa âncora teórica aqui explicitada, tenta-se esmiuçar a criação narrativa das exposições museológicas sob a perspectiva do papel nuclear dos objetos.

4.2 Estudos da Memória e Materialidade

Nas instituições museais, privilegiando aquelas que intimamente estão relacionadas à sustentação da narrativa acerca de um passado histórico, corroboram algumas formas de lidar com o passado, corolariamente incitando formas de lembrar. Circunda as atividades do museu o poder de tencionar versões do nosso espaço de experiência, moldando as percepções que os indivíduos podem sustentar para as orientações e concepções no presente e esperança no futuro (ASSMANN, 2010, p. 17). Dessa forma o museu é uma instituição que traz em sua existência e presença valores que envolvem noções de memória, seja ela comunicativa, coletiva, social ou cultural. Assim o museu pode dar ou ocultar vozes e silhuetas identitárias a partir da manipulação do patrimônio que detém ou no qual é referência (POULOT, 2011, p. 471, BRUNO, 1996,

p 10). Cabe aqui a afirmação de Cristina Bruno de que o museu transforma o patrimônio em herança, contribuindo para a construção de identidades (BRUNO, 1996, p. 10). Mas essa operação envolve um direcionamento discursivo permeado por um montante de variáveis que influenciam o trato museológico de objetos que serão utilizados para as sustentações construídas pelo museu.

Assim sendo, os museus angariaram, nos últimos anos, algumas responsabilidades derivadas de vertentes que alinham a preservação do patrimônio ao desenvolvimento social e à promoção da diversidade cultural, a qual fomentou, o que renovou e desenvolveu novas compreensões da Museologia, campo disciplinar que ancora e compreende boa parte do contingente dessas discussões. No campo da memória, tais responsabilidades também salientam não só o reconhecimento do poder dos museus em lidar com a memória, mas “na colocação das instituições de memória (o museu) ao serviço do desenvolvimento social, bem como na compreensão teórica e no exercício prático da apropriação da memória e do seu uso como ferramenta de intervenção social” (CHAGAS, 2009, p.65).

Pelo fato de os dois museus eleitos como objetos desse trabalho contemplarem temáticas que envolvem memórias sensíveis, como as relações de trabalhos e a escravidão, é necessário condimentar as análises das narrativas museológicas, com o endosso dos estudos da memória e suas convergências com os museus e os objetos materiais.

Os estudos da memória tiveram seus primeiros delineamentos teóricos nos anos 1920, sobretudo, com trabalho seminal do sociólogo francês Maurice Halbwachs, que desenvolveu o conceito de *Memória Coletiva*. O trabalho de Halbwachs, sob o prisma da escola de Durkheim, defende a dependência da memória em relação às estruturas sociais, oposto aos estudos, também instigantes e efervescentes na época, de Freud e Bergson, que privilegiaram a dimensão individual da memória (ERLL, 2011, 14).

Neste sentido, a memória coletiva de Halbwachs suscita uma interferência das estruturas sociais nos modos de direcionar, evocar e reter as lembranças, sendo um mecanismo de coesão social capaz de promover as noções de pertencimento e identidade a partir da sustentação intersubjetiva de como os sujeitos reconhecem seus semelhantes socialmente e valendo-se da capacidade de compartilhar memórias e usos do passado (HALBWACHS, 1990). Dessa forma, a memória coletiva é um modo de interligação entre uma consciência individual a as experiências coletivas dos grupos nos quais o indivíduo se insere, influenciando diretamente nas formas de moldar as

lembranças. Assim sendo, há uma relação recíproca entre a memória individual e a memória coletiva alicerçada pelas estruturas sociais:

Social frameworks convey and interpret the contents of collective memory – the supply of shared knowledge and experiences relevant to the group. ‘It is in this sense that there exists a collective memory and social frameworks for memory; it is to the degree that our individual thought places itself in these frameworks and participates in this memory that it is capable of the act of recollection’ (Halbwachs 1992, 38). Our perception is group-specific, our individual memories are socially formed, and both are unthinkable without the existence of a collective memory. However, the collective memory is not a supra-individual entity separate from the individual’s organic memories. (Erl, 2011, p. 16)¹³¹

O nome de Halbwachs, por sua rica contribuição e pioneirismo nesse tipo de trato da memória, é ainda hoje fortemente evocado como fundador dos estudos da memória em sua dimensão social e coletiva.

Depois de um hiato, as discussões teóricas acerca da memória sob a ótica coletiva só vieram a aparecer novamente de maneira enfática em meados de 1980, sob a sina dos “lugares de memória”, expressão forjada pelo historiador francês Pierre Nora (ERLL, 2011, p. 22). Sua introdução da coletânea *lieux de mémoire* – “Entre memória e história: a problemática dos lugares” (1984), tornou-se um texto divisor de águas, que propulsionou várias vertentes de estudos nessa área, algumas alinhadas às ideias defendidas por Nora, outras discordando delas. Em um tom de pessimismo, o autor indica que a sociedade contemporânea está repleta de lugares onde a memória deve ser ancorada e que tal necessidade se deve ao esfacelamento da sociedade-memória, sociedade ditada pela autoridade do conhecimento corrente evocado pela memória, elevando essa à condição de transmissora dos valores e dos saberes (NORA, 1993, p. 7- 9).

A memória na sociedade atual se tornou, na concepção de Nora, fugaz e fragmentada, com sua forma mais articulada e autônoma e seu aspecto narrativo minados, sendo necessário demarcá-la nos vestígios (monumentos, arquivos, hinos, etc.) a fim de indicar uma ilusão da eternidade (NORA, 1993, p. 13). Os lugares de memória, nessa perspectiva, seriam o estágio de comprovação do que Walter Benjamin já tinha

¹³¹ Tradução Livre: “As estruturas sociais transmitem e modelam os conteúdos da memória coletiva – a oferta de conhecimento compartilhado e experiências relevantes para o grupo. “É nesse sentido que existe uma memória coletiva e quadros sociais para a memória; é na medida em que nosso pensamento individual se coloca nesses quadros e participa dessa memória que ele é capaz do ato de rememorar” (Halbwachs 1992, 38). Nossa percepção é específica do grupo, nossas memórias individuais são socialmente formadas, e ambas são impensáveis sem a existência de uma memória coletiva. No entanto, a memória coletiva não é uma entidade supra-individual separada das memórias orgânicas do indivíduo”

enunciado décadas antes: o declínio da experiência e da capacidade dos homens em narrá-las no mundo moderno. (BENJAMIM, [1936] 1985, p. 197-222).

Tanto Nora quanto Halbwachs sustentam uma cisão entre história e memória, apartando-as e afirmando que cada uma planifica uma diferente operação. Halbwachs deixa isso evidente em muitos momentos de sua obra, mas, sobretudo, na sua diferenciação entre memória coletiva e memória histórica no seu livro póstumo *The Collective Memory*¹³² (1990, p. 53 – 89), na qual a memória coletiva tem origem espontânea e anônima e a memória histórica se caracteriza por ser um produto artificial (CATROGA, 2001, p. 39). Já para Nora, durante toda a discussão efetivada por ele no seu canônico texto já citado, é possível perceber o realce dessa diferenciação. No entanto, vale a citação de um trecho na qual essa diferenciação fica mais perceptível:

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que em tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a recordação sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particularidades ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo. (NORA, 1993, p. 8)

É importante realçar essa reflexão, pois ela desemboca em algumas nuances que são cruciais para a sustentação da discussão aqui pretendida sobre a relevância dos museus. Uma delas que já está presente nos dois autores é a necessidade de tangibilizar a memória, impregná-la nas coisas. No entanto, os delineamentos envolvendo a materialidade da memória nos dois autores indicam uma perenização uníssona da memória, na qual as discussões marginalizam os conflitos sobre ela em prol de uma análise que privilegia um único viés, como se a imposição aurática de um monumento, expressão de sua representação simbólica, o fizesse capaz, por si só, de sustentar sua transcendência no tempo como lugar de memória. Nessa perspectiva, portanto, a memória, nos sítios topográficos de Halbwachs ou nos lugares de memória de Nora,

¹³² Traduzido para o português em 1990 como “A Memória Coletiva”.

sendo sustentáculo para memórias coletivas, é tratada como elemento petrificado e estável. Tal condição dada aos monumentos nas perspectivas de Halbwachs e Nora foi abalada com constatações que sustentam fatores contingentes e instáveis na leitura simbólica dos monumentos denotando à memória coletiva traços que a torna campos de forças socialmente negociáveis (HUYSSSEN, 2000, p. 68-69) e que envolve, inclusive, noções sobre o esquecer. Foram os aspectos antagônicos da memória e das lutas para ter direito a ela que esmaeceram o conceito de memória coletiva halbwachiano, hoje revisto e apropriado dentro de outras teorias de estudos da memória.

Outro aspecto que também é interessante destacar, o qual faz todo sentido para as discussões aqui travadas, é a reconciliação entre memória e história. Essa reconciliação mostra, sobretudo, a ascensão de uma vertente hermenêutica-fenomenológica, que atualmente consiste em uma forma consolidada de lidar com o fenômeno da memória. Autores como Paul Ricoeur¹³³ (2007), Jorn Rüsen (2009) e Fernando Catroga (2001) trazem à tona a noção de consciência histórica em correlação com a memória, chegando a se confundir e com ela, entretanto, possuindo algumas especificidades (RUSEN, 2009, p. 168). No início do seu texto “Como dar sentido ao passado, questões relevantes da meta-história”, Rüsen enuncia de forma provocativa a função da memória e da história, no qual ficam evidentes algumas relações mais íntimas entre essas duas esferas:

“A memória torna o passado significativo, o mantém vivo e o torna uma parte essencial da orientação cultural da vida presente. Essa orientação inclui uma perspectiva futura e uma direção que molde todas as atividades e sofrimentos humanos. A história é uma forma elaborada de memória, ela vai além dos limites de uma vida individual. Ela trama as peças do passado rememorado em uma unidade temporal aberta para o futuro, oferecendo às pessoas uma interpretação da mudança temporal. Elas precisam dessa interpretação para ajustar os movimentos temporais de suas próprias vidas.” (RUSEN, 2009, p 164)

Fernando Catroga¹³⁴, em seu livro “Memória, História e Historiografia” (2001), afirma que “só a partir de uma concepção cientificista se pode aceitar essa radical separação”, e indica, em seguida, que as características da memória também se encontram no discurso historiográfico, tais como: seleção, finalismo, presentismo, verossimilhança e representação (CATROGA, 2001, p. 40).

¹³³ Paul Ricoeur, em seu livro “Memória, História, Esquecimento” (2007), no capítulo intitulado “História e Tempo”, destina um tópico para discussão acerca de algumas obras de Nora e de suas contradições na sustentação do conceito de lugares de memória. Ver: RICOUER, 2006, p. 412-421

¹³⁴ Vale ressaltar que o autor enviesa para um caminho que privilegia a ritualização da memória. Nesse sentido, em algumas partes do texto, ele critica veementemente a perspectiva patrimonialista e museográfica. No entanto, alguns de seus argumentos poderiam ser aplicados à perspectiva patrimonialista que desqualifica.

Todo o percurso aqui indicado tem uma presença em uma teoria dos estudos da memória que vem ganhando espaço, a teoria da Memória Cultural, estruturada e abastecida pelos alemães Jan e Aleida Assmann. Nas sustentações dessa teoria, há uma espécie de reciclagem e o reposicionamento de algumas facetas do desenvolvimento teórico de Halbwachs e Nora. Para Jan Assmann, existem dois níveis da memória: a memória comunicativa e a memória cultural¹³⁵. Primeiramente, ambas são comunicativas (ERLL, 2011, p. 31), no entanto, correspondem a esferas diferentes de formas de manifestação. Segundo Jan Assmann (*apud* ERLL, 2011, p. 28), “Communicative memory comes into being through everyday interaction; its contents consist of the historical experiences of contemporaries and it thus always refers only to a limited, shifting temporal horizon of about eighty to one hundred years¹³⁶”. O autor também indica que essa esfera da memória é uma apropriação da memória coletiva de Halbwachs (ASSMANN, 2008, p. 111). Já a memória cultural seria um nível da memória ligada às objetivações materiais (ASSMANN *apud* ERLL, 2011, p. 28). Na definição de Jan Assmann:

Cultural memory is a kind of institution. It is exteriorized, objectified, and stored away in symbolic forms that, unlike the sounds of words or the sight of gestures, are stable and situation-transcendent: They may be transferred from one situation to another and transmitted from one generation to another. External objects as carriers of memory play a role already on the level of personal memory. (ASSMANN, 2010, p. 111)¹³⁷

É importante ressaltar que ambas as perspectivas de memória implicam reciprocidades entre o indivíduo e sua consciência histórica. No entanto, o ponto que deve ser destacado nessa teoria em relação a este trabalho é o reforço da importância da materialidade como “portadora” da memória. A própria perspectiva de cultura realçada pelos autores não denota um entendimento antropológico do termo, mas da cultura como monumento. Nessa perspectiva, é privilegiado o elemento material que permite a construção social de versões normativas e formativas do passado (ERLL, 2011, p.30).

Assim sendo, fica evidente a importância dos mecanismos de institucionalização da memória, como o museu, capaz de promover a articulação de objetos como uma narrativa

¹³⁵ Rüsen, no texto aqui já citado, categoriza três tipos de memória: a memória comunicativa, a memória coletiva e a memória cultural. As categorias de Rüsen se aproximam muito das delineadas por Assmann (RÜSEN, 2010, p. 166-167)

¹³⁶ Tradução Livre: A memória comunicativa surge através da interação cotidiana; seu conteúdo consiste nas experiências históricas dos contemporâneos e, portanto, sempre se refere apenas a um horizonte temporal limitado e mutável de cerca de oitenta a cem anos”.

¹³⁷ Tradução Livre: A memória cultural é uma espécie de instituição. É exteriorizada, objetivada e armazenada em formas simbólicas que, ao contrário dos sons das palavras ou da visão dos gestos, são estáveis e transcendentem à situação: podem ser transferidas de uma situação para outra e transmitidas de uma geração para outra. Objetos externos como portadores de memória desempenham um papel já no nível da memória pessoal.

que traz em sua trama enlaces com memórias sobre experiência históricas, como Jan Assmann indica: “Things do not “have” a memory of their own, but they may remind us, may trigger our memory, because they carry memories which we have invested into them” (ASSMANN, 2008, p. 111)¹³⁸. O museu, portanto, é visto como uma instituição capaz de administrar a memória (MENESES *apud* BRUNO, 1996, p.19) atribuindo ao patrimônio acumulado em seu seio ou no qual é referência para novos usos e novas significações (BRUNO, 1996, p.19). Dessa forma, o museu tem seu papel reforçado como agente que é capaz de suscitar narrativas capazes de elucidar orientações culturais que significam o presente e pleiteiam horizontes de expectativas. Dessa forma, os objetos dos museus têm suas funções documentais potencializadas, sendo realçada a perspectiva defendida por Meneses:

A função documental do museu (por via de um acervo, completado por bancos de dados) que garante não só a democratização da experiência e do conhecimento humanos e da fruição diferencial de bens, como, ainda, a possibilidade de fazer com que a mudança, atributo capital de toda realidade humana - deixe de ser um salto do escuro para o vazio e passe a ser inteligível. (MENESES, 1994, p. 12)

Pode-se sugerir que os profissionais do museu devam se manter atentos ao papel desta instituição como ente comprometido com conscientização e, por isso, necessita exercer suas atividades com diligência, pois os produtos de tais investimentos devem criar ressonância em coletividades, seja no sentido de representá-las ou de comunicar e promover a diversidade cultural e o convívio entre culturas, ativando assim a razão de existir do museu na contemporaneidade. É necessário, portanto, conferir protagonismo à pesquisa nos museus, sobretudo considerando os estudos de cultura material. Tais considerações podem elevar o papel do museu e de sua fortuna documental, constituída por objetos os quais devem ocupar o local de destaque nos museus e nas narrativas museológicas.

Fica, então, evidente o papel da Museologia, como disciplina que fomenta e estimula em sua práxis dinâmicas no museu (mas não se restringindo a agir apenas nos limites destas instituições), que criam parâmetros para monitorar, confrontar, revisar e criticar as narrativas efetivadas em espaços museológicos e que podem tanto evidenciar quanto silenciar determinados sentidos sobre o passado (GOMES, OLIVEIRA, 2010, p. 44). Tais produções de sentido são filiadas a uma memória cultural de uma coletividade acerca de um passado histórico, cujas intenções envolvem objetos aos quais correspondem certos passados, sempre numa dinâmica sobre o que lembrar e o que

¹³⁸ Tradução Livre: “As coisas não “têm” memória própria, mas podem nos lembrar, podem acionar nossa memória, porque carregam memórias que investimos nelas”.

esquecer. Cabe aos museólogos invariavelmente vasculhar por esse não-dito no museu e refletir sobre os vieses ideológicos que conduzem a concepção e a planificação de exposições e, quando possível, destacar o uso do patrimônio em tais discursos. Diante disso, estende-se aqui a esses profissionais a tarefa que Catroga determina aos historiadores: lembrar que não se pode esquecer o que foi esquecido (AUGÉ *apud* CATROGA, 2001, p. 35).

5. CAPÍTULO 4

ANÁLISE DAS EXPOSIÇÕES MUSEOLÓGICAS

Não estamos falando nem de museus, nem de profissionais, nem de objetos ou exposições neutros ou inocentes; falamos de pessoas e coisas ligadas à vida, carregadas de intenções e significados, de mensagens e profecias, de realidade e utopia.

Waldisa Rússio Guarnieri

As análises aqui empreendidas procuram tecer interpretações das exposições museológicas que evidenciam a operação de criação de sentido com os objetos materiais. Dessa forma, a análise será estratificada, segmentando à produção do discurso expositivo em camadas sobrepostas. Baseia-se numa concepção remetente ao círculo hermenêutico literário. Segundo Taylor:

O que se tenta estabelecer é uma certa leitura de textos ou de expressões e as bases a que se recorre para essa leitura só podem ser outras leituras. O círculo também pode ser formulado mediante as relações entre a parte e o todo: tentamos estabelecer a leitura do texto como um todo e para isso recorreremos a leituras de suas expressões parciais; mas como estamos lidando com significado e com atribuição de sentido, em que as expressões fazem ou não sentido apenas em relação a outras, a leitura das expressões parciais depende da leitura das outras e, em última análise, da leitura do todo (TAYLOR *apud* Mantzavinos, 2014 p. 7).

Dessa forma, reconhece-se existir uma permuta de significados entre os níveis mais generalizantes da exposição e seus segmentos parciais, nos quais a compreensão de um depende da compreensão do outro.

Para esse propósito foram constituídas quatro camadas de análise:

1) **Conceitualização:** O nível da conceitualização do museu pode ser entendido com uma camada metanarrativa. Um discurso produz uma abordagem holística da exposição museológica, encarando-a como um corpo fechado e coeso, com pressupostos e intenções que irradiam para toda a sua estrutura. Nessa escala, é realizado um movimento retórico para que a narrativa expositiva forneça sentido para o objeto (HAINARD *apud* CHAUMIER, 2011, p. 47).

2) **Espacialização e Setorização:** A Espacialização é a adequação do discurso expositivo ao espaço disponível e como este contribui para a eficiência narrativa que se constitui na exposição. Segundo Uzeda:

O espaço da galeria de um museu, assim como os demais elementos constitutivos do design museográfico – longe de se constituírem em receptáculos inertes para a apresentação de acervos e narrativas – colocam sua potencialidade de materialização de forma altamente influente. Considerá-lo como simples continente, um pano de fundo para coleções que o habitam, e não como o coadjuvante primordial que é para as exposições, inibe estudos mais profundos sobre seu papel na experiência dos visitantes. Mesmo imaginando ser possível uma neutralidade próxima à “invisibilidade”, que permitisse aos objetos exporem-se em total protagonismo, uma galeria de exposição não deve ser entendida como um vazio sensorial, e sim como um território de grande aptidão interveniente. (UZEDA, 2018, p. 60)

Já a setorização é uma forma de organização da exposição no intuito de propor uma indução de sentido para o exposto. Funciona como limites temáticos que podem ser organizados a partir de elementos forjados expograficamente (*drywalls*, arquitetura efêmera, elevação de piso) bem como aproveitados pelas características de construção permanente do espaço (salas, cômodos, pavilhões e pavimentos).

Dessa forma, a setorização é, portanto, a escala discursiva que providencia o elo que nivela a interpretação do objeto e a intenção de inseri-lo numa narrativa proposta pela exposição, sendo um mecanismo de troca de sentidos. Nessa escala, a serventia do objeto para a exposição e a serventia da exposição para o objeto são calibradas.

3) Recursos Expográficos: Os recursos expográficos são os elementos utilizados para possibilitar a leitura dos objetos materiais sob o prisma do discurso expositivo proposto. São audiovisuais, textuais e cenográficos.

O uso de recursos expográficos para criar uma ambiência interpretativa é cada vez mais sedimentado como elemento constitutivo da narrativa expositiva. Para além de fatores rasteiros com intuito complementar de fornecer informações pontuais – como as legendas de objetos, cada vez mais é entendido que tais elementos incidem na comunicação museológica provocando enviesamentos da experiência perceptiva incutindo uma específica produção de sentido para os objetos (UZEDA, 2018, p. 61)¹³⁹.

O tino para esses aspectos da exposição museológica ganha corpo no processo, ainda em amadurecimento, do reposicionamento do público defronte aos projetos museográficos de planificação da exposição passando de observador passivo a

¹³⁹ Autores francofônicos chamam tal guinada de Museologia do Ponto de Vista ou Museologia da Recepção em que se considera, segundo Jean Davallon, a co-construção do significado pelas interpretações percebidas pelo visitante. Segundo Chaumier: [La muséologie entre dans une phase davantage axée sur la réception, puisque c'est l'interprétation ou l'explicitation qui s'avère, au final, constituer le véritable récit. Dimension redoublée par la mise en présence et em correspondance dans l'espace d'exposition d'un dialogue entre différents expôts, d'une composition séquentielle et au final d'une orchestration de l'ensemble.] A museologia entra em uma fase mais focada na recepção, pois é a interpretação ou a explicação que acaba por constituir a verdadeira narrativa. Dimensão redobrada pela presença e correspondência no espaço expositivo de um diálogo entre diferentes setores expositivos - *expôts*, uma composição sequencial e, finalmente, por uma orquestração do todo. Ver: CHAUMIER, Serge. *Lés Écritures de L'exposition*. C. N. R. S. Editions. 2001, p. 45-51.

vivenciador relacional (UZEDA, 2018, p. 62) sendo o espaço expositivo compreendido como um coadjuvante primordial e suas características como interventoras da extroversão e da fruição dos objetos. Portanto, com a premissa de que o espaço expositivo e o uso de recursos expográficos – incluindo aspectos do design e da cenografia, são indutores da percepção com capacidade de interferência (UZEDA, 2018, p. 64), encorpa-se a concepção de desenvolver projetos museográficos pensando nos públicos potenciais delineados e suas condições socioculturais.

Ter em mente que certos vieses nortearam o manejo dos recursos expográficos pode contribuir para decodificar os usos de tais elementos em narrativas expositivas. O escrutínio de tais elementos tem potencial de revelar intuítos e compreensões das representações e interpretações efetivadas com os objetos e como o uso dos recursos expográficos são determinantes para despertar certas percepções. Nessa escala, compreende a necessidade de projetar um sentido para o objeto congruente com a narrativa expositiva.

4) Segmento de acervo: Entende-se aqui segmento de acervo como um conjunto de objetos que representam naquele contexto expositivo uma temática. Os critérios para a escolha de tal segmento serão evidenciados durante a análise. O objetivo de tal empreitada é explorar o uso do item na narrativa expositiva tendo em mente a feitura das análises das camadas anteriores.

Vale salientar que uma exposição museológica pode evidenciar tendências, vertentes e influências de outros processos museológicos. As análises aqui empreendidas farão uso de possíveis associações para condimentar as constatações realizadas.

Outro ponto importante de ser realçado é encarar como pré-texto, um nível metaexpositivo, a trajetória histórica da instituição na qual se encontra a exposição museológica. Tais trajetórias do MAO e do Museu do Escravo foram descritas e analisadas na unidade 1.

5.1 O encontro do trabalhador consigo mesmo - O Museu de Artes e Ofícios

O MAO compreende manifestações do denominado trabalho pré-industrial no contexto brasileiro, considerando de meados do século XVIII até finais do século XX.

A exposição de longa duração não tem um título específico, o que sugere que o nome do museu – Artes e Ofícios – seja a chave interpretativa da narrativa expositiva. A amarra entre a temática proposta pelo museu e o viés de interpretação dos objetos seria, portanto, uma resposta intercambiada pela a exposição de longa duração.

O texto de apresentação, na entrada da exposição, intitulado “O trabalho como expressão” é um extrato do texto de Antonio Tomasi, lavrado sob os auspícios do processo de implantação do MAO e apresentado no segundo seminário de Capacitação Museológica e posteriormente publicado nos anais do evento com o título “O Museu de Artes e Ofícios e o gesto do trabalhador” (2004). Nele são apresentadas estruturas discursivas basilares do trato curatorial dos objetos na exposição museológica: os indivíduos representados, quando diz “o Museu de Artes e Ofícios, de Belo Horizonte, é o lugar de encontro do trabalhador consigo mesmo, com a sua história, com o seu tempo, passado, presente e futuro”¹⁴⁰; os atributos da habilidade criativa que aproximam a arte do trabalho, sublinhados em “cada peça exposta mal separa a arte do trabalho”¹⁴¹; e a gestualidade da ação implicada intrinsecamente na relação do trabalhador com o trabalho, expressada na afirmação “O gesto hábil do trabalhador indissociavelmente ligado a cada peça.”¹⁴². Reforça ainda tais estruturas discursivas um vídeo na entrada da exposição com uma abordagem em compasso com o texto de apresentação.

É importante ater-se ao termo utilizado como nome do museu – Artes e Ofícios, retomando uma discussão iniciada no primeiro capítulo. No entanto, aqui o enfoque é a exposição que se considera a força motriz da aplicação da conceitualização do museu soando como indício de como o propósito de criação do MAO está inextricavelmente associado à necessidade de assentar uma exposição de longa duração. Dessa forma, é necessário iniciar uma breve incursão pelo uso dos termos *Artes e Ofícios*, tanto quanto o de *Artes Mecânicas*, em uma perspectiva histórica, atentando para seus correlatos e suas diferentes conotações.

Artes Mecânicas (Artes Mechanicae) é um termo com raízes na Idade Média¹⁴³. Demarcava, em geral, as atividades realizadas manualmente, que subsidiavam as necessidades materiais terrenas. Era um termo que se opunha às artes liberais, as quais consistiam em atividades que demandavam maior trabalho intelectual. A distinção implicava uma relação hierárquica, na qual a prática mecânica ocupava posição inferior, assim como os indivíduos engajados nessas atividades. Tal concepção estava estreitamente relacionada ao desprezo pela atividade manual, originário na sociedade

¹⁴⁰ Trecho do texto de apresentação

¹⁴¹ Trecho do texto de apresentação

¹⁴² Trecho do texto de apresentação

¹⁴³ Segundo Peter Burke (2003, p. 86) indicando algumas distinções sobre o conhecimento utilizadas na Europa Moderna, mais especificamente sobre a distinção de conhecimento liberal e conhecimento útil, afirma que “artes mecânicas” é um termo oriundo de uma classificação medieval ainda em voga na época (século XV e XVI).

grega antiga e ainda em voga na sociedade medieval (MOSCOVICI *apud* OLIVEIRA, 2000, P. 98). Diderot, numa abordagem crítica dos desdobramentos negativos dos termos, indica a orientação que culminou nessa separação e suas consequências:

Examinando as produções das artes, percebeu-se que umas eram obras mais do espírito do que das mãos e que, ao contrário, outras eram mais produtos das mãos do que do espírito. Essa é, em parte, a origem da proeminência que se atribui a certas artes sobre outras e da divisão que se faz das artes em *artes liberais* e *artes mecânicas*. Essa divisa, ainda que bem fundamentada, produziu um resultado mau aviltando pessoas bastante dignas de estima e muito úteis e fortalecendo em nós uma preguiça natural, de um tipo que não sei identificar, e a partir da qual acreditamos fortemente que dedicar-se constante e continuamente às experiências e a objetos específicos, sensíveis e materiais, era respeitar a dignidade do espírito humano (DIDEROT *apud* GAMA, 1987, p.57)

Vale ressaltar que Diderot escreveu em meados do século XVIII, em um momento em que a valorização do trabalho manual, já manifestada embrionariamente na Idade Média, ganhou potência em razão das mudanças dos padrões de conhecimento no século XVI e XVII (ROSSI, [1957] 2006, p. 447). No reconhecimento de tais atividades, destaca-se a figura de Francis Bacon (1561-1626), em suas reflexões acerca da organização do conhecimento científico, em particular no papel de tais atividades no delineamento constitutivo da ciência moderna¹⁴⁴. A *Encyclopédie*, que tem Diderot como um dos principais protagonistas, era um produto derivado de tais transformações. A ideia da *Encyclopédie* e outras iniciativas, como as casas de trabalho, escolas técnicas e escolas artesanais, eram derivadas da necessidade de congregar e registrar esse conhecimento mecânico e manual, que por muito tempo foi colocado à margem da *episteme* científica (LEIBNIZ *apud* GAMA, 1987, p. 56). Nesse processo, o uso do termo Artes e Ofícios (Arts et Métiers), em um primeiro momento, populariza-se como uma forma de contemplar uma miríade de atividades manuais e de inseri-las na *démarche* da análise científica e de torná-las instrumento de desenvolvimento. Exemplos disso são algumas manifestações que apareceram na França do século XVIII em pleno fervor das ideias iluministas, como as publicações de formato enciclopédico – a própria *Encyclopédie* denominada *Dictionnaire Raisonné Des Sciences des Artes et des Métiers* e também as instituições de ensino técnico como o *Conservatoire National des Arts et Métiers* (1792)¹⁴⁵.

O termo Artes e Ofícios, embora apareça na *Encyclopédie*, tem seu uso consolidado posteriormente, sobretudo com o Movimento Arts & Crafts (que comumente é traduzido como Artes e Ofícios), que surgiu na Inglaterra na segunda metade do século

¹⁴⁴ Ver: ROSSI, Paolo. Francis Bacon: da magia à ciência. Londrina, PR: EDUEL; Curitiba: Ed. UFPR, 2006. 447p

¹⁴⁵ Cita-se apenas aquelas manifestações que utilizaram o termo Artes e Ofícios. No entanto, há outras com objetivos semelhantes que não fizeram um uso destacado do termo.

XIX. Inspirado nos escritos do crítico de arte e crítico social John Ruskin (1819-1900) e encabeçado pelo seu discípulo William Morris (1834-1896), foi um movimento estético com aspirações românticas que se firmou por frisar as consequências negativas da desenfreada industrialização que acontecia no período. Dentre as questões delineadas pelo movimento, uma consistia em evocar aspectos do passado medieval, visto como um tempo melhor, considerado período áureo do exercício do trabalho manual e das atividades dos artesãos¹⁴⁶. Essa foi uma das formas encontradas para fazer frente aos avanços mecanicistas e à produção industrial massiva que promoveu extrema deterioração da atividade artesanal e do trabalho manual e, conseqüentemente, dos valores morais arraigados a estas atividades (VASCONCELOS, 2012, p. 29).¹⁴⁷

Ambos os termos foram, portanto, demarcadores de realidades sociais do trabalho manual em diferentes tempos no mundo ocidental. O primeiro, *Artes Mecânicas*¹⁴⁸, consolidou-se com uma conotação depreciativa, decorrente da hierarquização entre conhecimento intelectual e trabalho manual, que se observa na sociedade estamental medieval. Já o segundo, *Artes e Ofícios*, é alçado a um patamar de relevância no momento de consolidação das atividades manuais na esfera da ciência no século XVII e que, mais tarde, no século XIX, ganha o sentido de valorizar o trabalho manual em face à decadência e à marginalização dessas atividades com a crescente industrialização.

Tendo em mente o entendimento acerca desses dois termos que aproximam a arte do trabalho, sobretudo Artes e Ofícios, a proposta de Tomasi, em seu relato apresentado no seminário, flerta com uma visão romântica do termo, em uma direção distinta, que almeja suscitar a “beleza” do processo de criação expresso na gestualidade como

¹⁴⁶ É importante frisar que no período medieval observa-se o crescimento exponencial dos oficiais mecânicos e surgimento das Corporações de Ofícios. Os Liceus de Artes e Ofícios que se espalharam pelo Brasil, na segunda metade do século XIX, com o intuito de promover o estudo das belas-artes e direcionar-se para a indústria, têm ligações efetivas com o movimento Arts & Crafts. Ressalta-se, no entanto, que o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro fundado em 1856, mesmo compartilhando objetivos similares, foi criado sob influência francesa, anterior às ideias concebidas por Ruskin. Ver: AMARAL, C.; KATINSKY, J. John Ruskin e o desenho no Brasil. Tese apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 2005, 221p.

¹⁴⁷ O Movimento *Arts e Crafts* foi responsável pela inserção, reanimação e remanejamento do trabalho manual, da figura do artífice/ artesão e do (agora) artesanato dentro de um *modus operandi* capitalista, realçando aspectos de uma realidade histórica em declínio e em vias de extinção como amparo crítico dos rumos da modernização. Um dos legados desse movimento foi sua influência na arte, arquitetura e, sobretudo, no design industrial. Alguns autores apontam sua ligação com a Escola Bauhaus, instituição de arte implantada em Weimar na Alemanha em 1919, considerada pioneira em muitos elementos característico do design moderno, e que tinha em sua gênese a ideia de transcender a fronteira entre artista e artesão (BROUDY, 1979, p. 161).

¹⁴⁸ Vale ressaltar que o conceito de arte utilizado neste período era diferente do empregado hoje. O sentido comumente ligado à ideia Média designava arte como “conjunto de meios, de procedimentos regrados que tendem a um fim” ver: TOMASI, Antônio. *Artes & Ofícios*. Catálogo do Museu de Artes e Ofícios. 2008, p. 9-17.

condição intrínseca do trabalho manual que atravessa tempos e diferentes sujeitos históricos. Outro texto do autor presente nos catálogos do MAO, intitulado Artes & Ofícios (2008), é seminal para o entendimento do termo que o Museu quer constituir para si e nos reitera sobre suas especificidades. Nesse texto, Tomasi realiza um movimento semelhante ao que se fez acima, de explicitar as diferentes conotações do termo e suas transformações históricas associando a outros termos e efetivando algumas explicações etimológicas (2008, p. 9). Nessa empreitada, intermedeia as noções de arte e ofício através da figura do homem qualificado (2008, p.11). O homem qualificado é produto do “esforço do trabalhador para se fazer reconhecido como sujeito de suas ações e para nelas se reconhecer” através de qualidades e habilidades que ativam tanto sua competência, destreza e técnica quanto sua criatividade e talento, que se desdobram em um produto do trabalho “como expressão humana plena de subjetividade” e que se aproxima de um conceito de obra de arte (NEVILLE *apud* TOMASI, 2008, p. 11). Nesse sentido, Tomasi conclui:

O homem qualificado faz da arte o seu ofício porque, se a arte é a capacidade humana de criar, é a destreza, a habilidade, o saber-fazer; o ofício é o elemento estruturante das organizações produtivas, o *lócus* onde se constroem os conhecimentos e o saber-fazer ligados às atividades do trabalho. (TOMASI, 2008, p. 12)

O texto de Tomasi se insere em uma atmosfera ligada ao período romântico, que busca suscitar a singularidade do trabalhador manual – o artífice, oficial e artesão, e o seu valor frente aos processos de alienação advindos com as mecanizações e automatismos da indústria. No entanto, suas reflexões não têm o intuito de se ater a tal período, mas de alargar a compreensão dos termos, para circunscrever trabalhadores de todos os tempos, tornando o homem qualificado um *vir-a-ser* que diz respeito ao trabalho praticado em diferentes períodos da história.

É possível sondar os possíveis motivos dessa escolha que propicia uma perspectiva antropológica universal abarcando diferentes figuras do trabalhador ao longo do tempo.

O primeiro motivo é a predileção já indicada da equipe de implantação do museu pelas permanências temporais, não sendo impeditiva a abordagem da historicidade de um ofício específico, como se visualiza na atual exposição.

O segundo motivo é a necessidade de compreender todas as atividades que se encontram representadas na narrativa expositiva, contemplando-as sob uma mesma chave interpretativa. Isso possibilitou incorporar diferentes realidades espaciais e temporais do trabalho no Brasil, ainda que não correspondessem plenamente aos limites

conceituais dos termos artes e ofícios, conferidos pela filosofia ocidental construída, sobretudo, a partir do caso europeu.

O terceiro é a preferência por uma noção de trabalho, com a qual os visitantes, independentemente de sua profissão, poderiam se identificar positivamente como pertencentes a uma tradição alinhada à arte no trabalho e sua sobrevivência contemporânea, em diversos campos de atuação. Com essa perspectiva, o trabalho se torna, no discurso do Museu, o elemento que permite ao público visitante se reconhecer como partícipe de uma comunidade que compartilha um passado comum. No final do seu texto, Tomasi se refere ao modo como os objetos, produto de tais atividades deverão ser representados no museu:

E lá deve estar não como curiosidade exposta ao olhar de espanto do visitante, nem como vestígio de uma época ou escombros da “tragédia” da transformação, muito menos como ferramenta obsoleta que recebe o reconhecimento saudosista e o descanso merecido em uma coleção de rescaldos da humanidade, mas pela absoluta necessidade do homem de apresentar-se a si mesmo. (TOMASI, 2008, p. 17)

Considera-se que a efetivação de tal revestimento conceitual, determinante no tratamento do tema da narrativa expositiva, atenua e esmaece muitas questões decorrentes da transformação da esfera do trabalho, em favor de uma promoção da identificação dos trabalhadores – público potencial – com parte de sua história. É possível indicar que esse movimento retórico efetivado para o caso do MAO se alinha ao ideal da memória rósea, sendo uma orientação que, com frequência, norteia o tratamento e a salvaguarda dos patrimônios que privilegia a consagração ativa da perenidade dos signos culturais excluindo os conflitos internos (JEUDY, 1990, p. 3).

Em relação à espacialização, O MAO está assentado em dois prédios¹⁴⁹ da Praça da Estação, que juntos somam 15 mil metros quadrados¹⁵⁰. Boa parte desse espaço está destinado à exposição museológica de longa duração.

Na espacialização da exposição museológica, observou-se as instalações existentes, aproveitando-se das potencialidades do prédio, embora alguns espaços tenham sido adaptados para receber o acervo. Os recintos destinados à exposição são espaços amplos, corredores, salas e salões que suportam grande quantidade de objetos

¹⁴⁹ No texto, serão usadas as referências primeiro prédio e segundo prédio. O termo primeiro prédio se refere ao prédio da Praça da Estação, o prédio de entrada do MAO. Já o termo segundo prédio se refere ao prédio da Estação Oeste de Minas.

¹⁵⁰ Para se ter uma noção, quinze mil metros quadrados corresponde a 1,5 hectares, mais extenso que área padrão de dois campos de futebol profissional (105m x 68m = 7104m² cada campo). No processo de implantação do MAO, as reformas para adequação do prédio para receber o museu incrementaram 9 mil metros quadrados.

e se coadunam com os propósitos da expografia de produzir arranjos espaçosos. Essa característica do espaço é aproveitada para amparar as dimensões da temática da exposição museológica, que utiliza da percepção da espacialidade como elemento que comunica a amplitude do tema (UZEDA, 2018, p. 61).

A exposição também visa uma relação conceitual com o território no qual está inserido, perceptível pelas intervenções arquitetônicas com propósitos de harmonizar as relações entre o Museu e a Estação Central de Belo Horizonte: itinerário importante do metrô e das locomotivas, ponto privilegiado de acesso ao centro da cidade, além de integrante, junto ao edifícios que alocam o MAO, de um patrimônio ferroviário.

Dentre as mais importantes intervenções que buscam diretamente um diálogo da exposição museológica com seu entorno, estão as extensas paredes de vidro transparentes que acompanham os corredores expositivos, paralelos à Estação Central. Tais elementos têm como intuito permitir ao visitante perceber relações entre a exposição e a vida cotidiana do ambiente da Estação, com a passagem periódica dos trens. Vários aspectos estão implicados nessa conexão, dentre eles o contraste da modernidade com uma tradição na circulação de cidadãos, num lugar que é historicamente um ponto de chegada ao centro da capital mineira e onde muitos desembarcaram deixando para trás a vida representada no Museu em busca de novas oportunidades. A tentativa de diálogo é ainda reforçada por algumas estratégias curatoriais. A exposição inicia-se justamente no corredor com paredes de vidros que dão visão para a estação, apresentando um agrupamento de atividades ocupacionais balizadas por categorias denominadas Ofícios Ambulantes e Ofícios dos Transportes com o propósito de fazer uma alusão à movimentação dos trens (VASCONCELOS, 2018, p. 128). Outra estratégia é a exibição de objetos do acervo em espaços entre os trilhos ferroviários, em parte externa ao Museu, nas instalações da Estação.

IMAGEM 9: Ofícios dos Transportes - MAO

Fonte: Daniel Mansur - Instituto Cultural J. Safra

Em relação a setorização, o trato curatorial para a exposição organizou a gramática expositiva através de grandes categorias, cada uma delas comportando atividades julgadas como correlatas. Essas grandes categorias foram organizadas por um fator transversal de identificação dos ofícios/processos com algum referencial que pudesse suscitar vínculos, seja entre as formas de trabalho (a lapidação, a comercialização, a mineração, a transformação de energia), entre as finalidades (conservar, proteger, transportar, transformar) e entre os elementos constitutivos (fogo, madeira, couro, cerâmica, terra, tecido).

No total, são mais de 50 atividades – ofícios mecânicos, trabalhos domésticos, atividades ocupacionais, processos mecânicos de transformação energética, processamento de alimentos e produtos¹⁵¹. Tais atividades estão arranjadas em 14 grandes categorias.

¹⁵¹ Será utilizado no texto o termo ofícios/processos com a intenção de reportar todas as atividades representadas na exposição museológica do MAO.

1 – OFÍCIOS DO TRANSPORTE

- Tropas e Tropeiros
- Canoeiro
- Naval
- Carranqueiro
- Carreiro
- Carpinteiro de Roda

2 - OFÍCIOS DO COMÉRCIO

- Comerciante
- Farmácia
- Venda

3 - OFÍCIOS AMBULANTES

- Vendedor de Rua
- Barbeiro e Dentista
- Trabalhadores de Rua
- Carregador
- Mascate

4 – A PROTEÇÃO DO VIAJANTE

5 – JARDIM DAS ENERGIAS

- Energia Hidráulica
- Tração Animal
- Energia Humana
- O poder da água: Torneiro
- Engrenagens

6 – OFÍCIOS DA MINERAÇÃO

- Mineiro
- Garimpeiro

7 – OFÍCIOS DO FOGO

- Ferreiro
- Fundidores
- Funileiros

8 – OFÍCIOS DA MADEIRA

- Tanoeiro
- Carpinteiro
- Marceneiro

9 – OFÍCIOS DO COURO

- Seleiro
- Curtidor
- Sapateiro
- Chapeleiro

10 – OFÍCIOS DA TERRA

- Alambique
- Mestre de Açúcar
- Lavrador

11 – OFÍCIOS DA LAPIDAÇÃO E OURIVESARIA

12 – OFÍCIOS DA CERÂMICA

- Ceramista
- Oleiro

13 – OFÍCIOS DA CONSERVAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO DOS ALIMENTOS

- Açougueiro
- Queijeiro
- Manteigueiro
- Farinheiro
- Cozinheiro

14 – OFÍCIOS DO FIO E TECIDO

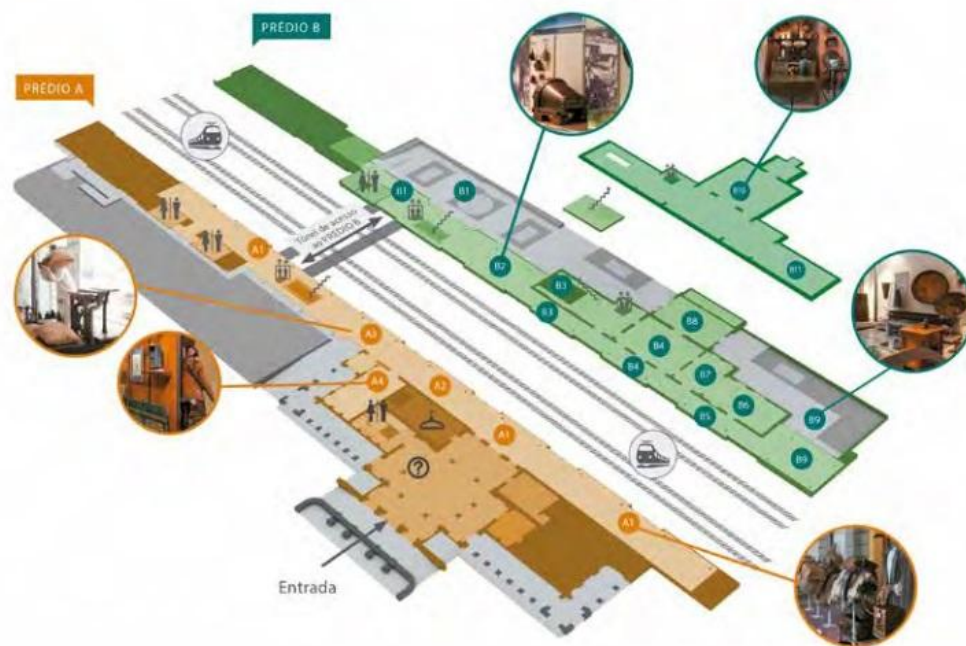
- Fiandeira
- Tecelã
- Rendeira
- Costureira

IMAGEM 10: Legenda da Setorização do MAO



Fonte: MAO

IMAGEM 11: Mapa de Visitação MAO



Fonte: ICFG

Dessa forma, atividades componentes de uma mesma categoria estão reunidas na exposição. A única exceção é o Ofício do Comércio, que tem atividades dessa categoria exibidas separadamente: o Comerciante no primeiro prédio, contíguo aos Ofícios dos Ambulantes; e a Venda e a Farmácia no segundo prédio, em local que permitisse a constituição dos ambientes.

Há também setorização de atividades segundo algumas características preponderantes da mão de obra, como por gênero ou por aspectos étnicos-culturais. É perceptível a ênfase de gênero em algumas atividades, como aquelas realizadas majoritariamente por mulheres, a exemplo dos Ofícios do Fio e Tecido e da Conservação e Transformação de Alimentos, que estão localizadas no salão superior do segundo prédio.

Já os aspectos étnicos culturais aparecem atrelados a algumas atividades identificadas às “culturas” correspondentes ao contexto brasileiro, africano, europeu e indígena. Exemplos disso são o farinheiro, ligado aos Ofícios da Conservação e Transformação dos Alimentos, que tem uma parte dedicada aos processos de transformação da mandioca com ênfase nas práticas de grupos indígenas e o destaque

das habilidades de africanos oriundos da África Ocidental nas categorias Ofícios do Fogo e da Mineração em atividades concernentes à extração e fundição de metais .

Dessa forma, as grandes categorias e, em menor medida, o uso das salas como limitações temáticas são recursos de enquadramento que promovem uma primeira secção de interpretação dos objetos na narrativa expositiva do MAO, considerando que a inserção do objeto em uma coleção, a sua incorporação a uma instituição e a conceitualização museológica configuram etapas do processo de musealização e condicionam enquadramentos classificatórios para a interpretação dos objetos no plano meta-expositivo, contributos da conformação do ressignificado do objeto a uma específica realidade museal (BRULON SOARES, 2016, p. 108). Na exposição museológica, atividade que responde pela função comunicativa do processo de musealização, acontece uma nova lapidação interpretativa, na qual os significados dos objetos são construídos a partir do local em que ele está inserido e nas relações estabelecidas com os outros objetos adjacentes (HOOPER-GREENHILL, 2000, p. 103).

Por exemplo, a disposição de um Carro de Boi numa grande categoria denominada Ofício dos Transportes pode ser percebida como um nexos eminente que não desperta ambiguidades. No entanto, se um Carro de Boi for posicionado na categoria Ofícios da Terra, junto às atividades do alambique e do lavrador, novos sentidos seriam destacados – e outros submersos, coerentes com o transporte de plantas e frutos imprescindíveis para a execução da atividade obtenção dos produtos de tais empreitadas. As plainas também são um exemplo dessa permuta de significado que envolve a disposição de um objeto e sua correlação com outros. Elas estão localizadas em três grandes categorias – Ofícios dos Transportes, Ofícios da Madeira e Ofícios Ambulantes.

Para viabilizar a linguagem expográfica, o trato curatorial da exposição museológica do MAO lançou mão de vários recursos expográficos. A paleta de cores utilizada durante a exposição se concentra em tons de amarelo – claro e ocre, branco, cinza, bordô e laranja. O amarelo é a cor predominante da exposição, cor de paredes externas e parcela das paredes internas dos prédios e pano de fundo de muitos módulos expositivos. O branco também está presente em várias paredes internas, nos painéis e no mobiliário. O cinza é a cor predominante das chapas com legendas expandidas e imagens e também das colunas externas e internas. Já o bordô é a cor de parte das estruturas de elevação do piso, das portas, janelas e escadas. Ainda há usos menos frequentes do laranja – em estruturas de elevação do piso e do marrom – em mobiliários para

disposição de peças e no piso. As cores, no geral, foram utilizadas em uma intensidade dessaturada com um aspecto envelhecido.

O uso dessa paleta de cores assume diferentes funções em uma exposição museológica. As mais comuns são a demarcação setorial, o reforço estético dos objetos expostos, como quando o intuito é provocar um contraste – o cubo branco, por exemplo, e, mais recentemente, a construção conceitual da narrativa expositiva¹⁵². Vale salientar que tais usos influenciam na percepção do público das representações e discursos aquilatados pela exposição museológica, mesmo quando não há intenção programada para isso.

Em um estudo intitulado *A cor como informação*, Luciano Guimarães empreendeu uma análise das cores, sob a rubrica da Semiótica Cultural, a partir da classificação dos códigos comunicativos delineados por Ivan Bystrina. Sua incursão considera os fatores biofísicos de recepção da informação cromática – código primário, os fatores linguísticos geradores do ordenamento e classificação das cores – código secundário, e os fatores culturais, que são a aplicação simbólica das cores face aos seu contexto de uso – código terciário (GUIMARÃES, 2000, p. 107)¹⁵³. Atendo-se a essa dimensão cultural da cor, o autor indica que a forma com que a cor é percebida é fruto de variáveis culturais que propicia sua leitura a partir de elementos de certa realidade ou contexto. Endossando esse argumento, cita-se o exemplo do diretor de cinema russo Sergei Eisenstein, que, em um capítulo dedicado à cor, em seu livro *O sentido do Filme*, realiza um estudo dos usos simbólicos das cores, inclusive com exemplos do amarelo. Depois de suscitar várias percepções negativas e positivas acerca dessa cor, com contextos históricos específicos, como a atribuição à cor de certos sentimentos, situações e o seu uso por pintores e escritores, o cineasta afirma: “o mais interessante com relação a esses “significados

¹⁵² Vale ressaltar que não está sendo considerado o uso das cores nas artes plásticas como recurso de linguagem de uma obra ou movimento artístico. Não obstante, a abordagem aqui realizada resvala nas propriedades artísticas e estéticas do uso das cores na exposição museológica. Um exemplo que pode ser dado é da obra *Desvio para o vermelho*, de Cildo Meireles: uma instalação reproduzindo um ambiente doméstico onde todos os objetos são colorados com um vermelho sangue. O uso do branco das paredes tem nessa instalação, simultaneamente, uma função diegética e não diegética, sendo, ao mesmo tempo, elemento da obra e externo a ela. Nesse caso, consideramos como um elemento externo à obra, que provoca o contraste com os móveis vermelhos e possibilita a interpretação almejada pelo artista. Para quem não conhece a obra, ver: <https://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/desvio-para-o-vermelho-i-impregnacao-ii-entorno-iii-desvio-2/>

¹⁵³ Luciano Guimarães abraça a ideia de que os estudos das cores são, por excelência, interdisciplinares. Destarte, o autor realiza um estudo que tenta captar o benefício de tratar um objeto sob esse prisma, lançando mão de várias disciplinas na sua abordagem do tema. Sobre os três códigos que propõe para o estudo das cores, por mais que seja estabelecida uma cadeia sucessiva entre eles, o autor não os hierarquiza, indicando que há uma mútua conexão entre os códigos,

simbólicos” do amarelo é que, essencialmente, não foi o amarelo como cor que os determinou” (EISENSTEIN, 2002 [1947], p. 90). Nessa esteira, de como a cor pode despertar percepções a partir de um contexto, é que será pensada a influência das cores na exposição museológica.

No contexto específico da exposição museológica, as cores podem ser entendidas a partir de seus usos no diálogo com os outros elementos expositivos e a partir do prisma da temática, sendo que tais usos são também contaminados por um repertório cultural externo à exposição. Por exemplo, semelhantes tons de vermelho podem ter usos opostos a partir da relação estabelecida com a temática da exposição ou com certo nicho de objetos: no Paço do Frevo em Recife, como uma cor que traduz a vivacidade e alegria dessa manifestação cultural¹⁵⁴; no Museu Histórico Nacional, no módulo expositivo que expõe os objetos de castigo indicando o teor violento que circunda o universo material de tais vestígios¹⁵⁵; e, na exposição Orixás, realizada pela Fundação Pierre Verger, no Museu da Fotografia, em Fortaleza, no módulo ligado a Xangô pela associação dessa divindade com aquela cor¹⁵⁶.

Nesse sentido, pode-se conferir ao uso, na exposição museológica do MAO, uma intencionalidade a partir do universo de compreensão dos objetos e o trato curatorial almejado.

Na exposição do MAO, o uso mais recorrente é o da cor como recurso conceitual da narrativa expositiva apesar de haver, também, o uso que fomenta uma harmonia às características físicas dos objetos expostos e, em menor medida, um uso almejando a demarcação setorial. Como recurso conceitual da narrativa expositiva, o amarelo-ocre desponta como um tom intermediário do bege, marrom, dourado, amarelo característicos de muitas ferramentas presentes na exposição, ao mesmo tempo em que insinua uma referência às superfícies de terra nua, como de casas antigas de adobe e taipa, e estradas sem pavimentação, congruentes com as dimensões das temporalidades e espacialidades históricas compreendidas na exposição. O cinza também pode ser lido como cor intermediária do prata, preto e cinza de muitos objetos da exposição, muitos deles de ligas metálicas e fundição de ferro. Juntamente ao efeito da paleta de cores e da

¹⁵⁴ Ver: <https://artsandculture.google.com/partner/paco-do-frevo>

¹⁵⁵ Ver: Exposição online “Bonde da História A presença negra no MHN” Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/qgVBOtfBcUYIKg>

¹⁵⁶ Ver: Exposição Orixá. Disponível online em: <https://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/visitas-virtuais/orixas-2019.html>

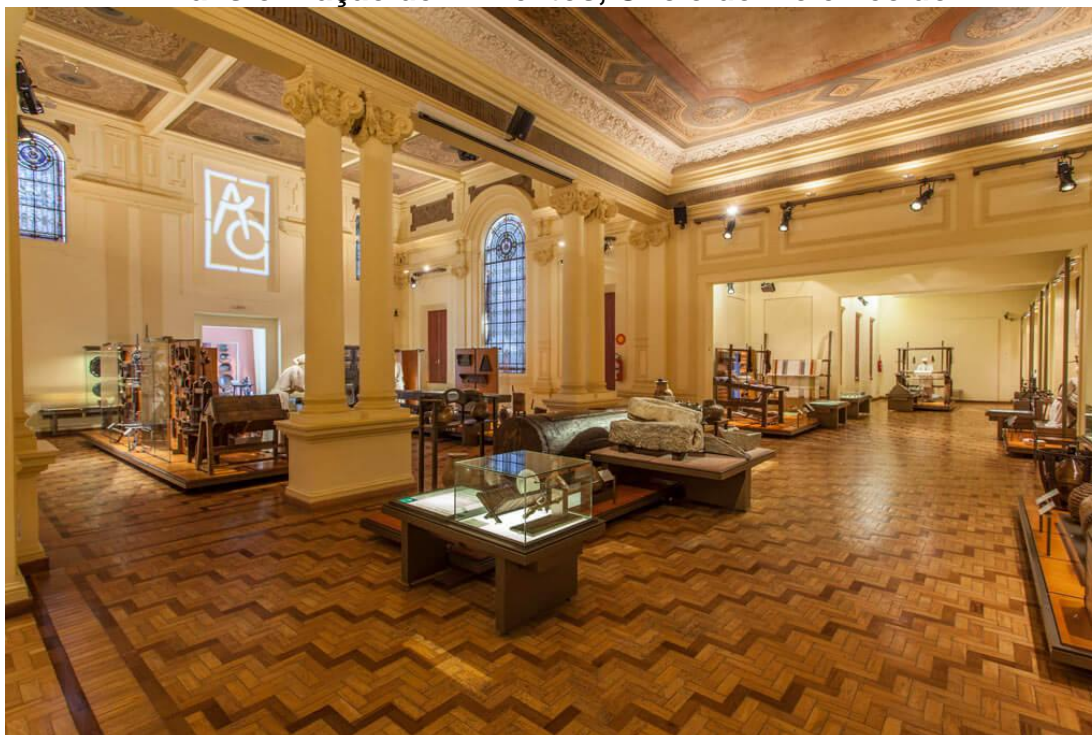
ambiência, vale analisar como os efeitos de iluminação convergem para narrativa expositiva.

Destarte, em relação à iluminação, algumas técnicas foram aplicadas. Nos corredores com as extensas paredes de vidro, há uma combinação de iluminação natural e artificial, com emprego de técnicas de iluminação zenital e lateral oriundas da luminosidade natural e de luz difusa de baixa intensidade com a utilização de refletores de coloração amarela. Nesses corredores, a variação da luz natural produz efeitos diferentes, sobretudo na produção de contraste com a iluminação focal dos módulos expositivos. Já no salão superior do segundo prédio, onde não há presença de luz natural, o contraste entre a luz difusa de baixa intensidade do espaço de circulação com a luz focal dos módulos expositivos é permanente.

A paleta de cores e o uso da iluminação confere à exposição museológica uma específica ambiência. Os tons envelhecidos com proeminência dos tons de amarelo e os efeitos da iluminação e sua temperatura cromática acrescentam à narrativa expositiva ares de uma experiência descolada do presente de um áureo passado. Segundo Uzeda: “A relação entre zonas iluminadas e sombreadas, principalmente sobre as cores das superfícies, pode conferir dramaticidade, mistério e introspecção, sintonizando o espírito a um tema que deverá enquadrar-se na mesma índole” (UZEDA, 2018, p. 61). Tal situação é replicada na exposição do MAO. O resultado da união da paleta de cores com nuances da iluminação configura similaridades com a Fotografia Sépia, termo popular que se refere às tonalidades envelhecidas para imagens¹⁵⁷. Tais efeitos incidem no trato museológico do tema efetivado na exposição. A atmosfera forjada no cuidado curatorial condiciona uma leitura para os objetos que os distancia das realidades contemporâneas, indicando que, por mais que as atividades que eles representam ainda sobrevivam aos tempos atuais, elas pertencem, como dimensão basilar da sociedade, à outras temporalidades.

¹⁵⁷ A fotografia em sépia deriva-se de um processo químico causado por condições desfavoráveis de armazenamento das fotografias ocasionando uma predominância de tons amarronzados e amarelados. Como muitas fotografias antigas sofreram tais processos, a palavra sépia foi apropriada como sinônimo de processos de edição de imagem que condicionam um caráter envelhecido para as fotos. Isso está presente, por exemplo, em programas como *Photoshop*, no qual o filtro sépia é relacionado a uma camada envelhecida remetente a uma perspectiva de passado.

IMAGEM 12: Salão superior do segundo prédio – Ofício da Conservação e Transformação de Alimentos, Ofício do Fio e Tecido



Fonte: Daniel Mansur – Cidade e Cultura

Os módulos expositivos são estruturas de cenarização dos ofícios/processos. Os módulos são arranjados sobre estruturas de ferro, que enquadram a cena, por meio de pequena elevação do piso. Cada módulo apresenta alguns ofícios/processos de uma mesma grande categoria. Elas também contam com um formato padrão, recorrente durante toda a exposição e com a presença das estruturas e de painéis sinalizando a atividade representada. Os módulos expositivos são, no geral, os panos de fundo para a disposição dos objetos.

Nos módulos, os objetos são expostos em arranjos, que aqui será denominado arranjo expográfico, que consiste em uma forma de disposição dos objetos nos limites dos módulos expositivos com intuito de representar uma interpretação suscitando certo significado. Tais arranjos expográficos são norteados por princípios preocupados com a narrativa expositiva sendo uma forma de tecer relações entre objetos.

Em muitos arranjos, percebe-se a tentativa de reproduzir uma disposição dos objetos semelhante aos ambientes de uso efetivo. Em outros, há uma percepção hierarquizada, na qual algum objeto ocupa um espaço central no módulo, geralmente um objeto de maior dimensão, e outros são dispostos em seu entorno ou em vitrines adjacentes. Nesses dois tipos de arranjos, mais utilizados na expografia, são frequentes os fios de náilon, que permitem a suspensão e a inclinação dos objetos, ampliando

possibilidades de sua leitura. O uso recorrente desse elemento na exposição do MAO se configura como traços da museografia lavrada por Georges Henri Rivière, mentor de Pierre Catel, um dos responsáveis pela expografia do MAO. Segundo Nina Gorgus, tais técnicas ficaram conhecida como a *museografia do fio de náilon*, invenção de Rivière:

significava suspender os objetos como elementos de um sistema de signos dentro de vitrines chamadas “galerias culturais”, onde a informação se completava com fotos, legendas e textos, tudo em harmonia de cheios, vazios e cores (GORGUS *apud* ANGOTTI-SALGUEIRO, 2006, p. 319)

Outros arranjos expográficos aparecem pontualmente na exposição. Um deles é a exposição de objetos sem a preocupação de remeter a um ambiente de utilização corriqueira ou em associação com outros objetos. Esse tipo de arranjo foi utilizado na exposição de alguns objetos de grande dimensão, sobretudo, nas atividades concernentes à categoria Jardim das Energias. A opção por esse tipo de arranjo para algumas atividades se deve às limitações físicas do espaço expositivo, impedindo de arquitetar arranjos cenográficos que pudessem remeter aos ambientes de uso do objeto.

Há também arranjos que seguem a organização tipológica dos objetos: diferentes exemplares de uma mesma ferramenta ou utensílio são dispostos em conjunto, sem a intenção de indicar uma situação de uso ou de ambiente cenográfico. Esse arranjo funciona como tributário de arranjos expográficos que representam um ambiente de uso efetivo. Nesse caso, sua função narrativa é demonstrar as dimensões do uso de uma categoria de objeto indicando suas adequações frente às demandas das atividades. Por exemplo, no ofício do Carreiro, há uma cenarização da atividade caracterizando um ambiente-tipo de uso coletivo dos objetos ligados a este ofício – o Carro de Boi, ponteira e cangas. Nesse mesmo módulo, há um arranjo organizado tipologicamente de uma variedade de cangas, objeto utilizado para atrelar uma junta (dupla) de bois – ao carro de boi¹⁵⁸. Outro caso na exposição, por exemplo, são as plainas no ofício do Marceneiro.

Elementos textuais, imagéticos e cenográficos foram utilizados com frequência. As legendas de objetos, legendas expandidas – aquelas com um texto mais longo de cunho explicativo ou alinhando os objetos a contextos históricos, e as imagens – gravuras e fotografias, estão presentes em quase todos os módulos¹⁵⁹. Já as citações¹⁶⁰ e vitrines foram utilizadas na maioria dos deles¹⁶¹, ainda que em menor número que os elementos

¹⁵⁸ Também é usado para atrelar bois e equinos em arado e em máquinas com tração animal.

¹⁵⁹ Em mais de 90% dos módulos.

¹⁶⁰ Citações compreendem trechos de relatos de viajantes, ditados populares, trechos de músicas e trechos de obras literárias.

¹⁶¹ Mais de 50% e menos de 90%.

textuais, imagéticos e cenográficos. Os recursos menos utilizados foram vídeos ou totens interativos, com conteúdos que concentram informações relativas a diversas atividades de uma mesma grande categoria.

As legendas expandidas e os totens interativos foram baseados nos textos encomendados a especialistas, durante o processo de implantação do MAO. Em alguns casos, observa-se que as legendas expandidas são recortes ou adaptações de tais textos.

Manequins e objetos cenográficos foram utilizados em quase 50% dos módulos, sobretudo nos arranjos que tinham a intenção de reproduzir uma disposição dos objetos semelhante aos ambientes de uso efetivo, ensejando um gesto a partir do manuseio de algum objeto.

Em relação às imagens, são gravuras e fotografias consagradas, produzidas entre os séculos XVIII e XXI, e que integram acervos de instituições de memória como o IPHAN. Algumas dessas imagens são documentos que integram processos de salvaguarda e patrimonialização dos ofícios representados na exposição museológica. São usadas reproduções de gravuras de Debret, Rugendas e Taunay. Em relação às fotos, encontram-se reproduções dos trabalhos de Christiano Jr., Marc Ferrez, Marcel Gautherot e Harald Schultz. As imagens têm uma finalidade ilustrativa nos módulos expositivos com o intuito de associar o ofício a uma realidade histórica específica. Como o Museu não realiza uma demarcação rígida de sua temporalidade, imagens de realidades histórico-culturais díspares são utilizadas com o objetivo de ilustrar o objeto em um contexto. Vale aqui destacar as observações de Maria Elisa Borges sobre o uso de imagens em museus cuja temática perpassa a Cultura do Ofício (BORGES, 2011), como é o caso do MAO¹⁶². A autora destaca a recorrência do uso descontextualizado de tais imagens e o que elas podem produzir se utilizadas de forma negligente. Ao analisar fotos produzidas por Christiano Junior e Marc Ferrez, a autora sinaliza que há uma construção idealizada dos ofícios, pouco condizente com a realidade histórica dos ofícios retratados. Nessa esteira, a autora constata:

Reproduzidas de forma descontextualizadas em diversos museus hoje dedicados à memória da Cultura dos Ofícios, imagens como essas acabam por reforçar uma visão descarnada, quase a-histórica, de um mundo longo e universal, feito à mão e marcado por redes de sociabilidades *face to face*. Assim apresentadas, elas pouco têm a dizer sobre a trajetória história de mestres,

¹⁶² Como Cultura do Ofício entende-se um conjunto de modos artesanais de produzir, pautados por regras, saberes, gestos, valores, crenças, comportamentos e rede de sociabilidades específicas. ver: BORGES, M. E. L. Cultura dos ofícios patrimônio cultural, história e memória. Dossiê: Elementos materiais da cultura e patrimônio • Varia hist. 27 (46) • Dez 2011

artífices e aprendizes. Para que sejam realmente trabalhadas como objetos museais e patrimoniais de suas respectivas sociedades, é preciso que essas e outras imagens similares sejam problematizadas à luz dos estudos históricos e mais especificamente das análises sobre as intenções dos produtores visuais do período que as produziu; caso contrário, elas reforçarão memórias e/ou interpretações saudosistas. Em suma, pouco dirão sobre o chão de tensões e conflitos (internos e externos) que as ancorou. (BORGES, 2011, P. 503)

É perceptível o uso de imagens na Exposição Museológica do MAO com esse viés constatado por Borges o que faz, portanto, pertinente entrincheirar tal constatação nas análises aqui empreendidas.

Em relação ao segmento de acervo, será analisada a parte dedicada às Fiandeiras e Tecelãs no módulo Ofícios do Fio e Tecido, composta por objetos que correspondem à produção têxtil. O motivo de tal escolha se deve ao fato de a tecelagem ter sido uma prática comum a diversos contextos no mundo, sobretudo no ocidente. No caso da história do Brasil, a tecelagem foi provavelmente um trabalho praticado em algum nível desde seus primórdios, antecedendo à colonização europeia. No período da escravidão, foi praticada tanto por trabalhadores livres como por escravos, sendo uma ocupação majoritariamente exercida por mulheres¹⁶³. A tecelagem também se constituiu no Brasil como uma atividade mestiça, com contribuições de agentes oriundos de diversas culturas e sendo apropriada de diferentes formas por grupos culturais específicos. A produção têxtil no Brasil teve influência tanto das dinâmicas locais de produção e comércio, quanto de interesses internacionais de conquista de mercado, sobretudo nos períodos de gênese do capitalismo moderno e de sua consolidação, com os consequentes desdobramentos na transformação do trabalho e nas escalas de produção. A tecelagem manual ainda sobrevive como uma atividade importante e fonte de renda para muitas famílias. Ela é basilar para diversas manifestações culturais espalhadas pelo Brasil, tendo os teares manuais e as rodas de fiar como objetos indispensáveis para a produção. Dessa forma, as atividades componentes dessa ocupação profissional podem ser evidenciadas nas narrativas museológicas sobre diferentes formas representativas do tempo, do espaço, das finalidades de uso, dos objetivos da produção, das condições de realização e dos grupos praticantes.

Teares e rodas de fiar são os objetos nucleares do módulo. Tais objetos são recorrentes em exposições museológicas, sendo isso reflexo da forte presença dessas atividades nas diversas realidades histórico-culturais brasileiras. Dessa forma, seu uso em exposições museológicas é marcado pela multiplicidade de sentidos, com sua relação

¹⁶³ LIBBY, D. C.. Notas sobre a Produção Têxtil Brasileira no final do século XVIII: Novas Evidências de Minas Gerais. Estudos Econômicos, São Paulo, 1997 p 97-125.; MACEDO, C. V. A produção artesanal de fios e Tecidos em Minas Gerais. Catálogo Museu de Artes e Ofícios. Vol.6. 2005, p. 41.

com a moda como evidenciado em exposição no Museu da Moda de Belo Horizonte em 2016¹⁶⁴, em museus que tratam da temática da escravidão, como no Museu do Escravo e na Casa dos Contos¹⁶⁵, em museus sobre a cultura afro-brasileira, como o Museu Afro-Brasileiro¹⁶⁶ e o Museu Afro-Brasil¹⁶⁷, em museus antropológicos, como o Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás e o Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, e em museus que abordam as manifestações folclóricas, como no Museu Edison Carneiro¹⁶⁸.

O tear é basicamente um dispositivo projetado para tecer fios que permite dispô-los em paralelo (urdidura) para a passagem de um fio de conexão (fio da trama). No Brasil, e sobretudo em Minas Gerais, o tear mais comum é o do tipo horizontal com pedais.

Já a roda de fiar, ou roca, é um dispositivo projetado para elaborar a torção de fibras – algodão, linho, lã etc, para a confecção de fios. Consiste em uma roda, um pedal, carretel e bobina – esta última podendo ser substituído pelo fuso.

No MAO, tal setor está localizado no salão superior do segundo prédio, onde estão concentradas as atividades majoritariamente exercidas, sob a ótica do museu, por mulheres. O módulo conta com teares manuais – um vertical e dois horizontais com pedais, rodas de fiar, cardas, pentes liços de tear, carretéis, fusos, arco de indústão, descaroçadeira de algodão e espadilhas.

¹⁶⁴ Exposição de curta duração “33 voltas em torno da terra” realizada em 2016.

¹⁶⁵ Tanto na Casa dos Contos quanto no Museu do Escravo, os teares e as rodas de fiar estão na Exposição de Longa Duração.

¹⁶⁶ Tear presente na Coleção Tecelagem do Museu

¹⁶⁷ Exposição de Média duração “Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão” realizada em 2014.

¹⁶⁸ Foi possível mapear quatro exposições de curta duração em que havia a presença de tear e roda de fiar.

IMAGEM 13: Detalhe Ofício do Fio e Tecido

Fonte: Daniel Mansur – Instituto Cultural J. Safra

IMAGEM 14: Ofício do Fio e Tecido

Fonte: Daniel Mansur – Instituto Cultural J. Safra

IMAGEM 15: Ofício do Fio e Tecido



Fonte: Daniel Mansur – Instituto Cultural J. Safra

Nesse módulo, lança-se mão de todos os recursos expográficos utilizados pela exposição do Museu – manequins, totens interativos, imagens, legendas expandidas, legendas, citações e objetos cenográficos. Apenas outro módulo – o da Proteção do Viajante – disponibiliza tal variedade de recursos, o que indica uma relevância da temática no trato curatorial.

Pode-se dividir o módulo expositivo em três seções¹⁶⁹. A primeira é dedicada ao tear, com a exposição de dois exemplares desse objeto – um na vertical e um na horizontal – e de peças que compõem o dispositivo, como pentes, espadilhas e lançadeiras. A segunda seção é dedicada às atividades de fiação, com a exposição de rodas de fiar, cardas, arcos de industão e descaroçadeira de algodão. Já a terceira contempla a tecelagem, com a exposição de um tear horizontal. O tear ocupa a centralidade do ponto de vista espacial, como também do material audiovisual, sendo então possível afirmar que o arranjo expográfico executa uma percepção hierarquizada, a considerar o conjunto de objetos do módulo.

¹⁶⁹ Na parte dedicada aos Ofícios do Fio e Tecido, há mais duas seções dedicadas às rendeiras e às costureiras, mas que não serão contempladas nesta análise.

Sob o prisma da setorização das imagens e dos manequins, a narrativa reforça o caráter feminino do ofício, indicando ser uma característica prevalente no contexto brasileiro¹⁷⁰. As fotos indicam mulheres no ato de tecer e fiar e compreendem diferentes temporalidades. Já os manequins simulam a disposição dos corpos e a gestualidade para o manejo do objeto.

Os elementos textuais e audiovisuais contemplam uma série de temáticas assimiladas a tais objetos, pois explicam brevemente sobre suas funcionalidades, sobre os indícios da tecelagem antes da colonização europeia, sobre a esfera cotidiana das atividades, sobre os avanços tecnológicos e sobre a importância dessa atividade na economia global. Os textos transitam em diferentes escalas, referenciando contextos globais, nacionais e regionais, sendo que, no caso deste último. Privilegia-se o cenário da tecelagem em Minas Gerais.

Como há necessidade de abarcar objetos compreendidos em contextos de grande amplitude temporal e cultural, os enunciados do módulo, sobretudo nas legendas expandidas, optam por generalizações, o que gera confusões e falsas impressões. Em um dos textos, está indicado que as mulheres ocuparam esse ofício pois os homens se dedicavam às tarefas mais árduas, como a extração de ouro. Aqui surge uma questão que pode ser problematizada: a ocupação de mão de obra masculina na extração de ouro se aplica ao contexto específico de Minas Gerais, mas não explica o predomínio feminino no ofício em outros contextos.

Uma das legendas inicia-se abordando a produção de tecido nas Minas do século XIX, adiante trata dos procedimentos para tecer e, em seguida, relata acerca da tecelagem indígena:

A produção de tecidos de algodão, no século 19, confundia-se com o vaivém das tropas de burros carregadas de produtos para a Corte, entre os quais, e expressivamente, os fardos de algodão e de tecidos dessa fibra, tão bem registrados pelos viajantes que por Minas passaram.

A operação de tecer consiste em quatro processos básicos: urdir, formar a abertura, inserir os fios da trama e batê-la

Os teares verticais parecem ter sido os mais comuns nas primeiras civilizações. Sua característica principal consiste em que os fios da urdidura caem verticalmente em ângulo reto sobre o chão. Os teares verticais típicos da Antiguidade tinham a urdidura esticada e sustentada por pesos feitos de argila

¹⁷⁰ Deve se destacar que há muitos contextos em que a tecelagem foi e é praticada com mão de obra predominante masculina. Por exemplo, na Inglaterra, na segunda metade do século XVIII e início do século XIX, como relatado por Edward Thompson no segundo livro da coleção “A Formação da Classe Operária Inglesa”.

cozida, de pedra e, algumas vezes, de metal. A urdidura era presa a um rolo, na parte superior do tear, e este amparado por dois suportes ou esteios verticais de madeira. O assim chamado rolo de urdume poderia girar nos suportes de modo a levantar o tecido produzido. A tecelagem começava no alto e progredia para baixo no tear

Teares verticais parecem ter sido predominantemente usados por indígenas brasileiros para a produção de redes, conhecidos na literatura pelo nome de tear de rede.

Em 1836, navegando sob o rio Maranhão, d'Orbigny assim retratou o trabalho das mulheres índias:

“As mulheres fazem ali todos os trabalhos dos homens. Somente elas têm algumas noções de confecção. Tecem redes de dormir em tão grande quantidade que as mesmas são exportadas até a província do Rio Negro e Belém (...). Têm, ainda, pequenas plantações de algodão, fiam-no e tingem os fios com o suco extraído de certas plantas (...). Fabricam também camisas, obtidas com cascas de turiri submetidas a vigorosas marteladas; camisas essas que são realmente inconsúteis (...). Fazem também redes de algodão, misturadas com palha e algodão, tecidos de algodão e cordas” (1976, p. 53)¹⁷¹

Vale salientar que os textos foram elaborados a partir de um artigo encomendado a Concessa Macedo. É perceptível que o trato curatorial extraiu trechos isolados para formar as legendas expandidas.

Nos totens interativos, pode-se destacar um aprofundamento na temática que associa a tecelagem à economia do algodão e da produção têxtil. Em uma aba do totem, há uma linha do tempo detalhada, que pontua os embates em torno do mercado global de tecidos e a participação e desenvolvimento do Brasil nesse mercado.

No geral, a narrativa envereda pela importância da tecelagem em um contexto ampliado, limitando-se a aspectos descritivos e panorâmicos, com abordagens que dificilmente desencadeiam problematizações e aprofundamentos. O MAO, dessa forma, transmite uma percepção de que a tecelagem foi importante e relevante e deve-se realçar mais esse fator em detrimento de suas contradições, das violências simbólicas e físicas envolvendo esse processo e dos riscos para quem ainda sobrevive desse meio. Essa percepção de que a tecelagem outrora teria demarcado um lugar de relevância nacional também é indicativo de uma concepção nostálgica do passado, cuja lembrança marcada de boas impressões é, ao mesmo tempo, complacente com as mudanças tecnológicas e com os incessantes avanços.

Assim sendo, qual representação se constrói com os teares e as rodas de fiar presentes no MAO? Sob o prisma das ideias irradiadas da conceitualização, os

¹⁷¹ Texto extraído da Exposição do Museu de Artes e Ofício.

exemplares dos teares e as rodas de fiar condensam uma variedade de práticas e apropriações que indicam pontos positivos do ofício que, transversais às diferentes temporalidades e contextos, não se comprometem com uma realidade histórica específica. Dessa forma, os objetos são tratados apenas como gatilhos para a apresentação de informações, não importando suas qualidades materiais e sua específica realidade.

Os objetos também remetem a uma atmosfera em que a esfera do trabalho se confunde com a esfera da arte a ponto de esta ofuscar as problematizações daquela. O efeito dessa turbidez, decorrente das imprecisões temporais e espaciais, é uma exposição que provoca afeto naqueles que a visitam, em particular no público trabalhador.

Em relação ao gênero predominante do ofício, O MAO se ateve apenas em demarcar o cariz feminino da tecelagem praticada no Brasil, sem realizar incursões mais densas que poderiam nos revelar mais sobre os perfis das mulheres que se entrelaçaram com os teares e com as rodas de fiar.

Pode-se dizer que a temporalidade sustentada pelo MAO é um dos fatores condutores para a representação construída. A percepção temporal é esmaecida na exposição em prol de uma exaltação de um passado absoluto, um tempo mítico que não volta mais. Dessa forma, o museu milita em prol de uma narrativa idealizada (ARNOLD-SIMINE, 2013, p. 34). Portanto, dentro do MAO, não sabemos se estamos no século XVIII, em um tempo pleno da Cultura dos Ofícios, no século XIX e início do XX, época de transição, com mudanças substanciais no regime de trabalho no Brasil, ou na segunda metade do século XX ,de dissolução das práticas dessa cultura (BORGES, 2011, p. 483). Julião, ao analisar a temporalidade nesse museu, tece a seguinte avaliação:

...ao percorrer a exposição do Museu, sua narrativa parece nos conduzir para um tempo pretérito indistinto, ritmado por uma lógica na qual não há um movimento em direção ao presente ou ao futuro, mas um retorno ao mesmo tempo que não quer passar. O tema do trabalho pré-industrial, abordado por meio de ofícios como do transporte, ambulantes, mineração, comércio, cerâmica, alimentação, tecido, ao ser apresentado como tradição, parece suspender a passagem do tempo. (JULIÃO, 2015, p. 13)

Dessa forma, os teares e as rodas de fiar são apresentados apenas como arquétipos de uma específica atividade existente, em alguma medida, no período contemplado na exposição museológica deixando obscuro facetas de tais atividades que poderiam despertar problematizações capazes de gerar reflexões conflitantes com os objetivos tramados pelo trato curatorial.

5.2 Dor e sofrimento – O Museu do Escravo

O Museu do Escravo se baseia nas relações supressivas e repressivas estruturantes da escravidão no Brasil, compreendendo o período que se inicia no século XVI, com a colonização portuguesa, até a data de Abolição da escravidão no Brasil, em 1888.

A realidade temporal e espacial representada pelo Museu é muito marcante em se tratando de história social e cultural do Brasil. Vale salientar que, em muitos pontos do território brasileiro, a escravidão não foi apenas mais um elemento social, mas um baluarte social estrutural e estruturante, inextricável à formação social, cultural, política e econômica do Brasil¹⁷². Provas disso são as latências existentes até os dias atuais.¹⁷³

Apesar de o museu estar associado à escravidão e ao seu progresso no Brasil, é nomeado e se circunscreve ao indivíduo, ao ser escravo. O nome dado ao museu gera algumas ambiguidades que despertam reflexões acerca da condição de escravizado e como o museu lida com isso. Uma dessas reflexões tem relação com uma discussão que se desenrola acerca do termo apropriado. O termo “escravo” hoje é rechaçado por suscitar uma condição essencial do indivíduo que independe dos ordenamentos sociais, como se ser escravo fosse uma marca indelével no qual se adquire por sua existência étnica, cultural ou fenotípica. Em contrapartida, ganha espaço, como termo apropriado, a palavra “escravizado,” por remeter a uma condição imposta devido a códigos culturais e sociais e a interesses econômicos e políticos. Considerando a atualidade dessa discussão, deve-se considerar que a nomeação do museu aconteceu nos anos de 1970, quando a palavra “escravo” era corrente.

O termo “escravo” também se torna questionável pela amplitude da temática do museu, que, como já mencionado, preocupa-se com a sociedade escravista compreendendo temas que vão para além do ambiente do escravizado.

¹⁷² Pontua-se uma diferenciação entre escravidão e escravismo, ou seja, de uma sociedade que conta com a presença da relação de livres e de escravizados (escravidão) e de uma sociedade que torna imprescindível a escravidão e se desenvolve através desta como força de trabalho basilar. No contexto brasileiro, Jacob Gorender, a partir da revisão de literatura e a constatação das lacunas e conduções teóricas insatisfatórias de estudos predecessores, foi um dos primeiros a se debruçar exaustivamente sobre o tema em o seu livro *O Escravismo Colonial* (1978). Apesar de se ater à dinâmica econômica, seu estudo permite ramificações que podem associar diretamente à formação da sociedade brasileira a existência de uma sociedade escravista que sucedeu em transformações culturais, sociais e políticas específicas. Ver: GORENDER, Jacob. *O Escravismo Colonial*. São Paulo: Ática, 1978. 6.ed. (definitiva), 1992. 2.imp., 2005. Outra obra de fôlego que se debruça sobre essa questão é o livro “A construção do escravismo no Novo Mundo”, de Robin Blackburn. Ver: BLACKBURN, Robin. *A construção do escravismo no Novo Mundo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

¹⁷³ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nem preto nem branco, muito pelo contrário. Cor e raça na sociabilidade brasileira*. São Paulo: Claro Enigma, 2012. 152 pp.

Para além das influências temporais da escolha do nome e considerando o contexto dessa instituição museológica, o uso desse termo pode ser interpretado como uma forma de potencializar o discurso que acentua o sofrimento do escravizado. Isso fica nítido pela forma de planificação do discurso expositivo – como será visto a seguir, e também quando o associamos às relações entre as temáticas abordadas no museu e a religiosidade católica, devido à figura do padre Jacques Penido, entusiasta de sua criação.

O Museu do Escravo está instalado em um logradouro que conta com aproximadamente 1.800m² divididos em dois prédios e um pátio. Boa parte de suas dependências está ocupada pela exposição de longa duração.

Suas instalações foram construídas especificamente para comportar a instituição e expressam temáticas concebidas para a exposição do museu. O prédio denominado “Casa Grande” remete às construções das Minas setecentistas, com inspirações no sobrado da Casa de Câmara e Cadeia de Mariana¹⁷⁴. Já o prédio denominado “senzala”¹⁷⁵, nome genérico das moradas dos escravizados em propriedades rurais, tem semelhança externa às “senzalas em quadra”, que consistiam em “edifícios contínuos erigidos em formato retangular e subdivididos em compartimentos ou cubículos, todos voltados para um terreiro ou pátio” (MARQUESE, 2005, 167)¹⁷⁶. Apesar de tais semelhanças, não é possível indicar que houve planejamento inspirado nesse tipo arquitetônico na reprodução efetivada pela construção.

A “Casa Grande” foi planejada com dois pavimentos, sendo o superior composto por seis cômodos, todos utilizados como espaço expositivo. Na parte inferior, estão os sanitários, uma reserva de acervo e um espaço de conveniência para os funcionários. A “Senzala”, um pavilhão em formato de U, com longos corredores, é utilizada em sua totalidade para a exposição museológica. Entre os dois prédios, existe um pátio em que, em seu centro, encontra-se um monumento que encena um escravizado negro acorrentado e sendo castigado no tronco.

¹⁷⁴ A Câmara e cadeia de Mariana é um edifício de arquitetura colonial projetado em 1765 e finalizado em 1795 na cidade de Mariana, Minas Gerais. Disponível em: <<https://www.mg.gov.br/conteudo/conheca-minas/turismo/casa-de-camara-e-cadeia>>.

¹⁷⁵ Inaugurado em 1991.

¹⁷⁶ O artigo de Rafael Marquese tem como primeiro intuito complementar as investigações sobre arquiteturas de senzala de Robert Slenes, presentes no livro “Na Senzala uma Flor: Esperanças e recordações na formação da família escrava” (1999). Analisando os novos formatos de senzala surgidos no Vale do Paraíba, o autor tece algumas comparações com as construções desse gênero em Cuba, colônia espanhola de *plantations* de açúcar que alavancou sua produção no século XIX. Ver: MARQUESE, R.B. Moradia escrava na era do tráfico ilegal: senzalas rurais no Brasil e em Cuba, c. 1830-1860. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.13. n.2. p. 165-188 jul.- dez. 2005.

No que tange à espacialização da exposição¹⁷⁷, o trato curatorial fez grandes proveitos dos espaços disponíveis para a disposição de objetos. As paredes e seus espaços contíguos foram utilizados em grande proporção. O trato curatorial almejado demanda a utilização de muitos objetos num espaço relativamente limitado. A exposição de muitos objetos tem também o objetivo de acomodar o acervo que o Museu do Escravo possui, em condições melhores do que no espaço exíguo, destinado à reserva técnica.

Em relação à setorização, o Museu do Escravo parte de uma segmentação estrutural da narrativa, discernida em dois núcleos discursivos e demarcados pela arquitetura dos prédios. A “casa grande” é uma parte dedicada a expressar o mundo da elite senhorial, concentrando os objetos que são interpretados como pertencentes à vida material desta. São objetos que expressam a religiosidade, a comodidade das moradas, as relações de poder e a prodigalidade material. Nota-se que algumas personalidades históricas ligadas à temática da escravidão são evidenciadas nesse núcleo, em associação a essa camada social, como a princesa Isabel, junta a um exemplar de um jornal que noticiou a promulgação da Lei da Abolição e o Barão do Paraopeba e sua esposa, dispostos no hall de entrada da casa, e o Papa Leão XIII junto às imagens sacras.

Vale aqui realçar a presença da imagem da Princesa Isabel e o papel a ela outorgado em relação à Abolição. A imagem de Isabel como redentora foi alçada à narrativa nacional a ponto de se popularizar o discurso que a princesa foi a agente que concebeu a abolição como um ato benevolente. Essa versão dos fatos começou a ser germinada logo após o dia 13 de maio de 1888. Segundo Ângela Alonso:

A comemoração da abolição pela elite imperial minimizou a importância do movimento abolicionista e reiterou o mito fundacional do Império, uma comunidade imaginada que expurgou o africano. O herói do 13 de maio não ganhou a cor de Rebouças, Patrocínio, Vicente de Sousa, Luís Gama. Por atos como a encenação de “O escravo”¹⁷⁸ e por escritos, até de abolicionistas, erigiu-se uma simbologia da abolição que empurrou o movimento e mais ainda os escravos para o fundo da cena, enquanto a princesa se transfigurava em “Redentora”. (ALONSO, 2015)

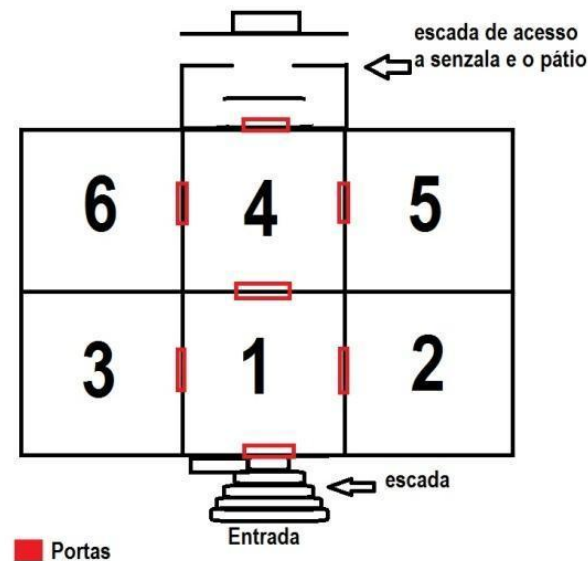
Nos anos subsequentes à abolição, as comemorações populares sedimentaram o mito da redentora com várias homenagens à figura da princesa (DOMINGUES, 2011).

¹⁷⁷ A exposição aqui analisada é a reformulada em 2017. Essa reformulação não significou uma mudança significativa em relação à narrativa sustentada pelo Museu anteriormente.

¹⁷⁸ O escravo (Lo Schiavo) foi uma ópera executada pelo compositor brasileiro Carlos Gomes com estreia em 1889 com inspirações abolicionistas. Segundo Alonso, foi encomendada por André Rebouças, um dos agentes mais ativos da campanha abolicionista, em 1884 durante a Abolição no Ceará. A obra acaba homenageando a Princesa Isabel, o que ajudou na consolidação de sua imagem central na libertação dos escravizados. Ver: ALONSO, Angela. Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88). São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 529 p.

Logo, tais facetas do mito foram incorporadas por museus que adentram às temáticas da escravidão e da abolição, como em exposições no Museu Histórico Nacional, no Museu Imperial, no Museu do Negro, no Rio de Janeiro, e no Museu da Abolição. Nota-se que também o Museu do Escravo, ao abordar a temática da Abolição, corrobora a percepção de que a libertação dos escravizados foi um ato executado pelas camadas mais privilegiadas da sociedade, não um processo de luta e resistência.

IMAGEM 16: Croqui exposição de longa duração Museu do Escravo (2020) – Núcleo Casa Grande



Fonte: Arquivo Pessoal

Setorização do Núcleo Casa Grande e alguns objetos de destaque¹⁷⁹:

- 1) Recepção e sala introdutória: objetos religiosos, pinturas do Barão do Paraopeba e de sua esposa, mobiliário, oratório antigo e escultura da Escrava Anastácia com a máscara de flandres.
- 2) Sala da Abolição: Pintura da Princesa Isabel, exemplar do jornal Imprensa Fluminense com a descrição na íntegra da Lei Áurea e urnas funerárias.
- 3) Sala da Religiosidade: Objetos de arte sacra, pinturas de agentes religiosos e vestimentas religiosas.
- 4) Sala do Cotidiano: instrumentos de trabalho domésticos, penteadeiras, armários, escrivaninha, cristaleira, relógios e o busto do Aleijadinho.
- 5) Sala dos Luxos: prataria, cristaleiras, mesa de jantar, lavabo, talheres de prata e utensílios de porcelana.

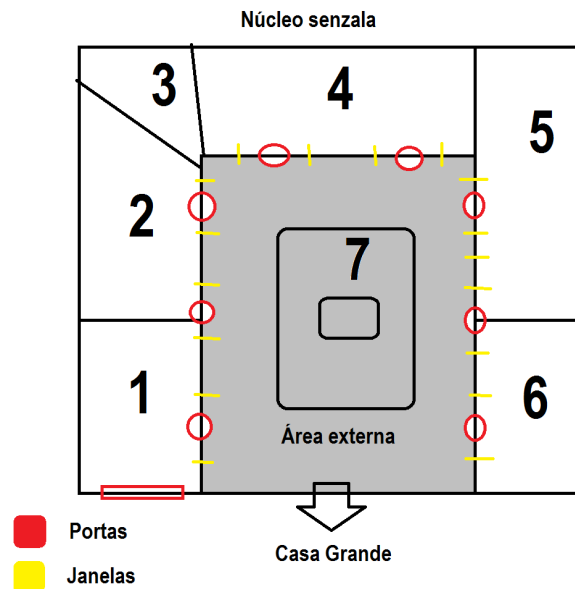
¹⁷⁹ Os nomes das salas são atribuições dos autores desta dissertação.

6) Sala da vida íntima: armas de fogo, armas brancas, balanças, pencas de balangandã, chaves, camas, espelhos, escovas de cabelo e latrina móvel.

A “senzala” compreende os elementos materiais interpretados como representantes das atividades concernentes à vida dos escravizados. São artefatos indígenas, objetos de trabalho, instrumentos de castigo, objetos relativos às religiosidades de matriz africana, reproduções de ambientes quilombolas e de réplicas de armamento de guerra. Alguns personagens históricos são Zumbi dos Palmares e a Escrava Anastácia.

Cabe aqui destacar o espaço diminuto dedicado aos indígenas, com apenas uma menção à sua escravização. Isso demonstra, também, que prevalece na exposição a percepção convencional de que escravidão indígena foi uma breve etapa no escravismo brasileiro¹⁸⁰.

IMAGEM 17: Croqui exposição de longa duração Museu do Escravo – Núcleo Senzala



Fonte: Arquivo Pessoal

¹⁸⁰ Um interessante recorte da magnitude da escravidão indígena se encontra no livro de Stuart Schwartz *Segredos Internos: Engenhos e Escravos na sociedade colonial (1988)*. Nesse livro, o autor realiza um exame sobre a escravidão indígena nos engenhos da Bahia no século XVI e como ela foi predominante por quase um século. Ver: SCHWARTZ, STUART. *Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial, 1550-1835*. São Paulo: Companhia das Letras; [Brasília]: CNPq, 1988. 474p.

Setorização do Núcleo Senzala – alguns objetos de destaque¹⁸¹.

- 1) Setor Indígena: armas brancas, utensílios domésticos, esteiras, vestimentas ritualísticas, pedras “machadinhas”, cachimbos, minerais e silicatos, máscaras, restos mortais de animais.
- 2) Setor Trabalho: fragmentos de maquinário, fragmentos de engenhos, tear, cardas, rodas de fiar, caldeirões, tachos, cangas de boi, pilões.
- 3) Setor Túmulo do escravo desconhecido – Túmulo com restos mortais e suporte de velas.
- 4) Setor Castigos de Escravos: instrumentos de castigo, coerção e transporte de escravos – tronco, gargalheiras, viramundos, mascaras de flandres, grilhões, algemas, libambos, açoites, correntes etc; imagens da escrava Anastácia.
- 5) Setor Quilombo e Religiosidade: Reprodução da morada quilombola, cajados, material cenográfico do filme Quilombo – vestimentas, armaduras, lanças, armas de fogo de cano longo e canhão; Ilustrações de Zumbi do Palmares, bonecos de orixás e de pretos-velhos.
- 6) Setor de exibição da Liteira.
- 7) Monumento do escravizado negro acorrentado no tronco.

Mesmo com a setorização, percebe-se alguns ruídos na exposição devido à limitação do espaço, por questões de segurança ou por imprecisões históricas. É exemplo a presença na “casa grande” de uma urna funerária indígena, pertencente à tradição Aratu-Sapucai, encontrada em 2004 na zona rural de Belo Vale e restaurada no Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG. Por se julgar um objeto de “grande valor para o patrimônio da cidade¹⁸²” e por necessitar de cuidados, optou-se por acomodá-la na “casa grande”, onde, sob a ótica dos funcionários do museu, estaria mais segura. A presença da liteira na senzala também desperta a sensação de ruído por se tratar de um objeto utilizado pelas camadas mais abastadas, apesar de ter como mão de obra o trabalho de escravizados. No entanto, a sua presença na “senzala” é devido às suas dimensões. Vale também mencionar a presença na casa grande das penas de

¹⁸¹ A secção indicada não é uma definição do Museu. O espaço da senzala não contém divisões físicas internas contando, apenas, com longos corredores.

¹⁸² Trecho do comentário da então secretária municipal de Cultura, Turismo, Esporte e Lazer Elaine dos Santos, ao Estado de Minas, 2018. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2018/06/04/interna_gerais,964191/objeto-de-ceramica-indigena-vira-atracao-no-museu-do-escravo.shtml

balangandãs, artigo de adorno com elementos sincréticos usados comumente por mulheres negras.

O Museu do Escravo possui poucos recursos expográficos. No entanto, como forma de compensar essa carência, o Museu se esforça em manter disponível a opção de visitas mediadas para todos os perfis de visitantes.

Note-se ainda uma interessante particularidade do Museu, já que o que poderia ser considerado recurso expográfico em muitas instituições, é parte integrante do acervo museológico.

O Museu do Escravo investe pouco nas cores como elemento da linguagem expositiva. Com esse intuito, apenas as cores do prédio da casa grande podem representar um uso conceitual remetendo a um estilo de pintura comumente relacionado aos casarões coloniais das Minas Gerais¹⁸³: paredes brancas com janelas, portas e cimalthas coloridas, no caso do Museu, de cor azul. No mais, as cores utilizadas nos demais espaços expositivos não correspondem a um uso congruente com temáticas da narrativa da exposição.

Há outros elementos envolvendo os prédios que são utilizados como elementos discursivos da exposição museológica. Um deles é o desnível entre os pavilhões da casa grande, situada acima, e a senzala, situada abaixo. Tal fator ocasiona uma visão panorâmica do pátio e da senzala do alto da escadaria de acesso às instalações inferiores, numa perspectiva e demonstração de poder e controle da elite senhorial sobre a escravaria.

¹⁸³ Ver: ÁVILA, A.; GONTIJO, J. M. M.; MACHADO, R. G. Verbete sobre tintas (p. 177) *In*: Barroco Mineiro Glossário de Arquitetura e Ornamentação. 3. Ed. Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais. 1996. 232p.

IMAGEM 18: Imagem do Pátio da Senzala

Fonte: Arquivo Pessoal

Na senzala, aspectos do prédio contêm elementos que condimentam a narrativa proposta e estão em consonância com o núcleo temático. As janelas, por exemplo, foram assentadas direcionadas para o pátio fazendo uma alusão às formas de vigilância, no qual observadores pudessem acompanhar o comportamento dos escravizados dentro do recinto. As janelas, diminutas, reforçam a sensação de encarceramento e coerção da liberdade dos escravizados que residiam em construções similares. Além disso, durante a visita à senzala, as janelas permitem avistar o monumento do escravizado no tronco, o que pode servir como mecanismo para endossar a percepção da violência sofrida pelos cativos.

O Museu do Escravo lança mão dos arranjos expográficos a partir de um afunilamento categórico, passando por aspectos temáticos, tipológicos e cumulativos. Dessa forma, as salas temáticas e a correlação de objetos no espaço expositivo sinalizam para um uso discursivo dos objetos. Um dos arranjos expográficos favorece a produção de sentido, dado pela proximidade dos objetos que ocupam um mesmo espaço na casa grande ou na senzala, criando, assim, a representação de um tema. Outro arranjo expográfico é a disposição tipológica semelhante a uma apresentação taxidérmica, com a apresentação de chaves, armas e cachimbos. Constata-se também um arranjo expográfico que lança mão da quantidade como determinante da percepção. A profusão

de objetos expostos com uma mesma temática parece ser o recurso de amplificar o poder discursivo da exposição.

IMAGEM 19: Arranjo de chaves – Museu do Escravo



Fonte: Arquivo Pessoal

IMAGEM 20: Arranjo de armas – Museu do Escravo



Fonte: Arquivo Pessoal

Os recursos expográficos utilizados são elementos textuais, imagéticos, reproduções cenográficas e maquetes. Tais recursos são utilizados em sua maioria na senzala. No que diz respeito aos elementos imagéticos, são utilizadas reproduções de gravuras oitocentistas, pinturas temáticas e pinturas ilustrando a aplicação de castigos. Em relação aos elementos textuais, pode-se indicar algumas reproduções de jornais com notícias referentes ao universo escravista. Já em relação às reproduções cenográficas, o único exemplo é a construção denominada como uma morada quilombola. E, por fim, a maquete simulando a configuração espacial de um quilombo.

Em relação ao segmento de acervo, será privilegiado o setor que apresenta os objetos de castigo, coerção e transporte de escravos – objetos de castigo. A predileção por esse segmento se deve a dois fatores: por terem lugar privilegiado no imaginário museológico da representação da escravidão no Brasil e por os objetos serem vistos pelo próprio museu como sua força motriz discursiva.

Objetos de castigos são recorrentes em museus que estão atrelados às temáticas concernentes à escravidão e ao passado de opressão e violência imposto às populações negras do país. Foi possível mapear usos museológicos de tais objetos ainda no período das movimentações abolicionistas. Segundo Alonso:

A estratégia do choque moral deu ao tropo do escravo sofredor, usado na literatura e em conferências-concerto, uma concretude selvagem. O movimento se apossou da simbologia cristã. Rui Barbosa comparou os reveses dos abolicionistas aos de Jesus, ao passo que O País coletava fundos para a emancipação sob a chamada “Em nome de Cristo”. Antônio Bento nomeou o grupo herdado de Luís Gama de Caifazes, referência ao profeta que prometera a volta do filho de Deus para redimir o povo, e ideou um museu de horrores na nave de uma igreja — era membro da Irmandade dos Remédios — com exposição de instrumentos de tortura, como um grande gancho de dependurar escravos. Ideia replicada em Campos e Recife. Bento fez do culto um meio de propaganda. Em 1887, levou outro Antônio em *marche aux flambeaux*: “Suspensos em longas hastes, apareciam os instrumentos de tortura: golilhas [gargantilhas], grilhões, cangas, relhos”. Procissão cívica cristã: o escravo, antes dependurado do teto pelo pescoço, caminhava atrás da cruz, a palma das mãos em chagas que seu senhor abrisse à faca. Cambaleava à luz bruxuleante dos círios no breu da noite. Um Cristo. (ALONSO, 2015)

Pode-se constatar, no entanto, que a consolidação dos usos desses objetos como representantes da realidade da escravidão se deu a partir do imaginário museológico criado no Museu Histórico Nacional, instituição no qual tais objetos estiveram presentes em sua narrativa desde a sua primeira exposição de longa duração, conforme indicado no Catálogo Geral da exposição de 1922. Nesse caso, eles estavam expostos na Sala da Abolição e do Exílio, espaço que correlacionava objetos referentes à escravidão e aos momentos finais da monarquia e do exílio de D. Pedro II e família. No catálogo, estão descritos os objetos presentes na sala, dentre eles, objetos de castigo e anúncios de escravos foragidos, mobiliário pertencente à família real, objetos, documentos e jornais relacionados a Abolição – inclusive aqueles que já denotada a Isabel o papel de redentora – e referências materiais relacionadas ao período de exílio e do funeral de D. Pedro II.

Pôde-se constatar que durante um bom tempo, no século XX, nas narrativas nacionais, a representação do braço negro na formação cultural e social brasileira foi reduzida ao seu papel de escravizado e sua vivência de repressão e violência (CUNHA, 2008, P. 156). Muitos museus que contemplam a temática da escravidão replicaram e replicam esse tipo de discurso no qual os objetos de castigos são tratados

com notoriedade. Vale destacar alguns estudos que analisam a construção discursiva sob a égide dos castigos da escravidão.

Marcelo Cunha, ao analisar exposições museológicas em museus em Recife e em Salvador, delinea temáticas que fazem parte do elenco básico dos discursos sobre as culturas afro-brasileiras e africanas. Dentre elas, o autor indica que muitas coleções nacionais referentes à escravidão possuem, exclusivamente, objetos de castigo (CUNHA, 2006, p. 83).

Sepulveda Santos, ao realizar análise em alguns museus onde se assentam narrativas nacionais, denota a representação do sofrimento do escravizado nos museus como uma forma de perpetuar a dominação. Segundo a autora:

Embora memória e liberdade estejam muitas vezes associadas, pois é através da memória que aprendemos a não repetir os erros do passado, a memória, tal qual o esquecimento, pode servir também à manutenção da dominação. Não é difícil compreender que a lembrança forçada de situações traumáticas de extremo sofrimento aproxima-se da experiência da tortura. A partir da fragilidade imposta ao sofrido, repete-se infinitamente a situação de dominação. (SANTOS, 2004, P. 10)

Nessa esteira, a autora analisa setores da exposição museológica do Museu Histórico Nacional e do Museu Imperial, onde constata a presença preponderante de discursos da imposição de castigos e da violência imposta aos escravizados como narrativas sobre os negros (SANTOS, 2004, p. 11).

Já Zubaran e Machado analisam as representações racializadas em Museus do Rio Grande do Sul, estado em que, na criação de seu imaginário regional, houve um apagamento do passado escravista e também da participação do negro em sua formação (ZUBARAN E MACHADO, 2013, p. 92). Ao analisarem o Museu Histórico Júlio de Castillo, que desde a década de 1950 serve para fornecer referenciais históricos para a memória regional do estado, as autoras delinham algumas estratégias usadas para a representação do negro¹⁸⁴. Dentre as estratégias se encontra a de colocar o negro como vítima do sistema escravista. Para o caso da exposição, as autoras observam a seguinte situação:

¹⁸⁴ Vale ser destacado que uma das estratégias delineada pelas autoras para representações dos negros é a homogeneização do “outro”. Segundo as autoras: “Nessa direção teórica, é possível observar a recorrência de representações de um negro genérico, sempre escravo, visto pelo olhar do branco. Ao fixar a identidade negra como homogênea, negligencia-se a diversidade cultural das etnias africanas e suas diversas práticas culturais” (ZUBARAN, MACHADO, 2013, p. 101). Marcelo Cunha também indica uma percepção semelhante ao apontar que há uma tendência de iorubacentrismo nas representações das culturas afro-brasileiras e africanas (CUNHA, 2006, p. 82). Tais tendências são verificadas no Museu do Escravo.

A estratégia de representação racializada do negro como vítima da violência escravista é marcada também pelos objetos de castigo exibidos em todos os módulos da exposição, como gargalheiras e vira-mundos, assim como pelo texto que identifica esses objetos, sem, contudo, questionar os seus usos. Não se trata de colocar em questão a inegável violência da escravidão, mas de questionar a representação do escravo vítima como a abordagem dominante na história do período escravista. Também os textos da exposição quando se referem aos instrumentos de tortura, parecem naturalizar e legitimar a existência dos castigos corporais, sem questioná-los ou problematizá-los. (ZUBARAN, MACHADO, 2013, p. 103)

Já Manoel Ferreira Lima Filho, em trabalho que analisa o passado afro-brasileiro nos museus de Ouro Preto, produz um diagnóstico semelhante aos demais. O autor, primeiramente, ressalta a destacada presença negra na história da cidade, que foi um reduto do escravagismo urbano brasileiro, sobretudo no século XVIII, no auge da exploração aurífera. A cidade inquestionavelmente possui sua formação cultural e social enraizada na presença pulsante das culturas africanas e afro-brasileiras.

O autor constata que o passado escravo atrelado às representações museais acerca das populações africanas e afro-brasileiras privilegia de forma emblemática a categoria do sofrimento (LIMA FILHO, 2010, p. 204). Após observar as narrativas museológicas dos principais museus da cidade – Museu do Aleijadinho, Museu da Inconfidência, Museu Sacro da Igreja do Pilar, Museu Casa dos Contos e Museu do Oratório – o autor tece as seguintes considerações:

Quando o passado escravo é exposto, as museografias empregadas, de uma maneira em geral, são pensadas em expor peças isoladas a respeito da tortura, que não levam o observador a mergulhar sobre esse tempo de horror da humanidade e do Brasil e não fazem alguma menção ou ponte conceitual com o processo de exclusão da população afro-brasileira nos dias atuais. Ignora-se a constatação de que, desde 1995, 50% dos negros brasileiros estão abaixo da linha de pobreza, 12% a 25% dos negros brasileiros estão abaixo da linha de indigência.

A exposição da dor e do sofrimento situa-se no meio do caminho; congelada num tempo colonial como os casarios da cidade, imutáveis de acordo com o rigor da política patrimonial do tombamento brasileiro desde 1937. Expor a escravidão é como expor uma fatalidade histórica, um espelho que reflete não as referências culturais que vieram com as diversas etnias africanas e a simbiose cultural advinda de processo de construção de uma identidade afro-brasileira e nacional. (LIMA FILHO, 2010, p. 207)

Lima Filho ainda aponta para um aspecto importante e recorrente na apresentação dos acervos referentes ao passado afro-brasileiro que pode corroborar a percepção de dominação e subalternidade:

o passado escravo é apresentado geralmente nos andares de baixo dos museus, que por contraste apontam para o relevo positivo dos prédios coloniais, do ouro e da prata das peças sacras, da movelaria aristocrática e dos modos de viver das elites, das moedas, das peças de artes barrocas e túmulos dos inconfidentes. (LIMA FILHO, 2010 P. 10)

Há afliências entre essa constatação e a opção museográfica planejada no Museu do Escravo, como já mencionado, onde a diferença de nível dos prédios demarca uma situação de dominador e dominado.

Percorrendo estudos que avaliam o trato museológico dado aos objetos de castigo em museus brasileiros, é possível mapear a recorrência de seus usos que basicamente demarcam a dor e o sofrimento de um período supressivo e opressivo para as populações africanas e afro-brasileiras. Tais estudos vão condimentar as análises feitas em relação à exposição dos objetos de castigo no Museu do Escravo.

A princípio os objetos de castigos são tratados como a espinha dorsal da exposição museológica do Museu do Escravo. Como principais referenciais estão os objetos que aparecem em matérias jornalísticas ou nos materiais de divulgação produzidos pelo próprio museu. É o caso, por exemplo, do folder disponibilizado pelo museu, que apresenta sua breve história e se dedica, em poucas páginas, a apresentar uma série de objetos de castigos indicando os nomes, formatos, como eram utilizados e, em alguns casos, as motivações para seus usos

IMAGEM 21: Folder Museu do Escravo



Fonte: Museu do Escravo

IMAGEM 22: Folder Museu do Escravo



Fonte: Museu do Escravo

O Museu do Escravo contém um expressivo acervo de objetos de castigos em quantidade e diversidade. Em sua grande maioria, estão expostos em conjunto na senzala, ocupando boa parte do espaço expositivo desse pavimento. Algumas peças estão expostas isoladamente em outros ambientes, como o busto de Anastácia com uma máscara de flandres, logo no hall de entrada do museu junto à porta, o que pode ser lido como um indicativo claro da proposta do museu de levar as dores do escravizado para a experiência do visitante.

Há um grande volume de objetos de castigos expostos que nos remete a uma intenção de amplificar o poder de discurso pela quantidade. Eles estão espalhados no chão, nas paredes, em estantes e mesas. Em alguns casos, são expostos sem nenhuma preocupação com a visualidade, como em uma estante onde parecem amontoados, o que reforça a sensação de retórica pela quantidade. Os objetos estão organizados tipologicamente, sem legendas e explicações.

IMAGEM 23: Setor de objetos de castigos – Museu do Escravo

Fonte: Arquivo Pessoal

IMAGEM 24: Setor de objetos de castigo – Museu do Escravo

Fonte: Arquivo Pessoal

Os recursos expográficos¹⁸⁵ se limitam a gravuras, pinturas e um monumento ilustrando os castigos. Dentre as pinturas, há uma série encomendada que ilustra as aplicações de castigos em escravizados negros. Destaca-se uma das pinturas que apresenta um escravo com gargalheira pregado a uma cruz semelhante à iconografia da crucificação de Jesus Cristo. Esta pintura corrobora as intenções de interseções entre a escravidão e religiosidade cristã tramados pelo padre Jacques Penido que promovia uma “cristianização” do escravizado e usava essas alusões como retórica para acentuar o discurso do sofrimento e da dor

IMAGEM 25: Ilustração de Escravizado na Cruz – Museu do Escravo



Fonte: Arquivo Pessoal

Outra imagem recorrente no setor de exposição dos objetos de castigos são as diversas reproduções e releituras da imagem da Escrava Anastácia. Conforme já mencionado no capítulo que disserta sobre a trajetória histórica do Museu do Escravo, a imagem da Anastácia se tornou icônica, nos anos 70, em relação à escravidão, sendo

¹⁸⁵ Por mais que sejam consideradas parte do acervo, as gravuras e pinturas do setor de exposição dos objetos de castigos têm um papel expositivo de auxílio na leitura dos objetos. Inclusive, há uma série de pinturas que foram encomendadas para tais finalidades. Portanto, julga-se pertinente conferir a tais objetos o papel de recursos expográficos.

fortificada no centenário da Abolição, nos anos 1980. Sua iconografia contendo o uso de uma máscara de flandres e de uma gargalheira, dois objetos de castigo, coloca-a em convergência com a exposição dos objetos de castigos por se tratar de um caso emblemático e mitológico da violência com os instrumentos ali expostos durante a escravidão. O uso discursivo da imagem da Escrava Anastácia, considerando as narrativas em torno de tal símbolo, é um dos únicos indícios, na exposição, das práticas de relutância e resistência às aplicações dos castigos.

Para além das imagens de ilustração dos castigos, não há nenhuma informação contextual a respeito de quais eram as motivações para sua aplicação, o que pode ser entendido como uma forma de naturalizar o uso de objetos de castigos e da violência, como inerentes ao período da escravidão. Pode-se destacar o trabalho de Sílvia Hunold Lara com o título “Campos de Violência: escravos e senhores na capitania do Rio de Janeiro (1988)”. A autora se debruça sobre a função social do castigo e como a sua execução correspondia a interesses de dominação e manutenção do *status quo* pretendidos desde a Metrópole até o senhor Colonial sendo formas de controle social e reprodução da ordem escravista (LARA, 1988, p. 36). Lara também realiza incursões que evidenciam os mecanismos que legitimaram socialmente e legalmente a aplicação de castigos, explanando sobre as formas e os motivos da aplicação das medidas corretivas.

A escassez de obras sobre o castigo e violência na escravidão, a despeito de serem importantes para os estudos na área, evidencia as dificuldades que o trato historiográfico enfrenta com esse tema, provavelmente perpassando pelas insuficiências das fontes documentais escritas e imagéticas. Sob esse prisma, pode-se pensar como os objetos de castigos podem ser complementares a tais pesquisas e como a exposição museológica pode propiciar vetorizações para problemáticas históricas acerca desse tema.

A ausência de orientações e enveredamentos discursivos com tais objetos converge para uma situação semelhante aos casos acima analisados de outros museus, onde há uma conformidade com a imposição aos escravizados e à sua situação de vítima passiva às violências impetradas a sua existência.

Uma problematização oportuna são as implicações de tais peças estarem dispostas na senzala. Ao denotarem os objetos de castigo uma relação de proximidade com a vivência dos escravizados reitera uma naturalização do castigo como condição latente do escravizado, e não como imposição do poder dos dominantes. Qual implicação teria para o discurso expositivo se tais peças estivessem na casa grande?. Pode-se

constatar que tais escolhas discursivas no trato museológico e curatorial corroboram a noção da objetificação do escravizado. Dessa forma, o escravizado se torna apenas uma peça da engrenagem do sistema escravista: imobilizada, inerte e indiferente. Reforça na exposição museológica do Museu do Escravo a figura do escravizado emudecido, e suas reações e resistências

Perpassando a estrutura discursiva da exposição museológica do Museu do Escravo pode-se considerar que os objetos de castigo são vistos como os representantes mais emblemáticos das violências do sistema escravista e que podem melhor narrar as experiências relacionadas a tal período. O escravizado que o Museu constrói tem quase uma relação inextricável com tais objetos de castigo sendo eles alçados a um papel de protagonismo na vivência dos escravizados negros.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O real não está na saída e nem na chegada: ele se dispõe para gente é no meio da travessia”

Guimarães Rosa

Este trabalho originou-se de uma problematização que buscava indicar a contribuição dos estudos de cultura material para a produção de conhecimento no campo da Museologia. Torna-se necessário revisitar o percurso para delinear considerações que expressem constatações, reflexões e oportunidades de desdobramentos.

Primeiramente, reafirma-se a importância da releitura da trajetória histórica dos museus, sobretudo, dos distintos processos museológicos executados pelas instituições. Vários elementos, evidenciados nessa operação, contribuíram para a análise das exposições de ambos os museus

No MAO, foi possível perceber os caminhos sondados para a planificação do museu, as mudanças de rotas no desenho expositivo e as intenções que orientaram a feitura da exposição. Em linhas gerais, a implantação do MAO foi concebida por profissionais atrelados à cultura do trabalho dos museus e guarnecidos de conhecimentos museológicos, o que implicou consistente trabalho de desenvolvimento conceitual. Sua implantação está intrinsecamente ligada à planificação da exposição museológica, sendo que os debates promovidos pelos Seminários que antecederam a inauguração do MAO dedicaram uma grande atenção às discussões envolvendo o planejamento da exposição. São nítidos os momentos de rupturas, as divergências conceituais e os litígios que envolveram o processo curatorial.

A observação do processo de planificação da exposição museológica do MAO possibilita constatar que suas impressões e interpretações são tributárias das intenções dos atores partícipes e das escolhas expográficas por eles executadas. É possível também constatar que projetos que contemplavam esferas de atividades ligadas à pesquisa e à documentação museológica foram pouco desenvolvidos ou não executados, o que reforça a ideia sustentada por vários estudiosos da Museologia da tendência a se dar primazia às atividades concernentes à esfera da comunicação. Mais do que isso, a inexistência dessas atividades é sintoma da falta de dinamização dos museus que convivem com momentos letárgicos, responsáveis, por vezes, pela duração estendida da exposição museológica. No caso do MAO, a exposição museológica nunca teve

mudanças significativas desde sua abertura em 2006, o que denota cristalização de seu discurso, ainda que a instituição, em seu momento de implementação, tenha sido amplamente debatida sob o ponto de vista conceitual e que tenha contado com a atuação de profissionais do campo da Museologia.

Para o construto da trajetória histórica do Museu do Escravo, foram necessários mais esforços, uma vez que não há, do ponto de vista acadêmico, trabalhos que contemplem a trajetória da instituição. Por isso foi mister um trabalho de recolhimento de fontes que pudessem subsidiar a escrita da história da instituição. É também necessário pontuar as dificuldades da empreitada devido à dispersão e à escassez de documentos sobre o museu. Contudo, o resultado foi um relato inédito sobre o Museu do Escravo, no qual se buscou alcançar dimensões que pudessem desvelar a sua história e, ao mesmo tempo, tornar-se material contributivo das atividades da instituição.

A trajetória histórica do Museu do Escravo está ligada às pretensões e esforços do padre Jacques Penido, sendo a instituição um reflexo da Imaginação Museal concebida por ele. É possível constatar que o padre buscou tecer relações que propiciaram intercessões entre a sua religiosidade, a sua vivência de proximidade com ações frente um bem cultural compreendido como patrimônio cultural, as discussões efervescentes nos anos 1970 e 1980, que perpassam questões envolvendo os negros, e as referências simbólicas remetentes às culturas africanas e afro-brasileiras. Concorreram também para esse entrelaçamento de fatores a relação de pertencimento com sua cidade natal e do papel da igreja defronte a condenação da escravidão. Pode-se pontuar que as ações do padre para ofertar aporte conceitual e material ao Museu do Escravo fizeram com que a instituição planificasse um processo de musealização das reflexões emergentes acerca do negro nos anos 1960 e que se consolidaram nos anos 1980 nas proximidades do centenário da Abolição. Dessa forma, para além de sua atuação que suscita a representação musealizada da escravidão, o museu em sua trajetória também tangibiliza em sua existência as discussões que fervilharam na época de sua formação.

É necessário ressaltar a pertinência na orientação de adentrar a história de museus a partir do conceito de Imaginação Museal. No caso do Museu do Escravo, instituição formada sem preceitos museológicos definidos e por intermédio de ações de engajamento de indivíduos, o conceito auxilia na constituição de uma trama para entendermos como atores sociais se norteiam para praticar uma poética com as coisas.

Espera-se que as contribuições deste trabalho para o Museu do Escravo seja apenas o início de outros possíveis trabalhos consistentes que tenham o museu como objeto de estudo.

Os estudos da cultura material, da memória e do objeto museológico serviram de amparo para se compreender a musealização e a sua cadeia operatória. São tais operações que imbricam memória e objeto no museu que conferem o valor do objeto material e o nivela com outras fontes em relação ao seu estatuto de documento. Nessa esteira, a ascensão de estudos que deslocam a materialidade para o centro do debate sobre memória pode fomentar reflexões que são de grande valia para o museu.

O amparo teórico de construções metodológicas para efetivar análises sistematizadas de exposições tem o seu processo enriquecido pela forma que tais estudos verticalizam o olhar sobre o papel nuclear do objeto para exposição museológica. Os objetos, revestidos de significados pelo trato curatorial, podem, portanto, alterar seus sentidos em distintos contextos expositivos. Entende-se também que, nesse processo, o jogo do realce e do esmaecimento, do incluído e do excluído, perfaz-se de forma inevitável. As intenções sempre trazem à tona uma dinâmica do que evidenciar e do que silenciar. Não que isso seja um ponto negativo, mas parte do ofício da construção de narrativas museológicas. Nesse processo, salienta-se o papel do museólogo, cujas escolhas feitas sob o prisma profissional devem refletir a sua imprescindível consciência social e sensibilidade com a realidade que o cerca.

As análises aqui empreendidas buscaram desvelar como os elementos da exposição museológica perfazem uma trama capaz de suscitar sentidos para sua narrativa, ao mesmo tempo que atribuem sentido aos objetos. As camadas de análises delineadas fazem parte de um esforço incipiente de elaborar modelos metodológicos de análise de exposições museológicas, atentando para as intenções, concepções e impressões no trato curatorial com objetos materiais.

Foi possível, ao longo da pesquisa, decodificar os elementos da exposição museológica, estabelecendo interpretações que explicitam os desdobramentos dos discursos expositivos. No MAO, vale destacar a construção de um ambiente que concebe uma aura nostálgica e romântica para a exposição museológica, abrandando as temáticas com potencial conflituoso – o próprio universo do trabalho, por exemplo – para viabilizar uma experiência positiva com o público. No Museu do Escravo, destaca-se que a exposição museológica se preocupa em sobrepujar questões que envolvem a repressão,

a supressão e a violência sofridas pelo escravizado negro, em detrimento da compreensão do sujeito escravizado.

Em relação ao uso dos objetos materiais nas respectivas exposições, observa-se a situação ambígua de serem os protagonistas nas exposições museológicas e, simultaneamente, serem negligenciados nos processos de criação discursiva. Mesmo os museus dispendo de recursos expográficos muito distintos, as intenções presentes nos discursos construídos com os objetos são semelhantes. Desvelar esse estatuto do objeto material na exposição é um fator imprescindível para fomentar usos que se comprometem em torná-los documentos passíveis de escrutínio, o que pode incrementar seu papel como fonte de informação e aprimorar os processos de criação de exposições museológicas. Depositar no objeto tais qualidades potencializam os papéis que o museu cumpre na sociedade.

O desvelo do processo de produção do conhecimento com os objetos materiais sob o prisma dos estudos de cultura material efetivado nos museus aqui objetos desta pesquisa permite evidenciar algumas considerações.

Pôde-se constatar que há pouca preocupação das instituições museológicas analisadas de construir um conhecimento novo a partir da congruência das potencialidades da documentalidade e testemunhalidade da evidência material com as ferramentas expográficas e museográficas concebendo o forjamento de uma realidade que simultaneamente desperta a reflexão e conforma informações verossímeis. O que se evidencia é que as construções expositivas se atêm à apresentação das informações, previamente concebidas e esmeradas, através da representação com os objetos materiais. Podese arriscar afirmar que essa situação é recorrente na cultura do trabalho de várias instituições museológicas brasileiras. Há muito a ser feito para os museus brasileiros corresponderem, basicamente, ao compromisso de consolidar suas potencialidades acerca da criação do conhecimento.

Este trabalho demonstrou a pertinência de se criar pontes entre a Museologia e áreas de interesse que possam contribuir para a práxis museológica. Tais empreitadas mostraram que há um profícuo caminho para as análises expositivas fomentadas por estudos que condicionam perspectivas heurísticas para os objetos materiais. Durante as investigações, foi possível perceber que alguns estudos são oportunos para potencializar as problematizações evidenciadas pela pesquisa. Vale a pena citá-las como oportunidades de desdobramentos do presente trabalho. Nessa esteira, limita-se a três enviesamentos.

O primeiro seria aprofundar as discussões envolvendo tramas entre os estudos de cultura material e a cadeia operatória da musealização. Acredita-se que incursões mais densas podem ser feitas no intuito de aperfeiçoar o processo de musealização com consequências positivas para o escrutínio dos objetos.

O segundo diz a respeito ao trabalho com a categoria da representação na exposição museológica, com aporte em estudos que filiam a vertente hermenêutica-fenomenológica com destaque para o trabalho de Paul Ricoeur e da histórica cultural francesa com destaque para o trabalho de Roger Chartier.

O terceiro concerne às discussões aprumadas na teoria da história e na historiografia acerca dos aspectos narrativistas da operação historiográfica e sua pretensão de verdade como amparo para promover um olhar crítico para análise de exposições museológicas.

Por fim, o presente trabalho se preocupou em indicar que o museu é uma instituição com características únicas no trato dos objetos materiais e na produção do conhecimento com eles. Vislumbra-se nessas instituições o poder de serem referência na manipulação dos bens culturais materiais e serem agentes de desenvolvimento social na contemporaneidade.

7. REFERÊNCIAS

7.1 Fontes primárias

ANDRADE, Rodrigo. Carta ofício ao Padre Jacques Penido. 10 de julho de 1984. OF. Nº. 391/84 – DE. Pasta Museu do Escravo – Arquivo da SUMAV.

APHAA. Revitalização do Museu do Escravo. Formulário da Secretária de Estado da Cultura. 2001. P. 5. Pasta Museu do Escravo – Arquivos da SUMAV.

ARQUIVO GERAL DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. Boletim Informativo. Vol. 2 nº 3-5. 1980. p. 76.

ARQUIVO NACIONAL, Mensário. Ano VII, Edição 8, Agosto, 1976. Página 37

ARQUIVO NACIONAL, Mensário. Ano VII, Edição 8, Agosto, 1977. Página 38.

BELO VALE, Lei Municipal 504 de 9 de maio de 1975. Arquivo do Museu do Escravo

BELO VALE. Lei Municipal 687 de 28 de janeiro de 1984. Arquivo da SUMAV.

BELO VALE. Lei Municipal 696 de 28 de agosto de 1982. Arquivo do Museu do Escravo.

CONSELHO FEDERAL DE CULTURA. Boletim. Ano II, nº 45. Outubro/ Novembro/ Dezembro. 1981. p. 113 .

ESTADO DE MINAS, Entrevista de Jacques Penido concedida a Tarcísio Martins. 1993. Arquivo SUMAV.

FREIRE, Priscila. Carta Ofício de Priscila Freire ao Padre Jacques Penido. 01º de outubro de 1986. OF-SUM-455/86. Pasta Museu do Escravo - Arquivo da SUMAV.

GUIMARÃES, Carlos Magno. Projeto. Adequação do Museu do Escravo de Belo Vale às Concepções da Museografia atual. 1999. 6p.

JORNAL DO BRASIL. “A verdade sempre libertadora”, Tristão de Athayde. Ano 84, nº 281. 16 de janeiro de 1975. página 7.

JORNAL DO BRASIL. Artista plástico dá um rosto a Anastácia. 22 de maio de 1990. Rio de Janeiro. Ano 100, nº 44.

JORNAL DO BRASIL. Museu do Escravo, Bruno Magalhães. Ano 87, nº 11. 19 de abril de 1977. Página 10

JORNAL DO COMÉRCIO. Descobrimo Aleijadinho, Bandeira Duarte. Rio de Janeiro. 1º caderno, 28 de dezembro de 1957. página 11

JORNAL O GLOBO. “Numa fazenda de Minas, casa grande e obras de Aleijadinho”. 10 de abril de 1980, Página 42.

JULIÃO, Letícia. Proposta de Reformulação do Museu do Escravo – Belo Vale. SD. Pasta Museu do Escravo – Arquivos da SUMAV.

LARA, Elayne Granato. Listagem dos Objetos Higienizados – Museu do Escravo. Elayne Granato Lara. 06 de agosto de 2002.

PAPA PAULO VI. Carta Ofício de Paulo VI ao Arcebispo Administrador Apostólico da Arquidiocese de Niterói. 29 de maio de 1978. Pasta Museu do Escravo - Arquivo da SUMAV.

PENIDO, Jacques. “Confessionário dos Detratores”- Ofício endereçado ao Prefeito de Congonhas Mauro Godoy. 1975

PENIDO, Jacques. Carta do padre Jacques Penido ao Instituto São Marcos. 15 de julho de 1988. Arquivo do Museu do Escravo.

PENIDO, Jacques. Carta do padre Jacques Penido ao senhor Dr. Wilson Cesar, diretor da Irmandade de N. S. do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos. Arquivo do Museu do Escravo.

PENIDO, Jacques. Carta do padre Jacques Penido ao Senhor José Aniceto Rezende. 27 de setembro de 1990. Arquivo do Museu do Escravo.

PENIDO, Jacques. Carta do padre Jacques Penido endereçada ao senhor Bertin Baroan, Embaixador da Costa do Marfim. 22 de outubro de 1988. Arquivo do Museu do Escravo

PENIDO, Jacques. Carta ofício à Priscila Freire. 20 de julho de 1984. Pasta Museu do Escravo – Arquivo da SUMAV.

PENIDO, Jacques. Jacques Penido ao Senhor José Aniceto Rezende. 29 de agosto de 1990. Arquivo do Museu do Escravo.

REVISTA AKIKOLÁ– Redentoristas em Notícias. Informativo da Província do RJ-MG-ES. Ano 34, n. 297. Outubro de 2016, p.6.

REVISTA MANCHETE, Em presença das senzalas. Edição 1315, Rio de Janeiro, 2 de julho de 1977. Página 133.

ROCCO, Carmine. Carta Ofício de Carmine Rocco do Núncio Apostólico ao padre Jacques Penido. 22 de fevereiro de 1979. Arquivo do Museu do Escravo

ROSSI, Paolo. Relatório de Viagem, Paolo Rossi. 25 de novembro de 1987. Pasta Museu do Escravo - Arquivo da SUMAV.

7.2 Sítios Eletrônicos

ANDRADE GUTIERREZ. Sítio Eletrônico – Quem somos
<http://www.andradegutierrez.com.br/QuemSomos.aspx>

CANAL YOUTUBE – RAÇA MUNDI. Entrevista gravada no Museu dos Escravos em Belo Vale. 2012.

<https://www.youtube.com/watch?v=N6xz-QSOQk4&t=850s>

CANAL YOUTUBE - TV APARECIDA. Entrevista do Padre Jacques Penido

https://www.youtube.com/watch?v=uFEcfv8EAEw&list=ULg-Mllr_rsks&index=3780

CASA DE RETIROS – SEMINÁRIO DA FLORESTA. História

<http://seminariodafloresta.com.br/historia.htm>

ESTADO DE MINAS. Objeto de cerâmica indígena achado em sítio vira atração no Museu do Escravo. 2018.

https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2018/06/04/interna_gerais,964191/objeto-de-ceramica-indigena-vira-atracaao-no-museu-do-escravo.shtml

EXPOMUS. Sítio Eletrônico

<http://www.expomus.com.br/>

FUNDAÇÃO DOM CABRAL, Conselho Curador – Ângela Gutierrez

<https://www.fdc.org.br/sobre-a-fdc-site/diretoria-e-conselhos-site/>

FUNDAÇÃO PIERRE VERGER. Visitas virtuais – Exposição Orixás.

<https://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/visitas-virtuais/orixas-2019.html>

GOOGLE ARTS & CULTURE. Exposição online “Bonde da História A presença negra no MHN

<https://artsandculture.google.com/story/qgVBOtfBcUYIKg>

GOOGLE ARTS & CULTURE. Paço do Frevo.

<https://artsandculture.google.com/partner/paco-do-frevo>

GOVERNO DO ESTADO DE MINAS GERAIS. Conheça Minas – Casa de Câmara e Cadeia de Mariana.

<https://www.mg.gov.br/conteudo/conheca-minas/turismo/casa-de-camara-e-cadeia>

INHOTIM. Desvio para o Vermelho

<https://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/desvio-para-o-vermelho-i-impregnacao-ii-entorno-iii-desvio-2/>

MUSEU DE ARTES E OFÍCIOS. Sítio Eletrônico

<https://www.mao.org.br/conheca/o-edificio-e-a-praca>

PARÓQUIA DE SANTO AFONSO – CONGREGAÇÃO REDENTORISTA. Sítio Eletrônico – Quem Somos.

<http://www.santoafonsorj.org.br/site/index.php/redentoristas-2/quem-somos/comunidade-redentorista-5>

SEMINÁRIO TIETÊ. Institucional.

<https://www.seminariotiete.com/institucional/#seminariodesantateresinha>

VALOR ECONÔMICO, Entrevista Ângela Gutierrez.
<https://valor.globo.com/coluna/as-obras-da-gutierrez-das-artes.ghtml>

7.3 Referências Bibliográficas

ALONSO, Angela. Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88). São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 529 p.

AMARAL, C.; KATINSKY, J. John Ruskin e o desenho no Brasil. Tese apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 2005, 221p.

ANGOTTI, SALGUEIRO. Heliana, Nina Gorgus: Le Magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henri-Rivière. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material [online]. 2006, v. 14, n. 2 [Acessado 2 Novembro 2022] , pp. 317-322

ANICO, M. A pós-modernização da cultura: patrimônio e museus na contemporaneidade. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 71-86, jan/jun 2005

ARNOLD-DE-SIMINE, Silke, Is there such a thing as “collective memory”?, In: Mediating memory in the museum. Trauma, empathy and nostalgia. London: Palgrave Macmillan, 2013.

ASSMANN, J. Communicative and Cultural Memory. In ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar. Media and Cultural Memory. 2008. p. 109-118

ÁVILA, A.; GONTIJO, J. M. M.; MACHADO, R. G. Verbete sobre tintas (p. 177) In: Barroco Mineiro Glossário de Arquitetura e Ornamentação. 3. Ed. Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais. 1996. 232p

BANN, Stephen. As invenções da historia : ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: Editora UNESP, 1994. 292p

BITTENCOURT, J. N. A pesquisa como cultura institucional: objetos, política, aquisição e identidades. In: Marcus Granato e Claudia Penha dos Santos. (Org.). Museu: Instituição de Pesquisa. Rio de Janeiro: Faperj / Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2005, v. 7, p. 37-50

BITTENCOURT, J. N.. Três viéses de uma coleção: trajetórias oblíquas de um acervo museal. In: Manoel Luiz Salgado Guimarães; Francisco Régis Lopes Ramos. (Org.). Futuro do Pretérito: Escrita da História e História do Museu. 1ed.Fortaleza: Instituto Frei Tito, 2010, v. 1, p. 1-471

BLACKBURN, Robin. A construção do escravismo no Novo Mundo. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

BOFF, Leonardo. Igreja: carisma e poder: ensaios de eclesiologia militante. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982. 249 p.

BORGES, M. E. L. Cultura dos ofícios: patrimônio cultural, história e memória. VARIA HISTORIA, Belo Horizonte, vol. 27, nº 46: p.481-508, jul/dez 2011

BOTELHO, T. R. Revitalização de centros urbanos no Brasil: uma análise comparativa das experiências de Vitória, Fortaleza e São Luís. *Revista Eure*. Santiago do Chile, v. XXI, n. 93, 2005 pp. 53-71

BOTELHO, T. R.. Patrimônio cultural e gestão das cidades: uma análise da Lei do ICMS Cultural de Minas Gerais. *Habitus*, v. 4, p. 471-492, 2006.

BOXER, Charles. *A igreja militante e a expansão ibérica: 1470-1770*. Companhia Das Letras, São Paulo. 2007, 173p

BRAGA, Jezulino Lúcio Mendes. *Professores de História em Cenários de Experiência*. 2014. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

BROUDY, Eric. *The Book of Looms: A History of the Handloom from Ancient Times to the Present*. Brandeis University Press; 1979. 176p.

BRULON SOARES, Bruno. Os objetos de museu, entre a classificação e o devir. *Informação & Sociedade (UFPB. Online)*, v. 25, p. 25-37, 2015.

BRULON SOARES, Bruno. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. *MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO*, v. 11, p. 189-210, 2018.

BRULON SOARES, Bruno. Provocando a Museologia: o pensamento germinal de Zbynek Stránský e a Escola de Bruno. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. v. 25, n. 1. p. 403-425, 2017.

BRULON SOARES, Bruno. Re-interpretando os objetos de museu: da classificação ao devir. *Transinformação*, v. 28, p. 107-114, 2016.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira (org). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri - textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do ICOM, 2010. v. 2. 499p

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Definição de Curadoria - os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. In: Julião, L. Bittencourt, J.N.; (Org.). *Caderno de Diretrizes Museológicas 2*. 1ed. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2008, v. , p. 14-33

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. *Museologia e Comunicação*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 1996. 116p

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. *Museologia e Museus: os inevitáveis Caminhos entrelaçados*. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, v. 25, p. 3-15, 2006.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. *Museologia e Museus: princípios, problemas e métodos*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia, 1997. 133p .

BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento I: de Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. 241 p.

CATEL, Pierre Yves. Museu de Artes e Ofícios, Belo Horizonte: afinal, como nascem os museus? (Entrevista concedida a Luciana Sepúlveda Köptcke). *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 12 (suplemento), pp. 323-338, 2005.

CATEL, Pierre Yves. Museu de Artes e Ofícios: projeto museográfico. In: INSTITUTO CULTURAL FLÁVIO GUTIERREZ. *Anais dos Seminários de Capacitação Museológica*. Belo Horizonte: ICFG, 2004.

CATROGA, Fernando. *Memória, História e Historiografia*. Coimbra, Quarteto. 2001, 75p.

CHAGAS, M. S. Em busca do documento perdido: a problemática da construção teórica na área da documentação. *Caderno de Ensaio*, Rio de Janeiro, v. 2, p. 41-53, 1994.

CHAGAS, M. S.; NASCIMENTO JÚNIOR, J. Panorama dos museus no Brasil. In: Mario de Souza Chagas; José do Nascimento Junior. (Org.). *Ibermuseus 1: Panoramas museológicos da Ibero-América*. 2a. ed. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2010, v. 1, p. 35-56.

CHAGAS, M. S.. Memória e Poder: dois movimentos. In: Myrian Sepúlveda dos Santos; Mário de Souza Chagas. (Org.). *Museu e Políticas de Memória*. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2002, v. 19, p. 35-68

CHAGAS, M. S.. Pesquisa Museológica. In: Marcus Granato e Claudia Penha dos Santos. (Org.). *Museu: Instituição de Pesquisa*. Rio de Janeiro: Faperj / Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2005, v. 7, p. 51-64.

CHAGAS, Mário. *Imaginação Museal: Museu, Memória e Poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Tese de Doutorado apresentada no programa de pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2003, 307p.

CHAPMAN, W. R. Arranging Ethnology: A. H. L. F. Pitt Rivers and typological tradition. In: STOCKING, George W. *Objects and others: essays on museums and material culture*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 1985. p. 15 – 74

CHAUMIER, Serge. L'Object de musée. Dijon: Musée de la vie bourguignome.: 23 avril a 20 septembre 2010. (Tout garder? Tout jeter? Et reinventer?)

CHAUMIER, Serge. *Les Écritures de l'exposition*. C.N.R.S. Editions. Nº 61. 2011. p. 45-51.

CHUVA, Márcia; LAVINAS, L. V. O Programa de Cidades Históricas (PCH) no âmbito das políticas culturais dos anos 1970: cultura, planejamento e nacional desenvolvimentismo. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, 2016, p. 75-98.

COELHO, Teixeira (org.). *A cultura pela cidade*. Iluminuras: Itaú Cultural. 2008, 191p.

CORSINO, Célia. Museu de Artes e Ofícios: desafios e ações In: INSTITUTO CULTURAL FLÁVIO GUTIERREZ. *Anais dos Seminários de Capacitação Museológica*. Belo Horizonte: ICFG, 2004. p. 112-117.

CUNHA, M. N. B. da. Teatros de Memórias, Palcos de Esquecimentos: culturas africanas e das diásporas negras em exposições museológicas. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 40, p. 149-171, 2008.

CUNHA, M. N. B. Teatro de Memórias, Palco de Esquecimentos: Culturas africanas e das diásporas negras em exposições. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC- SP. 2006, 285p.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves, NEVES, Lucilia de Almeida; PASSOS, M. . Catolicismo: direitos sociais e direitos humanos. In: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. (Org.). *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura*. 1ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, v. 4, p. 93-131.

DESVALLÉES, André.; MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: ICOM: Armand Colin, 2013. 98 p.

DOMINGUES, P. J. “A redempção de nossa raça”: as comemorações da abolição da escravidão no Brasil. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 31, nº 62, p. 19-48 – 2011

DOMINGUES, Petrônio J. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Revista Tempo*, 2007, vol. 12. No. 23, p. 100-122.

EISENSTEIN, Sergei; OTTONI, Teresa. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: J. Zahar, c2002 159 p

ERLL, Astrid. *Memory in Culture*. Palgrave Macmillan, 2011, 209p.

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972 285 p. (Corpo e alma do Brasil; v. 36)

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: IPHAN, 2005. 294p.

FRANCO, Maria Ignez Mantovani. Programa Museológico para o Museu de Artes e Ofícios: modelo de gestão. In: INSTITUTO CULTURAL FLÁVIO GUTIERREZ. *Anais dos Seminários de Capacitação Museológica*. Belo Horizonte: ICFG, 2004.

FURTADO, Carlos Ribeiro. Intervenção do Estado e (re)estruturação urbana. Um estudo sobre gentrificação. *Cad. Metrópole [online]*. vol. 16, n.32. 2014, p.341-361

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Documentos da cultura: documentos da barbárie. *Ide (São Paulo)*, São Paulo, v. 31, n. 46, p. 80-82, jun. 2008

GAMA, Ruy. *A tecnologia e o trabalho na história*. São Paulo: Liv. Nobel: EDUSP, 1987. xiii, 239p

GARCIA, Luiz Henrique A.; SANTANA, Aline D. Patrimônio urbano entre políticas de revitaliza o e gentrifica o: o Museu de Artes e Ofícios (BH-MG). *REVISTA ELETR NICA DO ARQUIVO PÚBLICO DA CIDADE DE BELO HORIZONTE*, v. 5, p. 79-103, 2018.

- GIFFONI, I. A. (2010). Belo Horizonte: da cidade planejada ao planejamento da cidade. Turismo na Praça da Estação. Dissertação de mestrado. Balneário Camboriú, Universidade do Vale do Itajaí.
- GONÇALEZ, Sofia. Museu de Artes e Ofícios: o trabalho em exposição. 2018. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/IPNAN, 1996. 152p.
- GORENDER, Jacob. A Escravidão Reabilitada. Editora Ática. 1990, 271p.
- GORENDER, Jacob. O Escravismo Colonial. São Paulo: Ática, 1978. 6.ed. (definitiva), 1992. 2.imp., 2005.
- GUIMARÃES, Luciano. A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2004. iii, 147 p
- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vertice, 1990. 189p
- HICKS, Dan. The material-cultural turn: event and effect. *In*: The Oxford Handbook of Material Culture Studies. Oxford: Oxford University Press. 2010 p.25-98
- HOFFMAN, F. E.. Museus e revitalização urbana: o Museu de Artes e Ofícios e a Praça da Estação em Belo Horizonte. CADERNOS METRÓPOLE, v. 16, p. 537-563, 2014
- HOOPER-GREENHILL, Eilean. Museums and the interpretation of visual culture. London; New York: Routledge, 2000. xiv, 195 p
- HOOPER-GREENHILL, Eilean. Museums and the shaping of knowledge. London; New York, NY: Routledge, 1992. ix, 232 p.
- HUYSSSEN, Andreas. Seduzidos pela memória. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. 116 p.
- INSTITUTO CULTURAL FLÁVIO GUTIERREZ. Seminários de capacitação museológica. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, 2004. 451 p.
- ISOLAN, Fiorela Bugatti. A formação em Museologia nas universidades brasileiras: reflexões sobre o ensino da gestão e do planejamento sob a ótica da Museologia. 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- JAYME, J. G.; TREVISAN, E. . Intervenções urbanas, usos e ocupações de espaços na região central de Belo Horizonte. Civitas: Revista de Ciências Sociais, v. 12, p. 359-377, 2012.
- JEUDY, Henri Pierre. Memórias do social. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1990.
- JULIÃO, Letícia. Pesquisa Histórica nos Museus. Caderno de Diretrizes Museológicas, Secretária do Estado de Cultura de Minas Gerais, v.1 2006. p. 95
- JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a História do Museu. In: Caderno de Diretrizes Museológicas I. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico

Nacional/Departamento de Museus e Centros Culturais; Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006. 2a. Edição.

JULIÃO, Letícia. Museum and historicity: The representation of time in Brazilian museums. Icofom Study Series, v. 43a, p. 119-129, 2015.

JULIÃO, L. Enredos museais e intrigas da nacionalidade: museus e identidade nacional no Brasil. 2008. 271f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

JUSTE, L. de C. Evolução histórico-cultural e paisagística da Praça da Basílica de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas-MG. 2012. 127 p. Dissertação (Mestrado em Produção Vegetal) – Universidade Federal de Lavras, Lavras, 2012.

LARA, Silvia Hunold. Campos da violência: escravos e senhores na Capitania do Rio de Janeiro: 1750-1808. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. 389p.

LEITE, R. P. Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown. Rev. bras. Ci. Soc. 17 (49) • Jun 2002 p. 115-134

LEMOS, Celina Borges, Uma centralidade belo-horizontina. Revista do Arquivo Público Mineiro. Dossiê.v. 43 2007. p. 93-111

LIBBY, Douglas Cole. Notas sobre a Produção Têxtil Brasileira no final do século XVIII: Novas Evidências de Minas Gerais. Estudos Econômicos, São Paulo, 1997 p 97-125

LIBBY, Douglas Cole. Transformação e trabalho em uma economia escravista: Minas Gerais no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1988. 404p.

LIMA FILHO, M. F. Espelhos patrimoniais em ouro preto: museus e passado afro-brasileiro. Revista TOMO, (16), 2010 p.197-220.

LODY, Raul. O negro no museu brasileiro: construindo identidades. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. 335 p.

MACDONALD, Sharon. Memorylands: heritage and identity in Europe today. New York: Routledge, 2013. xiv, 293p.

MACEDO, Concessa Vaz de. A indústria têxtil, suas trabalhadoras e os censos da população de Minas Gerais do século XIX: uma reavaliação. Varia História., Belo Horizonte, v.22, n.35, p.207-232, jan. 2006

MAESTRI FILHO, M. J. Depoimento: Entrevista Histórica. Ciência e Cultura, SBPC. Vol. 37, nº 5. 1985. p. 827- 834.

MANTZAVINOS, C. O Círculo hermenêutico: que problema é esse? Revista Tempo Social, v. 26, nº 2. 2014. P. 57-69

MARQUESE, R.B. Moradia escrava na era do tráfico ilegal: senzalas rurais no Brasil e em Cuba, c. 1830-1860. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.13. n.2. p. 165-188 jul.- dez. 2005.

MARTINEZ, Cláudia Eliane P. Marques. Cinzas do Passado: Riqueza e Cultura Material no vale do Paraobeba/MG (1840/1914). Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

MARTINEZ, Cláudia Eliane P. Marques. Nos trilhos do Museu de Artes e Ofícios Exposição e público em Belo Horizonte/MG. *Antíteses* (Londrina) v. 7, p. 121-145, 2014.

MATTOS, H. A Escravidão Moderna nos Quadros do Império Português: o Antigo Regime em perspectiva atlântica. In: João Luís Fragoso; Maria Fernanda Bicalho; Maria de Fátima Gouvêa. (Org.). *O Antigo Regime nos Trópicos. A Dinâmica Imperial Portuguesa (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, v. 1, p. 141-162

MENESES, U. T. B. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36 – 2003

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A cultura material no estudo das sociedades antigas. *Revista de História*, São Paulo, n.115, p. 103-117, 1983.

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, n.2, p. 9-42-75-84, 1994.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. O museu e a questão do conhecimento. In: Manoel Luiz Salgado Guimarães; Francisco Régis Lopes Ramos. (Org.). *Futuro do Pretérito: Escrita da História e História do Museu*. 1ed. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar / Expressão Gráfica Editora, 2010, v. 1, p. 13-33

MILLER, Daniel (ed.). *Materiality*. London: Duke University Press, 2005

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. 244 p.

MUSEU DE ARTES & OFÍCIOS, MAO: Museu de Artes & Ofícios: ofícios da mineração, ofícios do fogo, ofícios da lapidação e da ourivesaria. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, [2008?]. 39 p.

MUSEU DE ARTES & OFÍCIOS. MAO: Museu de Artes & Ofícios: a proteção do viajante: ofícios do comércio: ofícios ambulantes. Belo Horizonte, MG: ICFG, [2008]. 75 p

MUSEU DE ARTES & OFÍCIOS. MAO: Museu de Artes & Ofícios: jardim das energias : ofícios da madeira. . Belo Horizonte, MG: ICFG, [2007]. 51 p

MUSEU DE ARTES & OFÍCIOS. MAO: Museu de Artes & Ofícios: ofícios da cerâmica : ofícios do couro. Belo Horizonte, MG: ICFG, [2007]. 47 p

MUSEU DE ARTES & OFÍCIOS. MAO: Museu de Artes & Ofícios: ofícios da conservação e transformação dos alimentos : ofícios do fio e do tecido. . Belo Horizonte, MG: ICFG, 2007. 83 p.

MUSEU DE ARTES & OFÍCIOS. MAO: Museu de Artes & Ofícios: ofícios do transporte. Belo Horizonte: Instituto Cultural Flávio Gutierrez, [2007]. 51 p.

NORA, Pierre. Entre história e memória. A problemática dos lugares. Projeto História, São Paulo: PUC, vol.10, n. 10, p. 7-28, dez/1993.

OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues de; GOMES, A. O. A construção social da memória e o processo de resignificação dos objetos no espaço museológico. Museologia e Patrimônio, v. 3, p. 42-55, 2010.

OLIVEIRA, Bernardo Jefferson de; BIGNOTTO, Newton.; MAIA NETO, José Raimundo UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Francis Bacon e a fundamentação da ciência como tecnologia. 2000. 388 f., enc. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Departamento de Filosofia.

ORTIZ, Renato. Cultura Brasileira e Identidade Nacional. Editora Brasiliense. 1985.

PADILHA, R. C.. Documentação Museológica e Gestão de Acervo. 1. ed. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 2014. v. 2. 71p

PEARCE, Susan M. Museums, objects, and collections: a cultural study. Leicester University Press. 296p.

PINHO, F. A. NEIVA, I. K. A. 200 anos da Fábrica Patriótica: A primeira indústria de ferro do Brasil. Belo Horizonte, Vale, 2012. 112p.

POULOT, Dominique. Museu e Museologia. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

POULOT, Dominique. Cultura, História, valores patrimoniais e museus. *Varia hist.* [online]. 2011, vol.27, n.46, pp.471-480.

REDE, Marcelo. História e cultura material. In: Ciro Flamarion Cardoso e Ronaldo Vainfas (org.). Domínios da História. Rio de Janeiro, Elsevier, 2012, p. 133-150.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RIDENTI, M. S.. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: Ferreira, Jorge; Almeida Neves Delgado, Lucília. (Org.). O Brasil republicano, vol. 4 - O tempo da ditadura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, v. 4, p. 135-166.

RIVERO, Elena Lúcia. Um espaço, várias praças. Conflitos e disputas em torno da Praça da Estação. Dissertação de Mestrado. 2015, 190p.

ROSSI, Paolo. Francis Bacon: da magia à ciência. Londrina, PR: EDUEL; Curitiba: Ed. UFPR, 2006. 447p

SANJAD, Nelson. O lugar dos museus como centros de produção de conhecimento científico. In: José Neves Bittencourt; Marcus Granato; Sarah F. Benchetrit. (Org.). Museus, ciência e tecnologia. 1ed. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2007, v. p. 123-133.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. A Escrita do Passado nos Museus Históricos. 1. ed. Rio de Janeiro: Garamond/Minc, Iphan, Demu, 2006. v. 1. 142p.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Entre Troncos e Atabaques. In: O Projeto UNESCO no Brasil: uma volta crítica ao campo 50 anos depois, 2004.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museu Imperial: a Construção do Império pela República. In: Regina Abreu; Mario Chagas. (Org.). Memória e Patrimônio: Ensaios Contemporâneos. Rio de Janeiro: DPA Editora, 2003, v., p. 111-131.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museus brasileiros e política cultural. Revista Brasileira de Ciências Sociais (Impresso), São Paulo, v. 19, n.55, p. 10.1590/S0102-6, 2004.

SCHEINER, T. C. O Museu como Processo. In: JULIÃO, Letícia; TRINDADE, Silvana Cançado ; BITTENCOURT, José Neves ; CÂNDIDO, Maria Inez ; Rezende, Marcos ; WERNECK, Ana Maria . Caderno de Diretrizes Museológicas 2. 2008, p. 36-49

SCHIAVO, R. A. Os redentoristas em tempos de *Aggiornamento*: um estudo sobre a pastoral missionária da Província do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo entre as décadas de 1960-1980. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Ouro Preto. Mariana, 2011, 167p

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário. Cor e raça na sociabilidade brasileira. São Paulo: Claro Enigma, 2012. 152 pp

SCHWARTZ, S. Segredos internos: engenhos e escravos na sociedade colonial, 1550-1835. São Paulo: Companhia das Letras; [Brasília]: CNPq, 1988. 474p

SEVCENKO, Nicolau. A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 140 p

SOARES F. B. F.; CHAVES, M. P.; NEVES, B.; RENA, N. Zona Cultural Praça da Estação, Belo Horizonte: conflitos entre estratégias de gentrificação do Estado-capital e táticas anti-gentrificação de movimentos sociais. V!RUS, São Carlos, n. 14, 2017.

SOUZA, M. D. Escrava Anastácia: construção de um símbolo e a re-construção da memória e identidade dos membros da Irmandade do Rosário e São Benedito dos Homens Pretos. Dissertação de Mestrado. Programa de pós-graduação em História – Universidade Federal Fluminense. 2001, 215p.

THOMPSON, E. P. Algumas observações sobre classe e “falsa consciência”. In: THOMPSON, E. P. As peculiaridades dos ingleses e outros artigos. Organizadores: Antônio Luigi Negri e Sérgio Silva – Campinas, SP. Editora Unicamp, 2001. p. 269-281.

TICLE, M. L. S. Fazenda Boa Esperança: História e Novos usos de um patrimônio cultural tombado. Revista Óculo. Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. Vol. 2, 2018. p. 92-105

TILLEY, Christopher Y. Handbook of material culture. Los Angeles; London; New Delhi: SAGE, 2006. xvii, 556 p.

TOMASI, Antônio de Pádua Nunes. Artes e Ofícios. In: Museu de Artes e Ofícios. (Org.). MAO - Cadernos de Ofícios – Ofícios de Transporte. 1a.ed. Belo Horizonte: MAO - BH, 2008, v. 01, p. 08-17

TOMASI, Antônio de Pádua Nunes; O museu de artes e ofícios e o gesto do trabalhador. In: INSTITUTO CULTURAL FLÁVIO GUTIERREZ. Anais dos Seminários de Capacitação Museológica. Belo Horizonte: ICFG, 2004. P. 126-132

UZEDA, H. C.. O espaço nas exposições museológicas: atualizando percepções e significações. MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO, v. 11, p. 59, 2018.

VASCONCELOS, R. A. S. M. V. O Valor dos Objetos: Um estudo da cultura material a partir de momentos de ruptura na evolução do design. Dissertação de Mestrado apresentado no programa de Design de Equipamento. Universidade de Lisboa, 2012, 111p.

VASCONCELOS, Vanessa Gonçalves de. Entre objetos e palavras: o Museu de Artes e Ofícios como experiência historiográfica. 2018. 158 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2018.

VAZ, Ivan Gomide Ramos. Sobre a Musealidade. 2017. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. . Acesso em: 25 out. 2022

ZUBARAN, M. A.; MACHADO, L. M. R. . O que se expõe e o que se ensina: representações do negro nos museus do Rio Grande do sul. Momento (Rio Grande), v. 22, p. 91-122, 2013.