

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Rafael da Silva Alves

Lendo o Museu:

relações entre a expografia e a historiografia no Museu da Inconfidência –

Ouro Preto/MG

Orientador: José Newton Coelho Meneses

Belo Horizonte

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Rafael da Silva Alves

Lendo o Museu:

relações entre a expografia e a historiografia no Museu da Inconfidência –

Ouro Preto/MG

Texto apresentado como requisito para a obtenção do título de Mestre em História no curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História da FAFICH-UFMG, Linha de Pesquisa História Social da Cultura.

Orientador: José Newton Coelho Meneses

Belo Horizonte

2014

Ao meu pai e à minha mãe,
por terem acreditado e incentivado este trabalho.

AGRADECIMENTOS

A experiência de pesquisa e escrita da dissertação de mestrado é, na maior parte de seu curto e rápido tempo, bastante solitária. Mas, ao mesmo tempo, ela envolve a contribuição direta e indireta de várias pessoas que tornam a realização deste projeto possível. Por isso, deixo aqui meus profundos agradecimentos a estas pessoas e apesar dos agradecimentos virem no início da dissertação, eles são meu último momento de escrita, uma vez que somente ao final posso refletir quem foram as pessoas importantes no decorrer da pesquisa. É com alegria, gratidão e emocionado que escrevo estes agradecimentos, mas com o imenso receio de ser injusto e esquecer alguém que tenha sido importante. Logo, desde já deixo também minhas desculpas caso isso aconteça.

Não há dúvidas de que a primeira pessoa a quem devo meus imensos agradecimentos é ao professor Dr. José Newton Coelho Meneses, que mesmo sem me conhecer pessoalmente ou como aluno acreditou no projeto apresentado por mim na seleção do mestrado em 2011 ao Programa de Pós-Graduação em História da UFMG e aceitou ser meu orientador. Sua paciência, as conversas em sua sala ou no horário de almoço, as indicações de obras e empréstimo de algumas delas, o convite para apresentar minha pesquisa numa aula de sua disciplina na graduação e suas considerações foram essenciais para a realização desta pesquisa. Não sei como retribuir sua confiança à altura, mas saiba que a gratidão por tudo será eterna.

À Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) pela oportunidade de realizar a pesquisa nesta nobre instituição. Ao Departamento de Museologia da ECI, em especial ao Professor Dr. Luiz Henrique Garcia, pela bolsa Capes/Reuni que me permitiu atuar junto a este departamento acompanhando e ministrando aulas e contribuindo na produção de materiais didáticos e em viagens junto aos alunos. Os encontros e reuniões com o professor

Luiz Henrique Garcia foram momentos de reflexões importantes para esta pesquisa. E estar mais próximo do curso de Museologia da UFMG foi fundamental para a familiarização com os princípios, teorias e conceitos desta disciplina e com o universo dos museus. Peço perdão pelas minhas faltas e falhas como bolsista porque, em muitos momentos, o tempo foi curto para conciliar todas as obrigações. Aos professores da Museologia meu muito obrigado.

Externo minha gratidão ao diretor do Museu da Inconfidência Sr. Rui Mourão, que gentilmente permitiu que eu tivesse acesso às documentações referentes à reformulação da exposição do museu e me forneceu artigos e exemplares de anuários da instituição para a pesquisa. Isso é, sem dúvida, exemplo de postura democrática diante das pesquisas acadêmicas. E também a todos os funcionários desta instituição, em especial do Anexo do Museu e também da Casa do Pilar, sempre solícitos nas minhas necessidades.

Aos Colégios Roberto Carneiro (Divinópolis/MG), Sagrado Coração de Jesus (Cláudio/MG) e à Escola Estadual Quinto Alves Tolentino (Cláudio/MG) muitíssimo obrigado pela oportunidade de trabalho e pela compreensão pelas ausências necessárias em função do mestrado. É nas escolas que vivo a certeza diária de que precisamos estudar e adquirir conhecimentos constantemente e onde faço grandes amigos e companheiros de profissão.

Ao atual prefeito de minha querida cidade de Cláudio/MG, Sr. José Rodrigues Barroso de Araújo (Zezinho) agradeço pelo convite de atuar como Assessor de Cultura e Turismo de sua gestão, o que me permite viver a experiência da atuação pública e de aplicação prática do que discutimos teoricamente na universidade. A cada dia aprendo mais com esta oportunidade graças à confiança que o prefeito atribui ao trabalho de todos nós da Assessoria de Cultura e Turismo, cujos funcionários Élidea, Rodrigo, bibliotecárias e estagiário somam poucos em número, mas que fazem por muitos. Obrigado por estarem comigo neste desafio diário.

Deixo também meu imenso agradecimento à Talita Ribeiro Correa que, “obrigatoriamente”, teve que considerar meus momentos de ausência e ser uma nutricionista disposta a escutar um historiador falar sobre museus nos últimos anos. Sem a sua presença certamente eu não teria tido condições de enfrentar os desafios, os quais ela sabe bem quais foram e se dispôs a me ajudar sempre que possível. Por isso te admiro tanto. Obrigado por tudo, por me fazer feliz, por ter estado comigo em nossa vida na graduação em Ouro Preto e depois dela, por me ouvir, por ser a melhor companheira que Deus poderia ter colocado em meu caminho. E o que posso dizer é que “Enquanto for um berço meu, enquanto for um terço meu, serás vida, bem viva em mim!”

Quanto às minhas primas Cacilda, Gabriela e Roberta não há palavras que consigam demonstrar minha gratidão por realmente fazerem de sua casa a minha. A companhia e a casa de vocês faziam com que ir toda a semana até Belo Horizonte não fosse um sacrifício, mas sim uma satisfação, especialmente ao ver o Thor (cachorro de estimação) fazer xixi de felicidade quando eu chegava! Rimos, cozinhamos e comemos, fomos aos shoppings e gastamos e compramos, compartilhamos experiências, trocamos conselhos, nos aproximamos e passamos a ter certeza de que somos muito mais que parentes, mas sim verdadeiros amigos. Não se precisa ter uma mansão para se ter uma casa rica! Devo muito a vocês e podem ter certeza que um dia irei retribuir o que fizeram por mim.

À Livraria Dom Quixote e seus funcionários pelas dicas bibliográficas, encomendas de obras e por levar de mim pelo menos 1/3 de toda a minha bolsa de mestrado, mas por uma boa causa: livros e conhecimentos.

Aos meus irmãos, cunhados e sobrinhos pelo apoio em todos os momentos e por tornar nossa casa sempre alegre e um local de exemplo de união familiar. Sem minha família e sem seu amor eu nada realmente seria ou faria. Mas em especial ao meu irmão Dênison

(Gão), que me levou a BH em todas as provas de seleção do mestrado, deixando seu trabalho ou descanso para me acompanhar e tranquilizar.

Sou grato aos meus amigos que constantemente questionaram como estava o desenrolar de minha pesquisa, demonstrando carinho e preocupação. Saibam que uma simples pergunta muitas vezes fortalece e contribui nas reflexões.

E por último, mas sem a menor dúvida, às duas pessoas mais importantes de minha vida: meu pai Tarcísio e minha mãe Dalzisa. Esta dissertação de mestrado é para vocês que acreditaram e confiaram em mim quando me entregaram à UFOP e à Ouro Preto em 2006. Quando me deram total apoio e força para encarar o processo seletivo de mestrado da UFMG. Quando me orientam constantemente sobre minhas escolhas profissionais. Obrigado por tudo, pela minha vida. Se eu me tornar metade da pessoa grandiosa que meus pais são, certamente viverei como uma pessoa socialmente digna e respeitável. Vocês são meus maiores exemplos na vida e é a vocês que dedico esta dissertação.

RESUMO

O Museu da Inconfidência de Ouro Preto, considerado um dos museus nacionais de maior importância do país, foi criado por decreto do então presidente Getúlio Vargas. Naquela época, o espírito nacionalista e a busca pela construção de uma história oficial se faziam notar como política governamental. Por isso, tal contexto é considerado o momento de auge de criação de museus nacionais históricos. Em 2006 foi concluída a reformulação da exposição do Museu da Inconfidência, sob orientação do museólogo francês Pierre Catel. Esta pesquisa pretende interpretar as relações existentes entre a historiografia e a museografia, tendo como objetos de suporte o Museu da Inconfidência e sua exposição atual, analisando os seus discursos museológicos como uma leitura da memória e da história, relacionando-os com discursos historiográficos consagrados e recentes sobre Minas Gerais e a Inconfidência Mineira junto a discussões relevantes sobre cultura e patrimônio.

PALAVRAS-CHAVES

Museus – patrimônio – memória – historiografia – museografia.

ABSTRACT

Conspiracy Museum in Ouro Preto, one of the most important national museum in the country, created by decree of President Getúlio Vargas. At that time, the nationalism spirit and the quest of building an official history is made to be note how government policy. Therefore, such a context is considered the peak moment of creation of national historical museums. In 2006 was completed the redesign of the Conspiracy Museum exhibition, under the guidance of French museologist, Pierre Catel. This research intends to interpret the relationship between historiography and museology, and how objects support the Conspiracy Museum and its current exhibition, analyzing its speech as a reading of memory and history, linking them with recent historiographical speeches in Minas Gerais and the Conspiracy as well as relevant discussions on culture and heritage.

KEYWORDS

Museums - heritage - memory - historiography - museology.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1. MUSEUS, MEMÓRIA E HISTÓRIA.....	19
1.1. Museus como lugares de memória e história.....	19
1.2. A formação dos museus nacionais na Europa: a Revolução Francesa como marco de transformação.....	36
1.3. A construção dos museus nacionais no Brasil: um diálogo com os valores museológicos europeus.....	54
CAPÍTULO 2. A CONSTRUÇÃO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA: OS “HERÓIS” VOLTAM À PÁTRIA.....	70
2.1. Jogo político, simbolismo religioso e diálogo com as identidades na inauguração do Museu da Inconfidência.....	70
2.2. Seria o Museu da Inconfidência um museu de cidade, museu-histórico, museu-memória e/ou museu-narrativa?.....	78
CAPÍTULO 3. A EXPOSIÇÃO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA: ENTRE A HISTORIOGRAFIA E A EXPOGRAFIA.....	96
3.1. Transformações de valores: o objeto e a exposição museológica.....	96
3.2. Confronto entre as metodologias, concepções e objetivos da historiografia e da expografia.....	113
3.3. Considerações sobre exposições museológicas e a relação com o público.....	136
CAPÍTULO 4. O MUSEU DA INCONFIDÊNCIA: A NARRATIVA HISTÓRICA DA INSTITUIÇÃO.....	142
4.1. Uma leitura do primeiro piso: diálogos entre a expografia e a historiografia.....	144
4.2. Uma leitura do segundo piso: diálogos entre a expografia e a historiografia.....	173
4.3. Considerações sobre a exposição do Museu da Inconfidência e diálogos com as propostas museológicas atuais.....	189
CAPÍTULO 5. NOVAS INTERPRETAÇÕES DA INCONFIDÊNCIA MINEIRA: MITOS DESMISTIFICADOS.....	194
5.1. Por que Tiradentes como herói nacional?.....	194
5.2. Relendo a Inconfidência Mineira e seus heróis: as novas interpretações historiográficas sobre o tema.....	210
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	236
ANEXO 1.....	241
FONTES.....	244
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	244

ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 1. <i>Marcos de pedra que demarcavam a sesmaria de Vila Rica</i>	146
Imagem 2. <i>Vitrine da sala Das Origens</i>	146
Imagem 3. <i>Vitrines da sala Construção</i>	148
Imagem 4. <i>Sala Transporte</i>	149
Imagem 5. <i>Maquete e da sala Mineração</i>	152
Imagem 6. <i>Balanças da sala Mineração</i>	152
Imagem 7. <i>Objetos de tortura escrava</i>	155
Imagem 8. <i>Objetos da sala Mineração</i>	155
Imagem 9. <i>Mesa e banco iluminados</i>	160
Imagem 10. <i>Documentos e obras literárias de inconfidentes – sala Inconfidência</i>	160
Imagem 11. <i>Relógio e boticão – Sala Inconfidência</i>	161
Imagem 12. <i>Traves da forca – Sala Inconfidência</i>	162
Imagem 13. <i>Objetos eclesiásticos – Sala Inconfidência</i>	162
Imagem 14. <i>Sala Inconfidência</i>	162
Imagem 15. <i>Corredor de acesso ao Panteão – Sala Inconfidência</i>	164
Imagem 16. <i>Panteão</i>	166
Imagem 17. <i>Lápide com nomes dos inconfidentes – Panteão</i>	167
Imagem 18. <i>Crucifixo no Panteão</i>	167
Imagem 19. <i>Pátio e masmorra</i>	168
Imagem 20. <i>Lojinha e Café</i>	168
Imagem 21. <i>Lojinha e Café 2</i>	168
Imagem 22. <i>Sala Império</i>	170
Imagem 23. <i>Sala Vida Social</i>	172
Imagem 24. <i>Sanitários, pia e fogão – Sala Vida Social</i>	172
Imagem 25. <i>Artigos de mesa – Sala Vida Social</i>	172
Imagem 26. <i>Escadaria de acesso ao segundo piso</i>	175
Imagem 27. <i>Escadaria de acesso ao segundo piso 2</i>	175
Imagem 28. <i>Vitrines da sala Arte e Religião</i>	176
Imagem 29. <i>Vitrines da sala Arte e Religião 2</i>	176
Imagem 30. <i>Sala Triunfo Eucarístico</i>	178
Imagem 31. <i>Sala Associações Leigas</i>	181
Imagem 32. <i>Objetos da sala Associações Leigas</i>	181
Imagem 33. <i>Vitrine de objetos musicais</i>	181
Imagem 34. <i>Sala Oratórios</i>	182
Imagem 35. <i>Sala Aleijadinho</i>	184
Imagem 36. <i>Sala mobiliário</i>	185
Imagem 37. <i>Sala imobiliário 2</i>	185
Imagem 38. <i>Sala imobiliário 3</i>	187
Imagem 39. <i>Sala imobiliário 4</i>	187
Imagem 40. <i>Reprodução expográfica de quartos</i>	187
Imagem 41. <i>Reprodução expográfica de quartos 2</i>	187
Imagem 42. <i>Sala Ataíde</i>	189
Imagem 43. <i>Sala Pintura e Escultura</i>	189
ANEXO 1.....	241

INTRODUÇÃO

A casa onde se desenvolve uma criança é povoada de coisas também preciosas, que não têm preço. Nas lembranças pode aflorar a saudade de um objeto perdido de valor inestimável que, se fosse encontrado, traria de volta alguma qualidade da infância ou da juventude que se perdeu com ele.

Ecléa Bosi

Os museus já não são mais identificados como espaços onde prevalece o silêncio absoluto, o objeto intocável, próprio para ser visitado em um dia de domingo chuvoso. Ou ainda, considerados como depósitos antigos e empoeirados que mereciam a visita apenas de pessoas velhas e interessadas nas suas quinquilharias ou de pesquisadores exclusivamente especializados na área de estudos do passado. Apesar do status de preservação associar o museu ao velho, ao histórico, ao curioso... as instituições museológicas partem do velho para desvendar o novo¹, apesar do senso comum acabar relacionando o museu a um local inerte, pouco atrativo ou emocionante, intocável e reduto apenas para as pessoas culturalmente avançadas. “Entre a população, de modo geral, o termo museu é identificado como lugar para guardar raridades, coisas velhas. Essa concepção não é um fato isolado e foi historicamente construída em diversos tempos e lugares”.²

Romper com esta percepção que, nos dias de hoje, ainda encontra repercussão é uma das tarefas e dos desafios dos museus e de seus profissionais na atualidade. Porque, por muito tempo, o museu permaneceu inscrito como um espaço impenetrável, pouco atraente e despreocupado em criar ações voltadas para a educação e para a interatividade. O museu não deve ser um local apenas para especialistas, mas sim, para toda a sociedade que deve encontrar ali condições ideais para adquirir conhecimentos e de alteração do seu mapa

¹ GOMES; PICCOLI, 2009, p. 45.

² HERMETO; OLIVEIRA, 2009, p. 90.

cognitivo, o que somente se conseguirá através da comunicação e interação entre objeto e público. Interação desafiadora e difícil de se concretizar espontaneamente. As instituições museológicas são parte da sociedade e por isso devem acompanhar, dentro do possível, as transformações que esta sofre ao longo dos tempos. Logo, deve também estar em constante transformação.

Desde sua fundação, em finais do século XVIII, os museus nacionais estiveram ligados a saberes que envolviam a interdisciplinaridade. Nélia Dias entende que nessas instituições,

Os objetos materiais concebidos como evidências desempenharam um papel central na consolidação e institucionalização dos novos campos de investigação. Se o século XIX é por excelência o século dos museus e dos museus ligados a campos disciplinares, essa instituição não é apenas um mero espaço de vulgarização do saber. Pelo contrário, o museu é pensado como um espaço de construção do saber, e os objetos nele contidos são instrumentos de conhecimento que participam ativamente na produção do saber ao nível dos conceitos, dos temas de estudo e das ferramentas metodológicas. Isso porque os objetos, concebidos como testemunhos, contribuem para a verificação da prova – existência de antigas civilizações, de povos primitivos.³

Levando em consideração que os museus são espaços de atuação de historiadores e que a própria instituição em si pode perfeitamente ser um objeto de estudo e releitura para estes profissionais, surgiu em mim uma vontade de desenvolver um projeto de pesquisa tendo os museus como foco central de análise. Mas faltava definir um museu específico para ser estudado e analisado. Ao ler um pouco do pensamento de Ramos, despertava ainda mais a vontade de desenvolver o ofício de historiador junto a uma instituição museológica:

Além de expor o resultado de pesquisas sobre a história que há nos objetos, o museu deve se expor ao conhecimento histórico, tornando-se tema de estudo e perdendo ares de sacralidade. Assim, o alvo da reflexão crítica entranhada no conhecimento histórico não é somente o acervo ou o prédio onde funciona o museu, mas também a própria dinâmica do museu em suas várias dimensões, como a política de montagem e desmontagem de exposição de curta ou longa duração e a metodologia de monitoramento

³ DIAS, 2007. p. 128.

das visitas de estudantes ou do público em geral. Isso significa transformar o próprio museu em objeto de estudo.⁴

Ouro Preto, cidade declarada patrimônio mundial pela UNESCO, oferecia algumas opções interessantes para colocar em prática tal projeto. Mas uma instituição específica chamou minha atenção pela sua importância no cenário museológico nacional: o Museu da Inconfidência (MI).

Graduar-me em História pela Universidade Federal de Ouro Preto possibilitou-me uma vivência de quatro anos nesta cidade com as marcas do período setecentista e um contato mais próximo com o Museu da Inconfidência, acentuando o interesse em estudar esta instituição. Os trabalhos de pesquisa sobre este museu se iniciaram com a monografia de conclusão de curso finalizada em 2009. Atuando posteriormente como professor de História no ensino médio e fundamental da rede pública e particular de ensino, continuei as leituras sobre museus, museologia, expografia e historiografias sobre as Minas Gerais colonial e a Inconfidência Mineira nos dois anos seguintes em que fiquei desligado de qualquer universidade. Tais leituras reforçavam a construção do projeto de mestrado com o qual fui aprovado na seleção do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, na área de História Social da Cultura para ingresso em 2012.

Ao longo da construção do projeto de mestrado levantei os seguintes questionamentos: o que analisar historicamente neste museu tão importante não só para Minas Gerais, mas para o Brasil? Qual recorte impor para a pesquisa? Como relacionar de forma inovadora a historiografia e a expografia?

Inicialmente a ideia era transportar uma produção historiográfica específica sobre Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX para dentro do museu, procurando comparar se as interpretações de um autor contemporâneo se assemelhavam à narrativa histórica concebida

⁴ RAMOS, 2004. 48.

pela expografia. Ou seja, seria a principal finalidade da pesquisa desvendar se a narrativa do Museu da Inconfidência apresentava uma nova interpretação e leitura desse passado ou se ela mantinha presente as concepções, diga-se, tradicionais sobre as Minas setecentistas e o movimento da Inconfidência Mineira. No entanto, bastava percorrer o museu para perceber que já estavam evidentes as respostas para estas questões, o que me fez perceber que toda a pesquisa seria desenvolvida sem apresentar algo novo, o que certamente diminuiria o valor do trabalho. Eu precisava sair do óbvio.

Foi então que surgiu a ideia e a vontade de fazer um confronto entre a historiografia e a expografia, a fim de tentar perceber onde essas duas práticas das disciplinas de História e Museologia se aproximariam e onde se distanciariam em pontos como metodologias, objetivos e na forma de narrar o passado. Tratando especificamente do Museu da Inconfidência, construir a narrativa histórica da instituição, dialogando-a criticamente com a historiografia recente sobre o passado mineiro e o movimento da Inconfidência no século XVIII, tornaram-se um propósito. E a nova exposição permanente do Museu da Inconfidência, concluída em 2006 após uma reformulação, seria a principal fonte e o recorte fundamental para a análise pretendida, uma vez que ela era recente e ainda consideravelmente pouco explorada pelos pesquisadores, o que tornava o trabalho, simultaneamente, inovador e desafiador, devido à praticamente inexistência de produções bibliográficas sobre esta exposição atual.

Definido o que fazer surgiu o que considerei o maior dos desafios desse trabalho: adentrar em campo particular da Museologia. Meu conhecimento sobre esta área de pesquisa e suas finalidades era consideravelmente mínimo e, por isso, precisava me aprofundar bastante nos estudos sobre a Museologia. Logo, a reunião de uma bibliografia específica e intensa leitura sobre o assunto se fizeram essenciais para amadurecimento das reflexões. Confiei na capacidade de análise e de crítica, essenciais na formação de historiadores, para

conseguir compreender determinados conceitos primordiais da Museologia, como museografia e expografia, por exemplo. Tornar-me bolsista do programa Capes/Reuni junto ao Departamento de Museologia da UFMG e atuar junto aos professores, alunos e demais bolsistas na produção de materiais didáticos e nas discussões acadêmicas em muito contribuiu para sanar dúvidas e me permitiu uma maior aproximação a esta disciplina e a seus conceitos.

Adentrar e discutir o universo dos museus se tornou um desafio árduo e ao mesmo tempo prazeroso. A museologia é multidisciplinar e o museu não é um local de atuação exclusiva de museólogos, mas sim de uma variedade de profissionais. Conceber os museus como locais dignos apenas para a atuação de museólogos é como querer que nos hospitais tivessem apenas médicos, ou que numa escola existissem apenas professores e alunos. Isso é desconsiderar a necessidade e importância de outros profissionais nestas instituições, como administradores, faxineiros, nutricionistas, enfermeiros, atendentes, recepcionistas, auxiliares de serviços gerais... enfim, todos que complementam e contribuem para a execução efetiva de um bom trabalho. É a diversidade que torna uma instituição grandiosa e eficiente e não a restrição de profissionais e de diplomas.

Compartilhando das concepções de Marília Xavier Cury, o museólogo é, sem dúvida, um comunicador que por meio de uma linguagem específica – que é a exposição – gerencia um processo de comunicação de uma ideia para um determinado público-alvo, tendo como suporte de comunicação objetos musealizados. O museólogo tem uma função específica e essencial dentro da organização de um museu. Diz Cury:

O processo museológico, que tem seu início na coleta/formação do acervo, completa o seu sentido na comunicação museológica, caracterizada, essencialmente, pela exposição, (...). As diversas atividades que compõem o processo museológico são desenvolvidas por diversos profissionais, com diversas formações, sendo que, a coordenação das atividades de concepção e montagem de exposição é de responsabilidade do museólogo (comunicador). Cabe ao museólogo o caminho do processo de comunicação (...). O museólogo é o coordenador e assume o caráter de comunicador quando catalisa as ações com vistas ao estado futuro, a

exposição. É dele, fundamentalmente, a responsabilidade pela estruturação da linguagem expositiva e pela inteligibilidade da exposição.⁵

A principal metodologia utilizada nesse trabalho foram leituras críticas e interpretativas de periódicos, artigos e livros de autores de referência nas áreas de História, Museologia, historiografia, museografia, memória, patrimônio e cultura, além também da análise de alguns anuários do Museu da Inconfidência, visitas orientadas com a área pedagógica do mesmo e análise da página do Museu da Inconfidência no site eravirtual.org.

Visitar um museu é uma atividade que envolve sensibilidade e sentimentalismo. O museu é um local de arte que exige ser sentida e compreendida. Compartilhando o pensamento de Gabriela Salles Argolo, pode-se afirmar que a visita ao museu é democrática e envolve impacto emocional, confronto de ideais, de histórias, de imaginação e fantasia, independente da classe, gênero, idade e etnia. As obras patrimoniais de um museu envolvem sedução devido a uma variedade de sentimentos que coexistem na mesma e que são ativados no contato com ela. A cada nova visita a uma mesma obra, novos sentimentos e desejo de descoberta despertam-se no visitante.⁶ É a apreciação, a contemplação pela obra que desperta nos indivíduos uma vontade de saber mais sobre ela, de adquirir mais conhecimento e que traz como consequência o enriquecimento e valorização da exposição.

Marília Xavier Cury afirma que “a museologia reserva aos museus, no seu sentido mais amplo, o seu caráter de meio de comunicação, sendo a exposição a principal maneira de aproximação entre a sociedade e seu patrimônio cultural.”⁷ Por isso é importante analisar criticamente a exposição de museus para percebermos se as instituições estão apresentando ao público uma exposição comprometida com a interação público/objeto e contribuindo na construção de conhecimento junto aos visitantes. Além disso, é importante perceber qual a

⁵ CURY, 2005. p. 109.

⁶ ARGOLO, 2006. p. 78-79.

⁷ CURY, 2005. p. 37.

relação existente entre a historiografia contemporânea e a narrativa de museus históricos, procurando analisar se um diálogo se firma entre as duas propostas de exibição, análise e compreensão do passado. No caso desta pesquisa, tal análise se volta exclusivamente sobre o Museu da Inconfidência, mas certamente chama a atenção para outras instituições museológicas. Esta, certamente, pode ser a maior contribuição desta dissertação.

Para justificar a relevância desta pesquisa, compartilho do pensamento de Alexandre Simões e Ana Mônica Lopes, os quais afirmam que “(...) uma pesquisa ganha sentido não apenas pelo seu potencial acadêmico, mas também através da possibilidade de sua apropriação pela sociedade, pela retumbância nos atores que nela se inserem e dela participam”.⁸ Afinal, é a exposição que implica a credibilidade dos museus, é ela que representa sua responsabilidade social, tal como acredita Dominique Poulot.⁹

No primeiro capítulo pretende-se a discussão e análise dos conceitos de *História*, *Museus* e *Memória*, correlacionando e diferenciando os mesmos. Para tanto, far-se-á fundamental uma análise minuciosa do texto de Pierre Nora sobre o que ele considerou como os *lugares de memória*. Soma-se uma análise crítica das concepções de Le Goff, Halbwachs e Eclea Bosi, além de outros autores que também discutem os conceitos relacionados anteriormente¹⁰. Também se torna fundamental levantar questões a análises sobre a formação dos museus históricos nacionais na Europa, apresentando o motivo da Revolução Francesa ser considerada um marco de transformação com relação ao tratamento dos objetos patrimoniais e do acesso do grande público a eles. Em seguida, apresenta-se uma interpretação sobre a

⁸ LOPES; SIMÕES, 2009. p. 201.

⁹ POULOT, 2013. p. 28.

¹⁰ A título de análise nessa discussão, serão considerados, entre outros, autores como: Paolo Rossi, Joel Candau, Flávia Lemos Mota de Azevedo, Leandro Pena Catão, João Ricardo Ferreira Pires, José Neves Bittencourt, Maria Eliza Linhares Borges, José Murilo de Carvalho, Rafael Cardoso, Janice Pereira da Costa, Luiz Fernando Dias Duarte, Taís Nívea de Lima Fonseca, Regina Abreu, Mário Chagas, José Reginaldo Santos Gonçalves, Manoel Luiz Salgado Guimarães, Letícia Julião, José Newton Coelho Meneses, Ulpiano Bezerra de Meneses, Dominique Poulot, Antoine Prost, Myrian Sepúlveda dos Santos, Peter Stallybrass.

formação dos museus nacionais brasileiros, os quais tiveram muitas de suas concepções inspiradas nas ideologias europeias.

O segundo capítulo discute especificamente a formação do Museu da Inconfidência, levando em consideração o contexto histórico em que foi decretada sua criação pelo governo varguista em 1936. Naquele momento, a construção de museus nacionais estava caracterizada pelo jogo político e imbuída de simbolismo religioso ao pretender se desenvolver a identidade nacional buscada pelo governo. Era o despertar para um possível sentimento nacionalista. Analisa-se também a possibilidade de classificar o Museu da Inconfidência como um *museu de cidade*, *museu histórico*, *museu-memória* e como *museu-narrativa*, considerando-se como aporte teórico as percepções de Myrian Sepúlveda dos Santos para tanto.

O capítulo 3 propõe refletir sobre as transformações de valores pelos quais passam os objetos que se tornam patrimônios ao serem inseridos no acervo museológico, discutindo a relação ideal entre objeto e o público neste momento em que o visual tanto interessa aos indivíduos e que transforma muitos museus em vitrines de fetichização do patrimônio. A construção de um confronto entre as metodologias, concepções e objetivos da historiografia e da expografia, procurando analisar os pontos comuns e incomuns de ambas quando o foco é a análise e exibição de uma construção narrativa sobre o passado ao se levar em consideração os princípios científicos em busca dos resultados é também parte deste capítulo. Além disso, levanta-se também considerações importantes sobre a relação entre as exposições museológicas e a relação que existe com o público que as visita.

O capítulo posterior é dedicado a analisar criticamente a recente expografia do Museu da Inconfidência, o qual teve sua reformulação expográfica concluída em 2006, tendo a frente do projeto o museólogo francês Pierre Catel. Em seguida, buscar-se-á construir a narrativa histórica do Museu da Inconfidência analisando a expografia de todas as 16 salas individualmente e relacionando-a com interpretações historiográficas sobre os temas das

salas, tanto do primeiro quanto do segundo piso do edifício da Antiga Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica e que abriga o museu e seu acervo. O próprio prédio é, também, objeto de consideração importante neste capítulo. A apresentação de fotografias da exposição ajuda o leitor a acompanhar as conclusões a serem deferidas pelo autor. Soma-se uma análise crítica que procura considerar se o Museu da Inconfidência acompanha as propostas museológicas atuais.

O quinto e último capítulo discute a construção da imagem de Tiradentes e dos demais inconfidentes como heróis nacionais pelos governos republicanos, demonstrando como o movimento da Inconfidência Mineira se tornava ideal para a heroicização republicana e a construção de uma imagem negativa do período imperial brasileiro. Neste capítulo também são apresentadas novas interpretações historiográficas sobre o tema da Inconfidência Mineira, comparando as mesmas com a narrativa do museu sobre os inconfidentes e este movimento e procurando perceber se houve uma intenção dos idealizadores da nova exposição em trazer estas historiografias para compor uma interpretação do passado mineiro colonial a partir da reformulação da exposição permanente do Museu da Inconfidência.

CAPITULO 1

MUSEUS, MEMÓRIA E HISTÓRIA.

1.1. Museus como lugares de memória e história.

Vários pensadores compartilham da concepção de que a aceleração do tempo na sociedade moderna acarretou o fim do que ficou conhecido como história-memória. Luana Carla Martins Campos, por exemplo, chama a atenção para as mudanças sociais e para a relação do homem com os bens patrimoniais:

A mentalidade moderna, dedicada à paródia do passado ou até mesmo à ruptura da história ou perda da memória, ocupou-se em definir novos parâmetros para o que era representativo da nação. Constituiu-se um hiato entre o que era tradicional e ligado ao universo rural com o que se considerava moderno e associado ao mundo urbano. Tal abismo se tornou ainda mais acentuado em um momento posterior, quando da vivência do dia-a-dia mais acelerado, da industrialização e da explosão demográfica, paisagem ainda vindoura da cena de várias cidades brasileiras.¹¹

As mudanças, a partir das concepções modernas, afetaram diretamente a sociedade. Em Minas Gerais podemos dar o exemplo da transferência da capital de Ouro Preto para Belo Horizonte em 1897¹², a qual passa a receber a administração do Estado. Esta iniciativa acarretou o completo aniquilamento do Arraial Curral d'el Rey, povoado que existia

¹¹ CAMPOS, 2009. p. 62.

¹² A mudança da capital mineira de Ouro Preto para Belo Horizonte constituía um projeto em torno do qual as elites da região depositaram suas expectativas de modernização. Apesar da Proclamação da República não ter trazido mudanças significativas nas questões sociais, ela representou um marco quanto às expectativas de vida e de uma nova temporalidade do país, apresentando-se como uma oportunidade da nação romper com o passado, percebido como característico do atraso econômico e cultural, em busca de um futuro promissor e em direção ao progresso. Atribuía-se a República o símbolo em direção à modernidade. Com isso, em Minas associava-se a nova capital à ideia de progresso material e moral, “(...) de desenvolvimento de novas formas de riqueza e trabalho, de consolidação de um poder vigoroso, de unidade política do Estado, de lugar rico em recursos naturais, higiênico e atraente. (...) O avesso da imagem moderna da capital era a representação de Ouro Preto arcaica e desajustada às forças do progresso. Afinal, que lugar poderia ocupar no presente uma cidade com fortes laços com a tradição, quando se tratava, justamente, de livrar-se do fardo do passado?” (ANASTASIA; JULIÃO; LEMOS, 1999. p. 119).

justamente onde foi construída a nova capital entre 1894 a 1897. O antigo povoado deu lugar à nova capital, transformando o espaço que deixava de lado os becos e vielas, antigas construções que faziam referência à vida rural e uma economia baseada na rota de passagem de gado para dar lugar a avenidas, ruas largas e a uma economia plenamente urbana, por exemplo. O patrimônio destruído ficava, a partir de então, apenas na memória das pessoas locais, que tinham nele uma grande importância.

As transformações, como as que a construção de Belo Horizonte é exemplo, afetam a relação dos homens com a memória, a qual tem a ver com o passado, com a identidade e também com o futuro. A modernidade “engolia” a tradição local. É neste contexto que surgiram os primeiros museus modernos, espaços idealizados como detentores da memória que deveriam salvaguardar os estragos cometidos pela modernização e contribuir na construção e renovação da sociedade e de uma nova identidade, quando o ideal, na verdade, segundo Campos, seria o moderno se relacionar ao tradicional.¹³

São as transformações sociais e a relação do homem com o tempo que teriam feito surgir a necessidade de criação dos chamados *lugares de memória*, concretizando-se em instituições como os museus, arquivos, monumentos, bibliotecas, bandeiras, hinos, santuários... tal como chama a atenção Pierre Nora, locais vistos como relíquias de uma consciência memorial, mas que na verdade, dão uma falsa ilusão de eternidade. Este sociólogo acredita que o fim da memória na modernidade fez surgir os lugares próprios responsáveis por mantê-la viva, cuja função é “parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para (...) prender o máximo de sentido num mínimo de sinais (...)”.¹⁴ Assim, na sua concepção, como na sociedade deixou de existir as lembranças transmitidas de geração para geração, fez-se

¹³ CAMPOS, 2009. p. 63.

¹⁴ NORA, 1993. p. 22.

necessário criar instituições de memória, as quais passam a ter a função de fazer uma ligação entre o presente e o passado e salvaguardar a memória do esquecimento. De acordo com Nora, os lugares de memória salvaguardam através da comemoração as lembranças, as quais, caso contrário, cairiam facilmente no esquecimento pela história:

Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. É por isso a defesa, pelas minorias, de uma memória refugiada sobre focos privilegiados e enciumadamente guardados nada mais faz do que levar à incandescência a verdade de todos os lugares de memória. Sem a vigilância comemorativa a história depressa os varreria. São bastiões sobre os quais se ancora. Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória. É esse vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos.¹⁵

Para o autor, se a memória não estivesse ameaçada pela história não haveria a necessidade da criação de lugares próprios de memória. No entanto, nenhum lugar de memória é realmente capaz de eternizar todo o passado ou mesmo salvaguardar todas as lembranças para o futuro, algo talvez não considerado por Pierre Nora. Mesmo porque a memória é feita de lembranças e também de esquecimentos. Os historiadores e demais profissionais da memória devem atuar sem descartar e nem marginalizar o esquecimento, que na verdade se torna essencial e constitutivo da memória e podendo ser até mesmo objeto de pesquisa, fator para o qual Nora parece não ter se atentado. Paolo Rossi, por exemplo, chama a atenção para o fato de que os trabalhos científicos estão sujeitos ao esquecimento e que este é diretamente proporcional à evolução da ciência. Escreve o autor que:

Todo pesquisador e praticante de ciências sabe muito bem que não apenas grande parte de seu trabalho será esquecido (como acontece com a maior

¹⁵ *Ibidem*, p. 23.

parte das coisas humanas); sabe igualmente que no saber científico não existem “produtos eternos” e que nenhuma das verdades a que lhe seja permitido aceder está destinada a permanecer como tal. No melhor dos casos, ela será inserida num contexto diverso, transformada em elemento de uma verdade mais ampla e articulada. (...) Sabe também que seus textos acabarão nos depósitos e serão lidos somente por historiadores curiosos e não por seus colegas dos tempos vindouros. Quando seus escritos entrarão nos subterrâneos das bibliotecas? Tão mais rápido quanto é veloz o crescimento da ciência. (...) O lugar reservado à sua descoberta (ou à sua contribuição pessoal para ela) se tornará, com o passar do tempo, cada vez menor.¹⁶

Não se descarta aqui a concepção de que os museus são lugares de memória a partir do que foi proposto por Nora, mas apenas ressalva-se que é impossível querer que as instituições museológicas sustentem e salvaguardem todas as lembranças que deixaram (e ainda deixam) de ser transmitidas ao longo das gerações. Para José Newton Coelho Meneses, “(...) Nora não vê a construção da memória social como um processo e não atribui à sociedade a capacidade de vivenciar recordações e esquecimentos, buscas identitárias e percepções de alteridade, tudo isso em embates e tensões geradoras de diversidade de interpretações e de memórias.”¹⁷

Apesar de incorrer ao perigo, o esquecimento não é por completo negativo. É preciso a seleção do que se pretende memorizar e a análise do que se classifica como digno de esquecimento, uma vez que é impossível guardar todas as lembranças. Neste sentido, o esquecimento passa a ser encarado como uma necessidade para que os grupos não sejam esmagados pela quantidade de fatos e tradições herdadas. Escreve Joël Candau que,

Se nossa mente é porosa para o esquecimento, é porque sem dúvida encontra ali um abrigo, pois o esquecimento, tranquilizador como o vinho de Helena, pode acalmar a dor – aqui o drama do ciumento que não pode esquecer nada do que poderia ser o sinal da mentira e da infidelidade –, e, de outro lado, porque sem o esquecimento, nossas lembranças não teriam nenhum alívio. A memória esquecida, por consequência, não é sempre um campo de ruínas, pois ela pode ser um canteiro de obras. O esquecimento não é sempre uma fragilidade da memória, um fracasso da restituição do passado. Ele pode ser o êxito de uma censura indispensável à estabilidade

¹⁶ ROSSI, 2010, p. 183-184.

¹⁷ MENESES, 2012, p. 31-32.

e à coerência da representação que um indivíduo e os membros de um grupo fazem de si próprios.¹⁸

Às vezes, na tentativa de esquecer algo, o inverso pode ocorrer, resultando na reafirmação daquilo que se pretendia retirar do universo da memória. “Quando em uma aldeia da Costa do Marfim os jovens queimam os fetiches, símbolos da tradição, em razão de serem considerados como um obstáculo à modernidade, na verdade estão reafirmando aquilo que denunciam, numa perspectiva de efeito de circularidade.”¹⁹ O esquecimento pode ser temporário, uma vez que o que é selecionado como digno de esquecimento em determinado contexto pode ser resgatado como essencial em um outro momento da história. A República brasileira recém instalada, por exemplo, pretendeu uma certa desconstrução memorial positiva do período imperial, fator o qual é, posteriormente, analisado e retomado em várias pesquisas historiográficas.

Em vista de tudo isso, talvez o mais apropriado seja conceber os museus como locais que contribuem na *(re)construção da memória*, locais de disputa em torno do que deve resistir à corrosão do tempo com o que é digno de esquecimento.²⁰ Os museus fazem aflorar as memórias, mas não podem ser responsáveis por guardar todas elas, o que seria impossível. E a história não pode ser percebida como uma ameaça para a memória, tal como acredita Pierre Nora, mesmo porque a história se apropria também da memória para análise e *(re)construção* do passado, ainda que caracteristicamente o faça de forma crítica, o que não quer dizer destruidora. O ofício de historiador, discutido classicamente por Marc Bloch na sua obra *Apologia da História ou o ofício de historiador*, envolve a leitura crítica das memórias. Dialogando com as reflexões de Ecléa Bosi, concebe-se a lembrança como sobrevivência do

¹⁸ CANDAU, 2011. p. 127.

¹⁹ *Ibidem*, p. 130.

²⁰ RAMOS, 2004. p. 112.

passado. Como afirma a autora, “o passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagens-lembrança.”²¹ E estas lembranças, para os historiadores, são dignas de serem encaradas criticamente.

Os museus de história são espaços destinados a fazer viver as memórias coletivas²² nesses tempos de individualismo e de fragmentação do tempo. Eles são um espaço de memória e poder. De acordo com Walter Benjamin, a modernidade “excluiu a tradição, a experiência estética coletiva e transformou os rituais de rememoração em rituais de esquecimento, em rituais de distração, de puro entretenimento”.²³ A memória comum e a experiência coletiva, que estão fundadas na tradição e que se transmitem oralmente pelas histórias contadas de uma geração para outra, são destruídas pela rapidez das transformações da sociedade capitalista moderna e principalmente pela aceleração do tempo. Ávido pelo progresso, o indivíduo faz com que a memória passe a se limitar à sua interioridade, assinalando o momento de declínio da tradição, da experiência e da memória coletiva, efeito dessa individualidade e da não transmissão dos valores culturais. Para Paolo Rossi, a estima e a consideração pela memória declinaram pouco a pouco e fizeram-na se tornar supérflua e inútil para muitos, em boa parte por razões objetivas, como por exemplo as rubricas, horários, fichários, guias, dicionários, enciclopédias em ordem alfabética, manuais diversos e excessos de papéis, sem falar na atualidade marcada pelos bancos de dados e computadores.²⁴ A memória coletiva se encontra em perigo e desgaste, mas não se pode considerar a história como a principal responsável por isso, tal como fez Nora. A história não pretende o esquecimento da memória, mas sim sua apropriação de forma crítica e científica.

²¹ BOSI, 1994. p. 53.

²² Entende-se como *memória coletiva* a memória da sociedade, “(...) da totalidade significativa em que se inscrevem e transcorrem as micromemórias pessoais, elos de uma cadeia maior.” (DUARTE, 2009. p. 306).

²³ *Apud* VELOSO, 2003. p. 106.

²⁴ ROSSI, 2010. p. 66.

Por isso, discutir as ações essenciais dos museus, principalmente quando apreciamos como tais “lugares de memória” podem favorecer a construção da identidade coletiva e incentivar a cidadania, contribui para o desenvolvimento social e para o “(...) reconhecimento dos diferentes atores e das diferentes vivências que compõem a sociedade contemporânea, estabelecendo um diálogo fecundo entre diferentes setores da sociedade e da cidade como facilitador do desenvolvimento social e da democratização aos bens culturais”.²⁵ Todos os cidadãos precisam ter o sentimento identitário, porque como considera a afirmativa de Luana Carla Martins Campos, “sem o sentimento de identificação nacional, o sujeito cosmopolita e multifacetado na diversidade do mundo globalizado, passa a experimentar um profundo sentimento de perda subjetiva”.²⁶

A experiência da memória remete à imaginação e é capaz também de despertar sensações nos indivíduos que muitas vezes beiram a realidade. Ela se relaciona com a mente, ela é pensamento e faz formar imagens interiores que dão a impressão de poderem ser vistas, tocadas e percebidas por quem as criam. Ao fecharmos os olhos e rememorarmos algo a sensação é de como se estivéssemos sendo transportados para o passado. As imagens se formam quase que como tocáveis. Nesse sentido, memória e imaginação se aproximam.

A memória, tal como a história, se relaciona com o passado, o que não significa ter a responsabilidade de reconstituir os fatos de forma totalmente idêntica ao ocorrido, ou seja, de relatar fidedignamente os acontecimentos que já não existem mais minuciosamente como aconteceram, mesmo porque isso seria praticamente impossível. Mas isso não significa que a história ou a memória tenham a liberdade de poder inventar o que não ocorreu, acrescentando aos fatos informações e ações não executadas verdadeiramente pelos atores sociais do passado. A história e a memória devem respeitar o passado e seus agentes com a dignidade de

²⁵ AZEVEDO; CATÃO; PIRES, 2009. p. 5.

²⁶ CAMPOS, 2009. p. 67.

(re)construí-lo sem acrescentar falsas informações na tentativa de torná-las verdadeiras e, ao mesmo tempo, consciente na busca pela seleção do que poderá ser esquecido deste passado. É preciso considerar que tanto a memória quanto a história estão, constantemente, suscetíveis a mudanças e transformações.

Analisar instituições museológicas significa debater sobre identidade local/regional/nacional e também sobre patrimônio cultural, além de possibilitar a divulgação de outras memórias muitas vezes omitidas pela história oficial. Compartilhando do pensamento de Ruben George Oliven na utilização do conceito de “patrimônio cultural”, considera-se o mesmo para referir direta ou indiretamente ao passado, o qual é sempre construído a partir do presente, tal como a tradição. “O termo ‘patrimônio’ – em inglês, *heritage* – refere-se a algo que herdamos e que, por conseguinte, deve ser protegido”.²⁷ Mário Chagas chama a atenção para o fato de que a herança “(...) é aquilo que se movimenta no tempo, de geração para geração, de pai para filho. Logo, é clara a relação entre patrimônio, herança e história – disciplina que articula diferentes perspectivas de tempo”.²⁸

Promover a valorização de várias memórias significa promover simultaneamente o desenvolvimento social e dialogar com a ideia de que a “(...) preservação do patrimônio cultural é essencial para não perdermos nossa identidade”.²⁹ Mário Chagas indica que preservar é ver antes o perigo de destruição e valorizar o que corre este perigo antes que ele se manifeste como um acontecimento fatal.³⁰ Além disso, é preciso também considerar que o maior guardião do processo de patrimonialização, ou seja, da própria memória, é a comunidade, que é verdadeiramente quem guarda, preserva, conserva e memorializa, tal como aponta José Newton Coelho Meneses. De acordo com este historiador, antes mesmo das leis e

²⁷ OLIVEN, 2009. p. 80.

²⁸ CHAGAS, 2009. p. 103.

²⁹ MENDES, 2009. p. 55.

³⁰ CHAGAS, 2009. p. 160.

da educação patrimonial e até antes dos instrumentos de interpretação, a sociedade não perdeu o que não queria perder.³¹

Os museus surgem como uma tentativa de conter que a memória coletiva não se perca e caia completamente no esquecimento na contemporaneidade marcada pela aceleração do tempo, o que não quer dizer que as instituições museológicas tenham a responsabilidade de guardar toda a memória existente. Além disso, discutir a variedade de dimensões do museu na atualidade significa dialogar também com a cultura/patrimônio imaterial³² e com as diferentes formas como as sociedades se organizam em suas realidades locais:

A população já está tão impregnada pelo seu próprio cotidiano que normalmente não consegue enxergá-lo como patrimônio. A primeira idéia que um habitante de determinada cidade tem ao se deparar com esse conceito de patrimônio, é a de que não há nisso nada de novo ou de notável. Talvez todos nós costumemos dar importância aos “grandes feitos” e às “grandes personalidades”, sem nos darmos conta de que a vida social se faz o tempo todo, através de seu dia-a-dia.³³

Uma vez que a evocação da memória e da lembrança são caminhos fundamentais para a criação da história, os museus de história se tornam monumentos que possibilitam às

³¹ MENESES, 2012. p. 24-25.

³² As dimensões do patrimônio se expandiram recentemente para além do chamado “*patrimônio de pedra e cal*” e deram origem ao conceito de *patrimônio imaterial*, essencialmente a partir da Constituição Federal de 1988. Compartilhando do pensamento de José Reginaldo Santos Gonçalves, considera-se nesta categoria os lugares, festas, religiões, formas de medicina popular, música, dança, culinária, técnicas etc, enfatizando menos os aspectos materiais e mais os aspectos ideais dessas formas de vida. “Diferentemente das concepções tradicionais, não se propõe o tombamento dos bens listados nesse patrimônio. A proposta existe no sentido de registrar essas práticas e representações e acompanhá-las para verificar sua permanência e suas transformações”. (GONÇALVES, 2009. p. 28.) Márcia Sant’anna chama a atenção para o fato de ter sido Mário de Andrade o responsável por ampliar a noção de patrimônio em nosso país para além dos edifícios e obras de arte eruditas, sendo um pioneiro do registro dos aspectos imateriais do patrimônio cultural, já que “(...) estavam no rol patrimonial de Mário de Andrade os vocabulários, os cantos, as lendas, a medicina e a culinária indígenas, a música, os contos, os provérbios, os ditos e outras manifestações da cultura popular.” (SANT’ANNA, 2009. p. 54.). Já Maria Cecília Londres Fonseca prefere o termo “patrimônio intangível” como mais apropriado para caracterizar este tipo de patrimônio, admitindo a imaterialidade como relativa e, por isso, o intangível remeteria ao transitório, fugaz, que não se materializa em produtos duráveis (FONSECA, 2009. p. 68.). O historiador José Newton Coelho Meneses, responsável pela elaboração do dossiê de patrimonialização do Queijo do Serro, por exemplo, prefere o termo “patrimônio vivencial” ao invés de “imaterial” (MENESES, 2012. p. 34). O fato é que definir o que é material e imaterial ainda é bastante complicado, já que muitas vezes o imaterial (ou intangível, ou ainda vivencial, aceitando as diversas terminologias propostas) resulta na materialidade, como ocorre com a culinária que é imaterial, mas a comida é material.

³³ AZEVEDO; CATÃO; PIRES. p. 6.

peças reviverem momentos consagrados dos mais variados tipos, sejam feitos históricos esplêndidos, arquiteturas monumentais, atores importantes ou mesmo lembranças de vidas cotidianas que ficaram no passado. Os museus estão intimamente ligados à memória tanto individual quanto coletiva, uma vez que a memória é “(...) uma construção social que edifica identidades distintas e patrimônios de culturas diversas. (...) A memória gera interpretações costumeiras e leituras críticas e, sobretudo, curiosidade em todos aqueles que buscam conhecer as diferenças culturais”.³⁴ Ela vem para fortalecer e nutrir a identidade individual e coletiva, ela modela os indivíduos e é também por eles modelada, além de ser indissociável do patrimônio. A memória é divertimento, mas é também trabalho. Ecléa Bosi pensa a memória a partir do questionamento da função que ela teria:

Qual a função da memória? Não reconstrói o tempo, não o anula tampouco. Ao fazer cair a barreira que separa o presente do passado, lança uma ponte entre o mundo dos vivos e o do além, ao qual retorna tudo o que deixou à luz do sol. Realiza uma *evocação*: o apelo dos vivos, a vinda à luz do dia, por um momento, de um defunto. É também a viagem que o oráculo pode fazer, descendo, ser vivo, ao país dos mortos para aprender a ver o que quer saber.³⁵

Myrian Sepúlveda dos Santos, tratando de significativos museus nacionais, afirma que “a interação entre história, memória e tempo será fundamental, uma vez que a tentativa de remontagem do que não é mais, do que já foi, por meio de marcas e signos que são os objetos guardados pelos museus, confere a estes uma linguagem particular”.³⁶ Sylvania Souza do Nascimento, refletindo com relação às questões que envolvem a memória individual e coletiva, expõe várias instituições que teriam, atualmente e para além dos museus, a função de salvaguardar a memória. Para a autora, “na contemporaneidade, não somente os museus ocupam essa posição. Temos cada vez mais arquivos, bibliotecas, centros de memória,

³⁴ MENESES, 2012. p. 37.

³⁵ BOSI, 1994. p. 89.

³⁶ SANTOS, 2006. p. 56.

memoriais e outros espaços sociais de valorização da memória e de conservação do patrimônio artístico, cultural, científico, natural e mesmo industrial”. Nascimento questiona se os museus na atualidade estariam na moda e afirma:

Os museus são, antes de tudo, espaços de memória que têm a função social de pensar o futuro. A preservação e a conservação do patrimônio estão intimamente ligados à possibilidade de disponibilizar, no presente, elementos da cultura legados do passado e, ao mesmo tempo, produzidos no presente para as gerações futuras.³⁷

Conservar a memória do passado e do presente para a posteridade seriam, desta forma, funções essenciais das instituições museológicas. Jacques Le Goff chama a atenção para o valor da memória como um fator essencial num tempo em que as sociedades contemporâneas buscam intensamente uma identidade coletiva, concebendo que:

A evolução das sociedades na segunda metade do século XX clarifica a importância do papel que a memória coletiva desempenha. Exorbitando a história como ciência e como culto público, ao mesmo tempo a montante enquanto reservatório (móvel) da história, rico em arquivos e em documentos/monumentos, e a aval, eco sonoro (e vivo) do trabalho histórico, a memória coletiva faz parte das grandes questões das sociedades desenvolvidas e das sociedades em vias de desenvolvimento, das classes dominantes e das classes dominadas, lutando todos pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção. (...) A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.³⁸

Na sociedade acelerada contemporânea, a busca de uma identidade coletiva se tornou constante e os museus passaram a ser identificados como locais próprios onde se conservam as memórias nacionais e, conseqüentemente, contribuiriam na construção desta identidade geral. Compartilhando do pensamento de Sylvania Nascimento, essa busca intensa por uma memória e por uma identidade “(...) vai levar à constituição de um imaginário onde esse

³⁷ NASCIMENTO, 2009. p. 15.

³⁸ LE GOFF, 1984.

espaço constrói a identidade coletiva de um grupo social”.³⁹ A autora considera os museus como instituições que envolvem a representação do comportamento dos indivíduos em sociedade, funcionando como um representante legítimo dos interesses coletivos com os quais o indivíduo está comprometido. Os museus funcionariam como um local de encontro da memória individual e coletiva e, desta forma, seriam o local por excelência da construção de uma identidade coletiva. Mas é importante salientar que, recentemente, mesmo a memória coletiva/nacional é admitida como plural, como diversa e multifacetada, o que não significa admiti-la como incoerente, tal como observam Flávia Azevedo, Leandro Catão e João Ferreira Pires:

Nos últimos decênios assistimos à memória desenvolver-se como uma temática profícua, ocupando um espaço vigoroso no debate intelectual. Nesta trajetória a memória tornou-se plural, tanto no que diz respeito às diferentes disciplinas – como a história, literatura, sociologia, a psicologia, entre outras – que discutem o seu papel, constituição, estatuto e limites quanto à pluralidade da memória, a “memória nacional” não é mais unificada, agora ela é folheada, desdobrada numa trama plural, acomodada num cruzamento de diferentes vozes, narrativas, apropriações e sentidos.⁴⁰

Afinal, em épocas da chamada *globalização*, a qual proporciona uma diversidade cultural, os museus devem dar voz a várias memórias, inserindo-se na realidade multicultural e multimemorial da atualidade. Esta diversidade de memórias propicia também a diversidade na forma de tratá-las e interpretá-las, o que faz com que as memórias sejam fontes de pesquisa para várias ciências. Sobre o assunto, José Newton Coelho Meneses assinala que,

Lidar com a memória é entendê-la em sua construção, tendo a consciência de que ela é devir, é processo dinâmico e em andamento, é opção temporal, é representação social, é busca de inserção identitária. Memória social é um conceito que deve ser construído em perspectiva transdisciplinar. Ela nos remete a ter cuidado e rigor no entendimento do processo social da memória e, além disso, nos obriga a ampliar o escopo de nossa compreensão sobre sua construção. Da psicologia à filosofia, da história à etnologia, da neurociência à ciência da informação, da sociologia

³⁹ NASCIMENTO, 2009. p. 16.

⁴⁰ AZEVEDO; CATÃO; PIRES, 2009. p. 7.

à museologia, da lingüística à psicanálise, muitas disciplinas problematizaram a memória social a partir de perspectivas variadas que nos prestam a objetivar entendimentos e compreensões mais condizentes e mais úteis para pensar os patrimônios culturais.⁴¹

O debate entre História e Memória se consolidou no Brasil no início da década de 80 do século XX, a partir dos trabalhos de Maurice Halbwachs e do historiador francês Pierre Nora a respeito do que ele denominou como lugares de memória. Para este, enquanto a história estaria associada a narrativas lógicas e lineares, mas vazias de conteúdo sobre o passado, as memórias coletivas seriam aquelas que resultariam de movimentos vivos e lembranças transmitidas entre gerações. Logo, as memórias cumpririam um papel de significação coletiva que a história linear não consegue cumprir. Na discussão entre história e memória, Nora anuncia a seguinte distinção para os conceitos:

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos (...) aberta à dialética da lembrança e do esquecimento (...). A história é a construção 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 (...). A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. 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 é absoluta e a história só conhece o relativo.⁴²

Fica evidente a distinção que Nora faz entre história e memória, parecendo valorizar esta em relação àquela, o que nos permite concluir que, embora uma esteja ligada à outra, teoricamente são diferentes. Completando o pensamento do historiador francês, também se podem apontar as concepções de Halbwachs quanto ao tema, o qual conclui que:

⁴¹ MENESES, 2012. p. 30.

⁴² NORA, 1993. p. 9.

(...) a memória coletiva não se confunde com a história, e que a expressão 'memória histórica' não foi escolhida com muita felicidade, pois associa dois termos que se opõem em mais de um ponto. A história, sem dúvida, é a compilação dos fatos que ocuparam o maior espaço na memória dos homens. Mas lidos em livros, ensinados e aprendidos nas escolas, os acontecimentos passados são escolhidos, aproximados e classificados conforme as necessidades ou regras que não se impunham aos círculos de homens que lhes guardaram por muito tempo a lembrança viva. É porque geralmente a história começa somente no ponto onde acaba a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social.⁴³

Também Antoine Prost faz algumas reflexões sobre as distinções entre a história e a memória, estando a diferença no distanciamento e na objetivação que ambas recebem. Para este autor, o tempo da memória, percebida como lembrança, nunca pode ser totalmente objetivado e colocado à distância, estando sua força viva numa inevitável carga afetiva em função das experiências ulteriores e que lhe atribuem novas significações. Para Prost,

O tempo da história constrói-se contra o da memória. Contrariamente ao que se escreve, frequentemente, a história não é uma memória. (...) Tal constatação não significa que se deva evitar a memória para fazer história ou que o tempo da história seja o da morte das lembranças, mas, antes, que esses dois aspectos dependem de registros diferentes. Em vez de ser um relato de lembranças ou uma tentativa da imaginação para atenuar a ausência de lembranças, fazer história é construir um objeto científico, *historicizá-lo* – de acordo com a palavra utilizada por nossos colegas alemães; ora, acima de tudo, *historicizá-lo* consiste em constituir sua estrutura temporal, espaçada, manipulável, uma vez que, entre as ciências sociais, a dimensão diacrônica é o próprio da história.⁴⁴

Sendo assim, pode-se concluir que história e memória são conceitos que apresentam uma série de características opostas, o que torna uma diferente da outra. Tal como anunciado por Halbwachs e que pode ser percebido no trecho acima, a história seria seletiva e somente teria surgido no momento que a memória desaparece numa sociedade acelerada e marcada por rupturas que volta seu olhar e atenção para o futuro e o progresso. Como afirma Ecléa Bosi, “destruindo os suportes materiais da memória, a sociedade capitalista bloqueou os

⁴³ HALBWACHS, 2006. p. 80

⁴⁴ PROST, 2012. p. 106.

caminhos da lembrança, arrancou seus marcos e apagou seus rastros.”⁴⁵ A autora comenta o pensamento de Halbwachs e afirma que este amarra a memória individual à memória do grupo e que esta memória grupal se liga à tradição e, por isso, é a memória coletiva de cada sociedade.⁴⁶ Halbwachs entende que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva e, desta forma, o indivíduo participaria de ambas. A partir da percepção individual, emergiriam lembranças de seu próprio interesse, enquanto no aspecto coletivo seriam evocadas lembranças vagas pelo indivíduo ser membro de um grupo social. Assim, para Halbwachs, memória individual e memória coletiva mesclar-se-iam, penetrar-se-iam uma na outra com frequência.

Paolo Rossi também admite uma distinção entre história e memória, afirmando que aquela se posiciona criticamente diante do passado enquanto esta se encontra ligada a sentimentos emocionais com relação a ele, como fica evidente na passagem de sua obra *O passado, a memória, o esquecimento*:

E é certamente possível, deste ponto de vista, contrapor a história, que é interpretação e distanciamento crítico do passado, à memória, que implica sempre uma participação emotiva em relação a ele, que é sempre vaga, fragmentária, incompleta, sempre tendenciosa em alguma medida. A memória faz que os dados caibam em esquemas conceituais, reconfigura sempre o passado tendo por base as exigências do presente. A história e a memória coletiva podem ser pensadas como as duas pontas de uma antinomia: em que os avanços da historiografia fazem continuamente retroceder o passado imaginário que foi construído pela memória coletiva.⁴⁷

Admitindo também uma distinção entre a história e a memória, mas ao mesmo tempo considerando que a história toma de empréstimo alguns traços desta, como quando os historiadores recompõem o passado a partir de “pedaços escolhidos”, servindo-se de estratégias militantes e identitárias para tanto, escreve Candau que:

⁴⁵ BOSI, 1994, p. 19.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 55.

⁴⁷ ROSSI, 2010, p. 28.

As duas são representações do passado, mas a primeira (*história*) tem como objetivo a exatidão das representações, enquanto a segunda (*memória*) não pretende senão a verossimilhança. Se a história objetiva esclarecer da melhor forma possível aspectos do passado, a memória busca mais instaurá-lo, uma instauração imanente ao ato de memorização. A história busca revelar as formas do passado, enquanto a memória as modela, um pouco como faz a tradição. A primeira tem uma preocupação de ordenar, a segunda é atravessada pela desordem da paixão, das emoções, dos afetos. A história pode vir a legitimar, mas a memória é fundadora. Ali onde a história se esforça em colocar o passado a distância, a memória busca fundir-se nele.⁴⁸

Para Bosi, a memória é transmitida de geração para geração. Sobre a memória coletiva, a autora concebe:

Uma memória coletiva se desenvolve a partir de laços de convivência familiares, escolares, profissionais. Ela entretém a memória de seus membros, que acrescenta, unifica, diferencia, corrige e passa a limpo. Vivendo no interior de um grupo, sofre as vicissitudes da evolução de seus membros e depende de sua interação. Quando sentimos necessidade de guardar os laços de um amigo desaparecido, recolhemos seus vestígios a partir do que guardamos dele e dos depoimentos dos que o conheceram. O grupo de colegas mal pode construir um apoio para sua lembrança, pois se dispersou e cada um se integrou num meio diverso daquele que conheceu. Como salvar sua lembrança senão escrevendo sobre ele, fixando assim seus traços cada vez mais fugidios?⁴⁹

Ecléa Bosi defende que as memórias grupais se apoiam umas nas outras e formam um sistema que subsiste enquanto puder sobreviver a memória grupal. Mas é também importante refletir que a memória é algo amplo, para não dizer infinito, da qual conseguimos registrar apenas um fragmento do todo. Apesar de se buscar uma memória coletiva, não se pode esquecer que é o indivíduo que recorda, é ele o verdadeiro memorizador e por isso, a memória coletiva é, antes de tudo, individual. Assim, apesar do museu ser um local que procura celebrar a memória coletiva, deve ser um local que também estimule e valorize a memória singular dos visitantes, tarefa nada fácil para os profissionais que atuam nestas instituições

⁴⁸ CANDAU, 2011. p. 131-132.

⁴⁹ BOSI, 1994. p. 411.

sociais. Para discutir a memória no museu, especificamente o Museu da Inconfidência, se fará necessário indagar sua extensão e objetivo, além da análise da sua construção e de seu discurso histórico a partir da sua expografia, sem se descartar que no museu as memórias individuais e coletivas caminham simultaneamente.

Ainda que os museus tenham tanto na memória quanto na história os meios fundamentais que sustentam seus discursos e os tornam transmissores de conhecimento, é importante saber que os conceitos não são completamente equivalentes, apesar do senso comum, de modo geral, não distinguir memória de história. Sobre o tema, José Newton Meneses apresenta a seguinte posição:

É necessário que essa perspectiva seja trabalhada com as pessoas. A memória é uma construção social que produz documentos de um tempo e a história a interpretação dessa memória, pela leitura histórica desses mesmos documentos. Mas a história, também, é a vivência das pessoas; as transformações de vida que elas produzem. A interpretação das culturas (ou dos patrimônios) é, portanto, processo de construção de memórias e de leitura críticas dessa construção. Musealizar, simplesmente, esses documentos ou objetos da memória é processo que não leva à construção da dimensão identitária das coisas materiais, dos valores, dos símbolos, dos ritos, das manifestações variadas do viver e, enfim, dos significados que eles têm para as populações.⁵⁰

Não basta simplesmente inserir os objetos no museu, incluindo-os no circuito de visitação. Somente isto não basta para ele realmente ganhar os valores patrimoniais que fazem do objeto digno de ser musealizado e assim, compor a construção da identidade coletiva. É preciso oferecer ao objeto condições para que ele realmente contribua para a transformação e para a releitura do passado e da sociedade na atualidade. É preciso fazer com que o objeto realmente seja parte da memória. Para muitos, como foi exposto acima, os museus são locais de construção da memória coletiva, estando esta ligada à ideia de uma identidade nacional. Mas cabe pensar também na seguinte questão: nós realmente nos reconhecemos e

⁵⁰ MENESES, 2012. p. 32.

encontramos nossa identidade, aproximando nossas individualidades, nos ditos museus nacionais brasileiros? Se para muitos a resposta for negativa, há de se pensar se os museus são realmente lugares de construção de identidade coletiva, se são reais *lugares de memória*.

1.2. A formação dos museus nacionais na Europa: a Revolução Francesa como marco de transformação.

Segundo Georges-Henri Rivière, museu seria “uma instituição a serviço da sociedade que adquire, conserva, comunica e expõe com a finalidade de aumentar o saber, salvaguardar e desenvolver o patrimônio, a educação e a cultura, bens representativos da natureza e do homem”.⁵¹ Uma outra definição também pertinente para tais espaços seria:

Museus são espaços/cenários, institucionalizados ou não, onde se desenvolve a relação específica do homem/sujeito com o objeto/bem cultural. Em uma definição de caráter operacional, de 1974, o Conselho Internacional de Museus (Icom) conceitua museu como ‘estabelecimento permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberto ao público, que coleciona, conserva, pesquisa, comunica e exhibe, para o estudo, a educação e o entretenimento, a evidência material do homem e seu meio ambiente’.⁵²

Ainda que as duas passagens se assemelhem para melhor definir o que é e quais os objetivos dos museus, pode-se acrescentar que o método visual é a principal linguagem utilizada pelas instituições museológicas para se relacionar com o público e transmitir o conhecimento, sendo um de seus principais objetivos, na idade do efêmero e do consumismo, conservar para a posterioridade. Mas a definição formal sobre museu não deve esconder o fato

⁵¹ GIRAUDY; BOUILHET, 1990. p. 11.

⁵² *Caderno de Diretrizes Museológicas I*, 2006. p. 149.

de que as formas e os sentidos relativos ao termo *preservar* são múltiplos, o que torna o trabalho do museu bastante amplo.⁵³ Flávia Azevedo e Gustavo Fonseca afirmam que pode-se considerar que na maior parte das vezes preserva-se pelo fator tradição. Segundo os autores,

“O maior exemplo disso são os diversos monumentos religiosos, como as igrejas, capelas e ermidas. Estas construções se tornam símbolos locais e por isso possuem um forte caráter identitário. Existe uma afetividade entre as pessoas que compartilham a mesma tradição e o monumento que a possibilita, e é exatamente por este fator que é assegurada a preservação destes”.⁵⁴

A museologia como ciência dos museus apresenta uma série de terminologias próprias que, apesar de se aproximarem e se interrelacionarem, possuem definições próprias e são frequentemente utilizadas equivocadamente como sinônimos e, por isso, é conveniente esclarecê-las. A exemplo tem-se os termos *museografia* e *expografia*. Marília Xavier Cury distingue os termos da seguinte forma:

Museografia é termo que engloba todas as ações práticas de um museus (*sic*): planejamento, arquitetura e acessibilidade, documentação, conservação, exposição e educação. A expografia, como parte da museografia, ‘visa à pesquisa de uma linguagem e de uma expressão fiel na tradução de programas científicos de uma exposição’ (DESVALLÉES, 1998: 221); é a forma da exposição de acordo com os princípios expológicos e abrange os aspectos de planejamento, metodológicos e técnicos para o desenvolvimento da concepção e materialização da forma. Há ainda expologia, termo menos conhecido. Expologia, como parte da museologia, estuda a teoria da exposição (DESVALLÉES, 1998: 222) e envolve os princípios museológicos, comunicacionais e educacionais de uma exposição, é a sua base fundante.⁵⁵

De acordo com Canclini, “o museu é a sede universal do patrimônio”,⁵⁶ o lugar onde se podem observar os espaços de vestígios, objetos e práticas que o tempo modificou. Assim, os museus se adaptariam bem à sociedade contemporânea, a qual Manoel Luiz Salgado

⁵³ MENDES, 2009. p. 46.

⁵⁴ AZEVEDO; FONSECA, 2009. p. 111.

⁵⁵ CURY, 2005. p. 27.

⁵⁶ Apud VELOSO, 2003. p. 116.

Guimarães define como *oculocêntrica*, uma vez que “tornou-se lugar comum a afirmação de que vivemos em um tempo marcado pela força das imagens – e da visão como um dos sentidos fundamentais para a apreensão e decodificação do mundo que nos cerca”.⁵⁷ Em seu princípio, a coleção museológica tem uma função que se estende a todos os objetos que a compõem que é ser exposta ao olhar do público.⁵⁸ Podemos acrescentar a esta reflexão as concepções de William Gomes e Luciano Piccoli:

A preocupação com a preservação de diferentes tipos de materiais e artefatos acompanha a humanidade através dos tempos, sendo o museu a instituição que cataloga, expõe, demonstra e interage. A novidade do museu frente à escola e ao laboratório é, sobretudo, a divulgação pelo visual. O museu visualiza a idéia. (...) O visual substitui o real, mas preserva o efeito. A idéia visualizada surge articulada ao som e ao movimento.⁵⁹

Também o pensamento de Adriana Aparecida Ganzer contribui nesta análise do museu como um lugar do visual, sendo esta uma das principais e fundamentais características das instituições museológicas. Sem dúvida, vivemos na era do valor oculocêntrico e isto faz com que os museus ganhem significância. Mas este olhar tem que ser educado na finalidade de buscar, através dele, mais conhecimento por meio de questionamentos ao objeto. É necessário, numa visita ao museu, um olhar diferenciado sobre as obras patrimoniais.

A educação do olhar é um exercício, uma construção na qual a percepção e a sensibilidade estão imbricadas na produção do conhecimento. Tornar visível o que se olha é uma concepção do sensível. Pensar a educação do olhar é posicionar-se e questionar-se diante do processo de aprendizagem, para despertar o caráter sensitivo, afetivo e sensorial, como uma viagem ao mundo da imaginação e das informações adquiridas.⁶⁰

⁵⁷ GUIMARÃES, 2007. p. 12.

⁵⁸ BITTENCOURT, 2009. p. 27.

⁵⁹ GOMES; PICCOLI, 2009. p. 44.

⁶⁰ GANZER, 2006. p. 85.

Ana Lúcia Siaines de Castro, analisando os estudos de Sigmund Freud, atesta que para o psicanalista há pessoas estimuláveis por imagens visuais, possuindo memória mais visual, para as quais os museus se tornam fontes importantes; outras já são classificadas por ele como auditivas e que seria somente nos sonhos que estas diferenças desapareceriam.⁶¹

Mas o museu, além de fonte de conhecimento e de imaginação, deve também ser um local que aguce no visitante o questionamento crítico da memória e da cultura. Por muitos anos as políticas patrimoniais direcionaram suas atenções para o construído, para a materialidade e o esteticamente belo. Mas atualmente, o olhar também tem se direcionado para a cultura e os saberes locais, fator que não deve ser desconsiderado pelos museus. Silvania Nascimento destaca a ação museal coordenada em dois planos:

O primeiro, da arquivística, onde o objeto museal passa pelo fichamento, registro e catalogação; e outro, da museografia, cuja função está ligada à conservação, exposição e educação. Ambos os planos garantem ao museu a constituição de um espaço de encontro de sujeitos sociais que vivem em temporalidades diferentes.⁶²

Não há dúvidas que as instituições museológicas devem prioritariamente conservar os objetos, expor os mesmos e simultaneamente educar a sociedade através do patrimônio. Mas o grande desafio está na seguinte questão: como realizar com qualidade e eficiência a conservação, exposição e a educação dentro dos espaços museológicos que recebem uma diversidade de visitantes, diferentes em idade, cultura, instrução e interesse?

A palavra museu origina-se na Grécia antiga (*mouseion*), a qual denominava o templo das nove Musas, filhas de Zeus com Mnemosine⁶³, divindade da memória. “Esses templos

⁶¹ CASTRO, 2009. p. 92.

⁶² NASCIMENTO, 2009. p. 17.

⁶³ Nas palavras de Ecléa Bosi, “Mnemosyne, a recordadora, era divindade do panteão grego. Qual o poder de Mnemosyne? Irmã de Cronos e de Okeanós, do tempo e do oceano, mãe das musas cujo coro conduz, ela preside à função poética que exige intervenção sobrenatural. É uma forma de possessão e delírio divinos, o entusiasmo.

não se destinavam a reunir coleções para a fruição dos homens; eram locais reservados à contemplação e aos estudos científicos, literários e artísticos”. De acordo com Ana Lúcia Siaines de Castro, o *museion* grego era um prédio que se localizava em Atenas e se destinava àqueles que cultivavam a poesia, música, filosofia, ou seja, aos estudos das artes em geral, locais de meditação sob a inspiração das Musas, divindades da memória absoluta.⁶⁴ O *museion* não se restringiu apenas ao mundo grego e esteve também presente na sociedade egípcia antiga.⁶⁵

Ao longo da história, a palavra *museu* adquiriu novos significados e passou por diversas transformações, como as apontadas acima, mas permanece associada à ideia de arte, ciência e memória, como na antiguidade.⁶⁶ Estas transformações podem ser compreendidas no contexto de mudanças da própria sociedade, as quais afetam diretamente as noções de patrimônio e bens culturais. Sem dúvida, os museus passaram a estar ligados à vontade da sociedade de se eternizar, de sobreviver ao decorrer inevitável do tempo. Colecionar passou a se relacionar a *poder*, tal como os romanos que demonstravam seu poderio por meio da pilhagem de objetos valiosos trazidos das vitórias sobre outros povos que se tornavam submetidos. Era através de cortejos triunfais que a população tomava conhecimento e tinha contato com as relíquias dos vencedores porque na Antiguidade, o acesso ao tesouro e às obras de arte estava restrito aos políticos, religiosos e aos nobres.

O intérprete de Mnemosyne é possuído pelas musas assim como o profeta o é por Apolo. (...) Mnemosyne dispensa a seus eleitos uma onisciência do tipo divinatório, não de seu passado individual, mas do passado em geral, do tempo antigo.” BOSI, 1994. p. 89.

⁶⁴ CASTRO, 2009. p. 37.

⁶⁵ Os estudos de Ana Lúcia Siaines revelam que “para dar segurança e perenidade à sua história, artes e ciência, os egípcios da dinastia dos Ptolomeus, no século II a. C., erguem em Alexandria seu grande *museion*, com a finalidade de acolher, preservar e dominar o saber enciclopédico, qual seja, discutir e ensinar tudo sobre religião, mitologia, filosofia, medicina, zoologia, geografia, dentre as áreas de conhecimento da época. Além de coletar e exibir obras de arte, peles de animais raros e pedras preciosas, fragmentos de minérios, o prédio dispunha de biblioteca, anfiteatro, jardim botânico, zoológico, observatório e refeitório”, além de manterem constante produção de trabalhos acadêmicos. (CASTRO, 2009. p. 38).

⁶⁶ JULIÃO, 2006. p. 20.

Durante a Idade Média, o acesso do povo às grandes coleções ainda não se fazia de forma abrangente e estas permaneciam sob a tutela do clero e dos nobres. “Os acervos privatizam-se, tornando-se intocáveis, mantidos em rígidos acessos de segurança, envoltos em atribuições de poderes mágicos, ou seja, meio de pedir e receber graças dos deuses e santos”.⁶⁷

Com o desenvolvimento do nacionalismo na Europa no final do século XVII e o advento das ideias Iluministas, configura-se a ideia de que as relíquias não eram propriedades únicas das classes mais privilegiadas, pertencendo também aos povos e às coletividades, transformando a noção de *coleção*⁶⁸ em *patrimônio*. A coleção então passa a ser encarada como um elemento que contribuiria para a educação e formação da consciência nacional do povo, surgindo a vontade de estudar e confrontar os objetos patrimoniais a partir da expansão do público na direção das massas trabalhadoras.⁶⁹

Até o final do século XVII, os acervos, constituídos principalmente pelos colecionadores em *gabinets de curiosités*, ou nas vastas coleções sustentadas pela nobreza, estruturaram uma prática educativa contemplativa. (...) A mudança mais evidente nas práticas dos museus é verificada após a revolução industrial, quando a sociedade passou a exercer uma pressão sobre as instituições para a modernização de sua comunicação. Isso levou a mudanças importantes nos objetivos da prática museológica, provocando um precoce envelhecimento dos projetos expográficos e um distanciamento da linguagem enciclopedista até então predominante nos museus.⁷⁰

⁶⁷ CASTRO, 2009. p. 46.

⁶⁸ Em uma definição descritiva, trata-se de conjunto de objetos naturais e artificiais, reunidos por pessoas ou instituições, que perderam seu valor de uso, mantidos fora do circuito econômico, sujeitos à proteção especial, em local reservado para esse fim. Mas o que, de fato, caracteriza e distingue os objetos de coleções de outros conjuntos de objetos é a função que compartilham de serem semióforos, qual seja: de exercerem o papel de representarem determinadas realidades ou entidades, constituindo-se em intermediários entre aqueles que olham, os espectadores e o mundo visível, - passado, eternidade, mortos, etc. - que representam. (*Caderno de Diretrizes Museológicas I*, 2006. p. 148.). Para Krzystoff Pomian, “ainda que em sua vida anterior tivesse um uso determinado, as peças de museu ou de coleção já não o têm”. (*Apud*. BITTENCOURT, 2009. p. 27).

⁶⁹ GIRAUDY; BOUILHET, 1990.

⁷⁰ NASCIMENTO, 2009. p. 21.

Um fator muito importante considerado por José Neves Bittencourt para favorecer a abertura dos museus ao grande público teriam sido as revoluções burguesas, quando ocorreu uma reorganização política das sociedades europeias e as grandes coleções instaladas em palácios reais foram abertas à população como forma de extensão da cidadania. De acordo com o autor:

Visitar museus tornou-se um dos muitos aspectos do direito à educação e à cultura que os Estados liberais procuraram estender às suas populações. Em não poucas oportunidades, o próprio palácio foi aberto à visitação, constituindo ele mesmo em museu: foi, por exemplo, a origem do Museu do Louvre, antigo palácio real transformado pelo regime revolucionário em um museu público de artes.⁷¹

Acrescenta-se à passagem acima as reflexões das historiadoras Miriam Hermeto e Gabriela Dias de Oliveira:

A configuração do museu moderno remonta ao século XVIII e associa-se à formação dos Estados Nacionais. O Museu Britânico e o Museu do Louvre são dois exemplos clássicos desta intenção inicial de difundir o civismo e a história por meio da instituição. Não por coincidência, nesse mesmo período, os museus passaram a ser reconhecidos como espaços importantes para a educação, compreendida, então, como *instrução nacional*. Neste contexto, o que se esperava do museu como espaço da educação era a formação de indivíduos aptos a servir a nação, partilhando dos ideais e da identidade nacionais.⁷²

Se hoje os museus são instituições com alcance global, suas origens remetem à tradição do Ocidente. “Originados na esteira do Renascimento europeu, tornou-se parte do imaginário das sociedades culturalmente europocentricas (*sic*) que surgiram a partir da expansão europeia”.⁷³ Pensando no conceito de museu e na transição que se deu dos

⁷¹ BITTENCOURT, 2009. p. 19.

⁷² HERMETO; OLIVEIRA, 2009. p. 90.

⁷³ BITTENCOURT, 2009. p. 17.

patrimônios nacionais restritos aos colecionadores privados para a visitação pública, William Barbosa Gomes e Luciano Ferreira Piccoli escrevem o seguinte:

A idéia de museu como centro colecionador ocorreu no século XVI nas cortes renascentistas italianas. Ela chega à universidade na Grã-Bretanha com a concessão pela Universidade de Oxford de uma bela e portentosa casa para abrigar uma coleção de objetos de arte e antiguidades. A coleção incluía esculturas, pinturas, cerâmicas, vidros, moedas, instrumentos musicais e uma variedade de espécimes naturais. Esses objetos representavam manifestações da cultura e da natureza. Eles foram recolhidos em várias partes do mundo e em diferentes épocas. A coleção teve uma origem privada. Foi iniciada a por John Tradescant (+1638) e continuada por seu filho, também chamado John (1608-1662), que a vende a Elias Ashmolean (1617-1692). Esse antiquário e político britânico irá ampliar enormemente a coleção e doá-la à Universidade de Oxford. A essa altura a coleção havia crescido bastante, considerada como o recurso mais avançado para o estudo da ciência. Estava nascendo *The Ashmolean – Museum of Art and Arqueology*, inaugurado no dia 24 de maio de 1683.⁷⁴

Gomes e Piccoli explicam que a partir da criação deste museu britânico, considerado o primeiro museu público europeu, surgia na língua inglesa o verbete *museum*, definido em um livro publicado em 1706 como sala de estudo, biblioteca, lugar pública para utilização do homem instruído. Além disso, o fundador dessa coleção permitia a visitação pública pelo pagamento da entrada. O interessante é que desde o início do século XVIII, apesar de já estar disponível ao público em geral, o museu ainda era caracterizado como um local destinado às pessoas mais esclarecidas. Este século, como momento de transição do privado para o público em relação aos museus, ainda carregava, de certa forma, a exclusão social de maior parte da população ao acesso aos bens culturais. Mas não se pode descartar que o XVIII representou significativamente um momento de mudanças e de popularização das obras de arte, uma conquista social que não se fez sem lutas ou de forma imediata e está diretamente vinculado ao caráter revolucionário do final deste século na Europa, quando intelectuais franceses, ao se

⁷⁴ GOMES; PICCOLI, 2009. p. 42.

rebelarem contra a inacessibilidade às coleções, escrevem panfletos a postular: “Museus para o povo”.⁷⁵

Dessa forma, muitas das coleções que se formaram entre os séculos XV e XVIII⁷⁶, as quais inicialmente não estavam abertas ao público e ficavam restritas aos seus proprietários (membros da nobreza) e pessoas próximas, acabaram se transformando em museus, tal como conhecemos atualmente. A redescoberta da Antiguidade Clássica e os novos conhecimentos adquiridos sobre o mundo a partir das Grandes Navegações, somados à política de dominação colonial europeia, foram fundamentais para a formação da concepção moderna de museu como um “(...) espaço bem delimitado, destinado à guarda, estudo e exposição de objetos aos quais é atribuído um sobrevalor – importância religiosa, cívica, científica, estética, ou qualquer outra – que os torna passíveis de proteção”.⁷⁷ Mas o verdadeiro acesso do público às coleções somente se dá no final do século XVIII, o que marca o surgimento dos grandes museus nacionais na Europa e a constituição de um imaginário social que atribui às instituições museológicas o papel de preservação da memória:

A herança cultural dos povos, a educação científica das massas, o desenvolvimento da cultura e sua democratização, a ecologia do homem e da natureza presidem à fundação de um número cada vez maior de museus organizados cientificamente em prédios mais diversificados, que começam a preparar serviços anexos que facilitam o acesso do grande público.⁷⁸

As novas abordagens pedagógicas instituídas pelos museus que agora passavam a receber o novo público, mais popular e leigo, propunham também novas formas de aquisição

⁷⁵ CASTRO, 2009. p. 75.

⁷⁶ Dominique Poulot afirma que a museografia da história desenvolvida durante o século XVIII foi definida pela capacidade de trazer de volta, de maneira fiel, o passado para o presente, acreditando-se que ela garantiria a verdade de uma narrativa inteligível. Isto estava associado ao desenvolvimento da ciência dos antiquários ou colecionadores, que fortaleceu as ligações entre o patriotismo e as pesquisas artísticas ou arqueológicas. (POULOT, 2011. p. 473).

⁷⁷ BITTENCOURT, 2009. p. 17.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 31.

do conhecimento, as quais passaram a ser a meta principal dos museus. Letícia Julião aponta que a concepção moderna de museu surgiu na conjuntura da Revolução Francesa e das ideias iluministas, sendo a intenção “instruir a nação, difundir o civismo e a história, instalando museus em todo o território francês”.⁷⁹ Jacques Le Goff, ao analisar os progressos da memória e fazer uma espécie de estudo histórico desta, relata que durante a França revolucionária foram criados vários arquivos nacionais e museus, os quais:

(...) depois de tímidas tentativas de abertura ao público no século XVIII (o Louvre entre 1750 e 1773, o Museu público de Cassel criado em 1779 pelo landgrave da Ásia) e a instalação de grandes coleções em edifícios especiais (o Ermitage em São Petersburgo com Catarina II em 1764, o Museu Clamentino do Vaticano em 1773, o Prado em Madrid em 1785), começou finalmente a era dos museus públicos e nacionais.⁸⁰

Após a Revolução Francesa, os intelectuais e políticos do país dividiram suas opiniões entre conservar ou não os objetos patrimoniais do Antigo Regime. Havia aqueles que defendiam que a permanência dos objetos do passado valorizariam os monarcas e por isso eles mereciam ser destruídos. Por outro lado, alguns intelectuais e políticos afirmavam que os bens patrimoniais, mesmo sendo do Antigo Regime, deveriam ser conservados para servirem de inspiração para o futuro e manter viva a memória da nação. Estes intelectuais não acreditavam que os objetos valorizariam o passado monárquico, mas na verdade até contribuiriam para uma crítica do mesmo por não terem sido valorizados de forma devida pelos reis. Sobre o assunto, Maria Isabel Leite escreve que a concepção de museu como conservatório de obras resulta de discussão datada, na França, do final do século XVIII. De acordo com a autora, “a mudança de sistema político trouxe à tona a problematização acerca do destino das telas e esculturas que retratavam o poder: destruí-las por seu caráter ideológico,

⁷⁹ JULIÃO, 2006. p. 21.

⁸⁰ LE GOFF, 1984. v. 1.

ou mantê-las por sua qualidade artística e, assim, neutralizá-las, isolando-as de seu contexto simbólico?”⁸¹

Um importante estudo sobre as questões patrimoniais francesas pós-revolução foi feito por Dominique Poulot. De acordo com o autor, a valorização do patrimônio varia no tempo e no espaço, mas tratando da França nos séculos XVIII e XIX, o museu seria percebido como um meio para orientar a herança, dissipar a ignorância e despertar o amor pela pátria. Poulot confirma que o patrimônio destinado ao povo e vinculado ao patriotismo teria ganhado força após a Revolução Francesa, quando cultura e nacionalismo se interligaram:

A partir da Revolução, diferentes processos – da invenção do museu à invenção do monumento histórico, desde a reconfiguração da arqueologia aos sucessos do romance histórico – inventaram uma tradição patrimonial que remete à nova coletividade nacional e, durante muito tempo, irá permanecer como a base das atitudes francesas diante da herança. A Revolução não é somente uma vontade de desligar-se do Antigo Regime que serve de suporte ao que François Furet designava por “uma espécie de hipertrofia da consciência histórica” (...), mas constitui também uma inflexão importante da inscrição memorial.⁸²

Também Reinhart Koselleck concebia que “a Revolução liberava um novo futuro, pressentido seja como progresso ou catástrofe, e, pelo mesmo movimento, um novo passado; o caráter de estranheza inédita deste último levava-o a adequar-se para se tornar o objeto particular da ciência crítica-histórica.”⁸³ O patrimônio ganhava um alto valor de continuidade num momento em que as expectativas e incertezas quanto ao futuro eram ilimitadas. Como vínculo entre passado e presente, o objeto patrimonial era fundamentado na razão e garantia a permanência dos valores sem remeter a um retorno ao Antigo Regime ou representar uma ameaça à experiência revolucionária. Após a Revolução, o patrimônio passou a ser entendido como “(...) uma forma de reorganização racional dos recursos para a nova coletividade, ao

⁸¹ LEITE, 2005. p. 25.

⁸² POULOT, 2009. p. 33.

⁸³ Apud. POULOT, 2009. p. 88.

contrário dos usos que esta ou aquela herança poderia ter imposto, anteriormente, a determinada comunidade.”⁸⁴ Os objetos patrimoniais passaram a ser utilizados para valorizar novos sujeitos históricos. Como escreve Regina Abreu, constrói-se uma nova história heroica das nações, “(...) em que não mais os indivíduos – reis, líderes, heróis – eram os sujeitos. A partir de então, o novo sujeito da história era o povo.”⁸⁵

Assim surgem os museus nacionais na França em meio às mudanças de concepção social após a Revolução Francesa, inaugurando a ideia de que os objetos patrimoniais não deveriam ficar restritos apenas à elite, como acontecia até aquele momento, mas sim estarem disponíveis ao acesso de toda a população. Afinal, eles contribuiriam na formação da identidade nacional. Os museus deveriam educar e instruir o povo, despertando neles o sentimento nacionalista e a consciência dos objetivos revolucionários. Neste sentido, pode-se afirmar que a destruição e/ou preservação do patrimônio são duas vertentes que, apesar de contraditórias, estão presentes na história da humanidade.

Em pé de igualdade com o Panthéon ou com outros templos (...), o museu era um lugar do qual se exigia a imediata eficácia e a ambição universal. Paradigma da perfeição sensualista absoluta, ele encarnava uma vantagem de ordem pedagógica que permitia conferir uma utilidade de princípio a acervos, sem a qual sua significação e apropriação permaneceriam problemáticas. Evocar seus recursos e seu poder era enaltecer a energia revolucionária, sua capacidade para subordinar tal monumento particular ao ensino dos novos princípios – o que é denunciado, imediatamente, por alguns (...) como uma desnaturalização da arte, novo gênero de vandalismo.⁸⁶

Os museus nacionais europeus se formam em meio às Revoluções Burguesas e também no momento de ápice dos ideais iluministas correntes. Soma-se o fato do capitalismo estar se consolidando definitivamente como o sistema econômico majoritário mundial. E

⁸⁴ POULOT, 2009. p. 97

⁸⁵ ABREU, 2009. p. 35.

⁸⁶ POULOT, 2009. p. 105.

todos estes fatores terão repercussões diretas sobre a forma de conceber os bens patrimoniais nos países ocidentais. Questionava-se o que conservar e receber o status de “patrimônio nacional” e o que poderia ser “descartado” e encarado como algo de pouca representatividade para a nação. Analisando esta questão, a cientista social Batistina Maria de Souza Corgozinho escreve:

(...) desde o advento da economia e mentalidade capitalista as ações de destruição do patrimônio histórico-cultural tendem a ser maiores que as de preservação. Contraditoriamente, talvez, por causa disso, a instalação de museus ocorreu, exatamente quando o capitalismo se consolidou no continente europeu no século XVIII. Além disso, esse momento foi também marcado pelo desenvolvimento da filosofia iluminista e difusão do ideal enciclopédico de querer reunir e exaltar o conhecimento humano, o progresso e o Estado.⁸⁷

A autora chama a atenção para o fato de que o sistema capitalista favorece a destruição do patrimônio, mas é, ao mesmo tempo, no século XVIII que surge o maior número de museus nacionais na Europa. Definitivamente, esta posição se apresenta contraditória. Talvez a explicação esteja no fato de que a política pública patrimonial precise criar um projeto e selecionar o que deve ser conservado e o que não deve ser musealizado, uma vez que não há como salvaguardar todos os bens de uma nação. O patrimônio histórico-cultural preservado é aquele que está ligado aos interesses de grupos hegemônicos na sociedade, podendo divergir de um local para outro. A historiadora Luana Carla Martins Campos também analisa o assunto e faz uma reflexão sobre a nova realidade instituída ao longo dos séculos XIX e XX sobre as questões patrimoniais. De acordo com a pesquisadora:

Deve-se ter em vista que a experiência da modernidade, momento de intensas e rápidas transformações vividas no mundo ocidental, especialmente após a Revolução Industrial, mas fundamentalmente durante o século XIX e princípios do XX, foi decisiva para o julgamento daquilo que deveria ser guardado ou do que seria destruído. Nesta circunstância, o Estado foi o responsável pela seleção das principais referências nacionais que formariam seu acervo, diga-se pautada por

⁸⁷ CORGOZINHO, 2009. p. 76.

parâmetros europeus. O que se entendia por patrimônio estava associado, fundamentalmente, aos bens de natureza imóvel e móvel, ou seja, ao que se qualificava como obra de arte.⁸⁸

Fazer do museu um local de representatividade do passado e de educação coletiva foi uma ideia presente desde o surgimento das primeiras instituições na Europa. “O primeiro museu planejado para abrir as portas ao grande público foi o *Louvre* de Paris, inaugurado em 10 de agosto de 1793, em plena Revolução Francesa”.⁸⁹ Pode-se citar alguns museus que surgem no final do século XVIII e início do XIX que representam tal espírito cívico, como o Museu Britânico (1753), em Londres; o Belvedere (1783), em Viena; o Museu Real dos Países Baixos (1808), em Amsterdã; o Museu do Prado (1819), em Madri; o Altes Museum (1810), em Berlim e o Hermitage (1852), em São Petersburgo. “Concebidos dentro do ‘espírito nacional’, esses museus nasciam imbuídos de uma missão pedagógica – formar o cidadão através do conhecimento do passado – participando de maneira decisiva do processo de construção das nacionalidades”.⁹⁰ Mas há de se convir que “(...) a relação do grande público com a instrução, com a arte, com a história, com os museus, se por um lado faz parte das necessidades essenciais, por outro é um permanente desafio”.⁹¹ O século XIX é considerado por alguns autores o século dos museus e Manuelina Maria Duarte Cândido chama a atenção para o fato das instituições se caracterizarem, no contexto, notadamente pelo acervo amplo e eclético, formando um modelo enciclopedista, classificatório e evolucionista, localizados, em geral, nas grandes metrópoles coloniais, “(...) profusão de referências e

⁸⁸ CAMPOS, 2009. p. 60.

⁸⁹ GOMES; PICCOLI, 2009. p. 43.

⁹⁰ JULIÃO, 2006. p. 21.

⁹¹ GOMES; PICCOLI, 2009. p. 42.

conquistas territoriais, poder político, explorações científicas, gosto estético afinado com a representação das elites e de seus valores.”⁹²

Marisa Veloso acredita que “os museus devem ser compreendidos como um espaço público e um campo para reflexões sobre a temporalidade, a subjetividade, a identidade e a alteridade”. A autora conclui que os museus não mais devem ser interpretados como o templo das musas, mas como um espaço público que se dissemina pela cidade, construindo novas paisagens urbanas.⁹³ Luana Campos acredita que na atualidade, novos grupos culturais tornam-se visíveis no cenário social ao questionarem a posição privilegiada das identidades até então hegemônicas, buscando, desta forma, afirmar novas identidades no campo social.⁹⁴ Já os autores William Barbosa Gomes e Luciano Ferreira Piccoli afirmam que atualmente, o conceito de museu está sendo redescoberto e redimensionado pelo espaço cibernético e, desse modo, “(...) nunca a vocação grega de museu, como centro de estudo das ciências e das artes, foi tão forte, tão explícita, tão atual. Nunca o museu esteve tão próximo e tão acessível”.⁹⁵ Estas reflexões mostram que os pensamentos relativos aos museus ainda são, atualmente, múltiplos e, certas vezes, divergentes, o que torna estas instituições tão atraentes e passíveis de análise de vários cientistas sociais.

Como afirma Sylvania Nascimento, os museus apresentam formas de comunicar e de transmitir uma intenção de aprendizagem social pelos objetos da cultura. O museu, como signo, transforma e é transformado pelo grupo social que ele representa:

O trabalho em instituições patrimoniais representa o cumprimento de um papel social de negociação direta do encontro entre as memórias e as temporalidades. Tais instituições, como analisado por Santaella (2002), compõem o cenário mágico de aproximar o passado e o presente. O museu é ao mesmo tempo signo de pertencimento e de reconhecimento

⁹² CANDIDO, 2013. p. 33-34.

⁹³ VELOSO, 2003. p. 119.

⁹⁴ CAMPOS, 2009. p. 60.

⁹⁵ GOMES; PICCOLI, 2009. p. 41.

das memórias individuais de um grupo. Assim, é claramente um espaço de encontro e de conflito. O discurso não é somente constituído pela presença desses indícios, mas também pela ausência deles: o lembrar é um constante relembrar e esquecer. Nessa tensão, os museus se constituem como importantes espaços de mediação sociocultural.⁹⁶

A grande maioria dos museus que surgem no Brasil, principalmente no início do século XX, também foi construída dentro da perspectiva do espírito nacionalista e da ideia de se tornarem espaços destinados à transmissão do conhecimento sobre um passado que buscava se construir como verdadeiro e que representava uma identidade coletiva, tornando-se um meio de educação. O aflorar do espírito nacionalista brasileiro repercutiu diretamente na construção de lugares de memória como os museus, influenciados pelas ideologias museológicas do mundo europeu.

Rafael Cardoso sintetiza de forma clara a questão ao apontar a existência de quatro matrizes históricas dos museus. A primeira matriz são as coleções de arte principescas, de monarcas e casas reais, cuja história se confundiria com a formação e transformação dos Estados-nação. A segunda são os chamados gabinetes de curiosidades, antepassados dos museus científicos e de história natural, cujas origens remontam ao século XVI e reuniam um pouco de tudo. A terceira matriz histórica é definida por Cardoso como datando de meados do século XIX e representa a ação do Estado de formar coleções, e não apenas se apropriar daquelas já existentes. Trata-se da formação dos museus de cunho cívico e/ou didático, apresentando-se para a instrução e edificação da população. A quarta seria característica do século XX, quando o museu é constituído a partir de uma coleção de arte particular ou da reunião de algumas coleções individuais, uma espécie de museu filantrópico, segundo Cardoso.⁹⁷ O Museu da Inconfidência, instituição a ser analisada nesse trabalho, é um

⁹⁶ NASCIMENTO, 2009. p. 28.

⁹⁷ CARDOSO, 2003.

exemplo de museu que, seguindo o pensamento de Cardoso, se enquadraria na terceira matriz, uma vez que a concepção de identidade nacional e ensino cívico é uma proposta presente em tal museu.

Atualmente, a concepção de patrimônio é múltipla e individualista e inclui “(...) tanto paisagens naturais a ser preservadas, quanto o patrimônio imaterial das sociedades do passado, na linha das políticas da UNESCO”.⁹⁸ Tudo pode ser considerado patrimônio, uma vez que o sentimento patrimonial e afetivo pelos objetos é relativo entre os indivíduos. Uma tampinha de garrafa pode não representar nada para uma pessoa, mas pode ser simultaneamente um objeto valioso para um colecionador que ainda não possui aquela em sua coleção. Ou ainda a pequena tampinha pode ser um símbolo de algum momento importante e especial na vida de um indivíduo, se tornando uma marca na lembrança daquele momento. E isto enriquece uma nação. Compartilhando do pensamento de Ecléa Bosi, concebe-se que os objetos, mais que um sentimento estético ou de utilidade, nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade. “Mais que da ordem e da beleza, falam à nossa alma em sua doce língua natal.”⁹⁹ Os objetos ligam às sociedades do passado e do presente e nos dão a pacífica impressão de continuidade, afinal, todos têm direito a ter um passado.

Como afirma Maria Isabel Leite, na história da arte do século XX, mas que ainda se sustenta no atual século XXI, o esfacelamento das fronteiras da arte faz com que qualquer objeto possa ser elevado ao *status* de obra de arte, de patrimônio, de relíquia a ser conservada, se não pela intenção do artista, pelo menos por sua intervenção, por menor que ela seja.¹⁰⁰ A autora acrescenta que foi no século XX, em especial na França a partir de 1950, que o conceito de museu foi sendo ressignificado, quando frentes renovadoras buscaram intensificar

⁹⁸ HILAIRE-PÉREZ, 2011. p. 510.

⁹⁹ BOSI, 1994. p. 441.

¹⁰⁰ LEITE, 2005. p. 21.

as relações museu-público e tentaram romper com a estrutura tradicional de museu, enfatizando a dimensão pedagógica dessas instituições.

À medida que as sociedades vão se fragmentando em múltiplas identidades, pode ocorrer que os grupos distintos não mais se identifiquem e se integrem ao patrimônio histórico-cultural, o que “(...) contribui para motivar ações de vandalismo contra o patrimônio público construído”. Daí vem a preocupação de incorporar o patrimônio a todos os segmentos sociais, função essencial das políticas públicas e também dos educadores, os quais devem estimular o “(...) sentimento de pertencimento, enraizamento, e o respeito de todos ao patrimônio construído, independente de suas origens”.¹⁰¹ Luana Carla Martins Campos aponta que:

As mudanças de concepção sobre o patrimônio também são associadas ao alargamento do conceito de cultura. (...) Na atualidade, as interpretações sobre a cultura extrapolam a perspectiva nacional devido, em grande medida, ao contexto da globalização que torna aquelas referências desterritorializadas, múltiplas e mais complexas, seguindo os passos da economia neoliberal. Tal dinâmica se explica porque a globalização representa processos “atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado”.¹⁰²

Hoje, a cultura e a concepção de patrimônio extrapolam os limites territoriais nacionais, efeito direto de um mundo globalizado. A modernidade e a industrialização ampliaram o conceito de patrimônio, antes contemplado apenas pelo acervo histórico e artístico nacional e atualmente formado por todas as produções culturais do povo. O que se assiste é a ruptura da visão clássica que distingue a cultura erudita da cultura popular. Procura-se não mais diferenciar e supervalorizar a cultura das classes hegemônicas em relação às das classes subalternas, reconhecendo que a cultura é multifacetada e plural. Nas últimas

¹⁰¹ CORGOZINHO, 2009. p. 77.

¹⁰² CAMPOS, 2009. p. 67.

décadas o conceito de patrimônio tem se ampliado e se aplicado à cultura, constituído de bens materiais e imateriais. O museu é uma das instâncias educativas da sociedade, entendendo que educação é indissociável da ideia de cultura.

Mas esta concepção de patrimônio nem sempre atingiu tal amplitude e se restringia àqueles bens materiais com determinado padrão de beleza e que podiam ser tocados, como mostra Leandro Pena Catão. De acordo com o historiador:

Até bem pouco tempo, segundo o senso comum, patrimônio histórico era sinônimo de monumentos como Igrejas ou outras edificações antigas de reconhecido valor arquitetônico e artístico, assim como sítios arqueológicos, obras de arte, esculturas e até mesmo móveis e utensílios antigos em geral. Essa idéia de patrimônio, que abarca bens móveis e imóveis, se restringe àquilo que pode ser palpável. O que confere valor ao patrimônio, segundo esta perspectiva é, entre outras coisas, a representatividade, a antiguidade e a beleza estética dos bens, o que desperta e estimula perante a comunidade o sentimento de patrimônio e finalmente a noção de patrimônio histórico.¹⁰³

1.3 – A construção dos museus nacionais no Brasil: um diálogo com os valores museológicos europeus.

O surgimento das primeiras instituições museológicas no Brasil data do século XIX, a partir de iniciativas de D. João VI, como o Museu Real (atual Museu Histórico Nacional) em 1818. O contexto coincide com a formação das primeiras instituições, de forma geral, na América Latina, quando os idealizadores veiculavam ideias que objetivavam trazer progresso para os países que eles consideravam atrasados.¹⁰⁴ O Museu Real, criado em um momento no qual o Brasil já havia se tornado Reino Unido de Portugal e Algarves, inaugura novos tempos à pesquisa científica na colônia. Ele se formou a partir de acervos trazidos pela Coroa e

¹⁰³ CATÃO, 2009. p. 135.

¹⁰⁴ LEITE, 2005. p. 25.

também de material provindo da Casa dos Pássaros¹⁰⁵, além de outras instituições, abrindo suas portas para o público em 1821.

Os princípios expansionistas que motivaram muitas potências europeias acabaram influenciando as concepções museológicas nas colônias, não sendo diferente com o Brasil, que em 1808 se torna sede da Corte Portuguesa. Antes mesmo da inauguração do Museu Real, já se pode perceber a concepção de algumas práticas museológicas a partir da criação da Imprensa Régia, da Biblioteca Real, do Arquivo Real e da Escola Real de Ciência, Artes e Ofícios (posteriormente transformada em Escola Nacional de Belas-Artes). Ana Maria Machado acredita na influência europeia sobre os museus brasileiros ao dissertar a respeito da história da criação das instituições no Brasil, argumentando que as políticas adotadas pela Coroa Portuguesa para estabelecer as prerrogativas dos museus brasileiros, ainda no período colonial, foram bastante reticentes e ligadas ao pensar museal europeu. De acordo com a autora:

Se analisarmos o conjunto das políticas culturais no Brasil, desde os tempos da colônia, pensando na política de museus e nas coleções herdadas do Estado português, poderemos perceber influências importantes do pensamento europeu acerca das instituições museais que, no século XIX, ultrapassam os antigos gabinetes de curiosidades e privilegiam os museus históricos, com tendências a articular a filosofia iluminista com a discussão da questão nacional e a expor objetos que possuíam a dupla função de relembrar o passado e comprovar fatos da história das nações.¹⁰⁶

¹⁰⁵ A Casa dos Pássaros é a precursora do Museu Nacional do Rio de Janeiro, sendo um exemplo do que ficou conhecido como ‘gabinetes de curiosidades’. Esses gabinetes, ou câmaras de maravilhas, reuniam animais, objetos ou obras raras, fabulosas ou insólitas, camafeus, objetos exóticos, fósseis, minérios, múmias, bibelôs, retratos, adereços de cabeça em pena. Pertence à mesma tendência os *Schatzkammers* germânicos e, também, os *Studiolo* italianos que reuniam menor número de raridades e de espécimes de história natural, animal e humana. (MACHADO, 2005). Como apresenta José Neves Bittencourt, os gabinetes de curiosidades tinham a intenção de abranger, num microcosmo criado pelo homem, o mundo na sua totalidade, reivindicando para si um direito universalista.

¹⁰⁶ MACHADO, 2005. p. 137-138.

Na segunda metade do oitocentos, surgem as seguintes instituições: Museu do Exército (1864), Museu Paraense Emilio Goeldi (1866), Museu da Marinha (1868), Museu Paranaense (1876), Museu Paulista¹⁰⁷ (1894) e outros, agora no contexto do Brasil independente de Portugal. Alguns dos museus mais antigos do Brasil tinham como foco a pesquisa e, por isso, “(...) não era de surpreender que não tivessem horário para visita, pois recebiam apenas pesquisadores agendados”.¹⁰⁸ Mas apesar de algumas dessas instituições já serem vistas como verdadeiros meios de ensino da história que se pretendia divulgar, é no início do século XX que os fatores nação, pátria e história ganham evidência museológica no país, buscando, através da cultura material, uma representação da nacionalidade brasileira e a consciência cívica e patriótica através da educação nos museus. Exemplo disso é a criação do Museu Histórico Nacional¹⁰⁹ em 1922. De acordo com Letícia Julião,

Tratava-se de ensinar a população a conhecer fatos e personagens do passado, de modo a incentivar o culto à tradição e a formação cívica, vistos como fatores de coesão e progresso da nação. Mais que espaço de produção de conhecimento, o MHN constituía uma agência destinada a legitimar e veicular a noção de história oficial, fazendo eco, especialmente, à historiografia consolidada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Com um perfil factual, os objetos deveriam documentar a gênese e evolução da nação brasileira, compreendida como obra das elites nacionais, especificamente do Império, período cultuado pelo museu.¹¹⁰

Não se deve desconsiderar uma provável herança do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), criado em 1838, nas ideologias dos museus do século XIX e também do

¹⁰⁷O Museu do Ipiranga, ou Museu Paulista da Universidade de São Paulo, é o mais antigo de São Paulo, inaugurado em 1895. Ele tem um acervo de 125 mil unidades constituídas de objetos, iconografia e documentação arquivística do século XVI ao século XX, principalmente em relação à história de São Paulo, e atua como centro de documentação, pesquisa e difusão educacional. (CORGOZINHO, 2009. p. 77).

¹⁰⁸ KNAUSS, 2011. p. 584.

¹⁰⁹ No Brasil, o Museu Real, fundado por D. João VI, foi criado em 1818 para estimular o conhecimento científico no país e localizava-se no Campo de Santana, no centro do Rio de Janeiro. No século XIX, este museu passou a ser chamado de Museu Nacional, modernizou-se e tornou-se o centro mais importante da América do Sul em história natural e Ciências Humanas. Em 1892, os republicanos transferiram o acervo do Museu Nacional e seus pesquisadores para o Paço de São Cristóvão, residência da Família Imperial, na Quinta da Boa Vista. (CORGOZINHO, 2009. p. 77)

¹¹⁰ JULIÃO, 2006. p. 22.

XX. A preservação da história nacional através do IHGB tinha por base fortalecer os mitos de criação, construir uma história da nação, recriar um passado e ordenar os fatos da história brasileira, além de instituir uma metodologia e guardar documentos, fatos e nomes para finalmente compor uma história nacional para este vasto país. Os museus que recriavam a história baseada nas concepções teóricas do IHGB procuravam um referencial que fosse comum a toda nação, fazendo com que grupos sociais distintos encontrassem ali uma identidade coletiva, além de buscar transmitir uma visão de passado, presente e futuro interligados e fazendo da história um guia para o progresso. Ou seja, eles adotavam a concepção da história como mestra da vida, linear e evolucionista.

Os museus que surgem principalmente a partir da década de 30 do século XX apresentam uma museologia¹¹¹ comprometida com uma memória nacional e também com um sentido educativo. As exposições adotaram o tratamento factual da história e o culto a personagens importantes do passado, concebendo este a partir de um olhar elitista, o que posteriormente rendeu muitas críticas ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)¹¹², que entendia que os museus deveriam educar o povo e despertar nele um sentimento nacional. No entanto, ficava de lado uma reflexão mais crítica desse passado. O surgimento do SPHAN em 1936 refletia o ideal de construção de uma identidade nacional buscada por uma geração de artistas e intelectuais modernistas, os quais viam no passado, especialmente através das cidades históricas coloniais, a fonte dessa nacionalidade. Apesar dos intelectuais estarem buscando no passado colonial a identidade nacional, a presença de

¹¹¹ A Museologia é uma disciplina que tem por objeto o estudo de uma relação específica do homem com a realidade, ou seja, do homem/sujeito que conhece com os objetos/testemunhos da realidade, no espaço/cenário museu, que pode ser institucionalizado ou não. Nas últimas décadas, com a renovação das experiências no campo da museologia, o entendimento corrente de que se trata da ciência dos museus, que se ocupa das finalidades e da organização da instituição museológica, cede lugar a novos conceitos, além do descrito acima, tais como, estudo da implementação de ações de preservação da herança cultural e natural ou estudo dos objetos museológicos. *Caderno de Diretrizes Museológicas I*, 2006. p. 149.

¹¹² Com distintas denominações ao longo dos anos, atualmente o órgão recebe o nome de IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

historiadores junto ao quadro de funcionários praticamente não existia no SPHAN e o resultado foi a constituição do patrimônio no Brasil por um viés predominantemente estético. Maria Cecília Londres Fonseca afirma que a Seção de História ficou entregue a figuras como Carlos Drummond de Andrade, que, “(...) apesar de seu inegável valor intelectual, não era um especialista na matéria. Não havia, então, por parte do Sphan, a preocupação de incorporar os avanços da historiografia nacional e internacional.”¹¹³ Também a presença de museólogos na instituição se dará décadas posteriores à sua criação, o que pode justificar a transferência desse problema para dentro das instituições museológicas e suas exposições.

A preservação do patrimônio cultural foi uma grande preocupação dos intelectuais dessa época, fazendo com que a temática da constituição de museus históricos no Brasil expressasse a necessidade da proteção patrimonial tanto artística quanto histórica. Getúlio Vargas pretendia integrar a sociedade através de uma cultura única e miscigenada. Leticia Julião descreve que:

É fato indiscutível o papel que esses intelectuais exerceram, em particular a partir de 1924, no processo de “redescoberta do Brasil” – quando se voltaram para o interior do país, em busca de elementos genuínos da brasilidade. (...) Nessa trajetória, na qual os olhares se voltam para as raízes brasileiras e que, em alguns momentos, ensejou, inclusive, viagens ao interior do país, emerge a consciência da diversidade de um patrimônio a ser preservado, questão que passa a figurar na agenda dos modernistas, deixando de ser exclusiva de grupos tradicionalistas. Ao compromisso de atualização estética somou-se o de zelar pelo patrimônio cultural; as tradições e a herança do tempo pretérito articulam-se às expectativas de modernidade e de futuro, confluindo para a formulação do projeto modernista de nação e cultura.¹¹⁴

Ao definir o passado a ser recuperado, “o patrimônio legado pelo SPHAN (...) buscou conferir ao país um passado referenciado pelo século XVIII, pela cultura barroca e religiosa e

¹¹³ FONSECA, 2009. p. 114.

¹¹⁴ JULIAO, 2008. p. 102.

pelo ciclo minerador”.¹¹⁵ A criação do SPHAN, sob a direção de Rodrigo Melo Franco de Andrade, está intimamente ligada ao movimento modernista, cujo auge se encontra na Semana de Arte Moderna de 1922, e à instalação do Estado Novo em 1937, consequência da Revolução de 1930¹¹⁶. “A partir do Estado Novo, com a instalação, mais que de um novo governo, de uma nova ordem pública, econômica e social, o ideário do patrimônio passou a ser integrado ao projeto de construção da nação pelo Estado.”¹¹⁷ De acordo com Manuelina Cândido, neste contexto uma forte política de criação de museus é implantada privilegiando-se temas como o Ouro, as Missões e a Inconfidência, o que consolidava a intervenção estatal na área da cultura.¹¹⁸

Intelectuais modernistas renomados participaram dos projetos nacionalistas dessa época, como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Afonso Arinos de Melo Franco, Prudente de Moraes Neto, apenas para citar alguns. Temas comuns a praticamente todos os grupos modernistas eram as questões da construção da identidade nacional, a visão crítica do Brasil europeizado, a crítica aos modelos políticos da República Oligárquica e também a valorização dos traços primitivos na cultura brasileira, até então considerados um atraso nacional. Os modernistas pretendiam mobilizar a opinião pública para a necessidade de mudanças.

Dentro do espírito intelectual modernista, Minas Gerais torna-se a matriz da identidade brasileira, elevando-se Ouro Preto a monumento nacional em 1933, repatriando os restos mortais dos inconfidentes em 1936 e criando o Museu da Inconfidência em 1938. Desde este

¹¹⁵ MACHADO, 2005. p. 24.

¹¹⁶ Para mais informações sobre a chamada “Revolução de 30”, ver o artigo de Vavy Pacheco Borges, no qual ela discute problemáticas gerais, tais como a figura de Getúlio Vargas como uma referência para o contexto e a redução das ações à sua pessoa; o fato do movimento de 30 ser considerado ou não como uma ruptura com o passado; se é apropriada a utilização do conceito de “Revolução” para se referir ao período; a formação do imaginário sócio-político sobre o movimento de 30, além de debater uma vasta historiografia sobre o tema. (BORGES, 2003. p. 159-181)

¹¹⁷ FONSECA, 2009. p. 96.

¹¹⁸ CANDIDO, 2013. p. 39.

momento, o estado de Minas Gerais se destaca no cenário nacional tanto pela vastidão e importância de seu acervo cultural quanto pelas inovadoras políticas públicas de preservação do seu patrimônio. A maior parte das pesquisas de patrimonialização desenvolvidas pelo SPHAN no contexto de sua criação recaiu sobre os bens imóveis dos séculos XVI, XVII e XVIII, priorizando-se a arquitetura religiosa, e por isso o destaque neste cenário para o estado de Minas Gerais, quando da extração aurífera no período permitiu o desenvolvimento da arquitetura na região. “A ênfase do acervo a ser resguardado recaiu nos edifícios e objetos artísticos provenientes, fundamentalmente, do período colonial e modernista”.¹¹⁹

O SPHAN inaugura uma nova era de museus no Brasil, uma vez que é a partir da década de 30 – com o golpe político de Getúlio Vargas – que os intelectuais se inseriram na administração pública federal e tiveram a oportunidade efetiva de participarem da construção da nação e de uma cultura sólida. De acordo com Machado:

Inicialmente foram implantados o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro (1937), reunindo o acervo da Academia Imperial de Belas Artes; o Museu da Inconfidência, em Ouro Preto (1938), com acervo referente àquele movimento, à arte barroca e à cultura material do ciclo minerador, e o Museu das Missões, no Rio Grande do Sul (1940), com o objetivo de preservar a cultura das missões jesuítas. Foram criados ainda uma espécie de desdobramentos do Museu Histórico Nacional, de modo a contemplar a periodização tradicional da história do país, o Museu Imperial, em Petrópolis, em 1940, e o Museu da República, instalado no antigo Palácio do Catete, no Rio de Janeiro, em 1960. Em Minas, além do Museu da Inconfidência, o empenho de Rodrigo Melo Franco de Andrade em preservar testemunhos da história colonial mineira resultou na criação de mais três importantes museus, o Museu do Ouro, em Sabará (1945), o Museu Regional de São João del Rei (1946) e o Museu do Diamante, em Diamantina (1954).¹²⁰

O passado de Minas Gerais dava suporte à política patrimonial do SPHAN. A valorização da arte barroca como uma referência da identidade nacional se deu principalmente a partir de viagens que os modernistas fizeram ao estado, quando eles percebem a necessidade

¹¹⁹ CAMPOS, 2009. p. 66.

¹²⁰ MACHADO, 2005. p. 24-25

de proteger os monumentos históricos mineiros, principalmente os religiosos, valorizando a arte colonial brasileira. Destacam-se as viagens de Alceu Amoroso Lima e Rodrigo Melo Franco de Andrade (em 1916), Lúcio Costa (nos anos 20 a Diamantina) e Mário de Andrade e Blaise Cendrars (em 1924, quando Mário de Andrade teve contato com os jovens Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Emílio Moura e outros).¹²¹ Não foram apenas os mineiros que viam em seu estado a consagração de uma arte tradicional, mas também várias outras regiões passaram a consagrar o barroco mineiro como uma arte genuinamente nacional e berço de uma civilização brasileira.

Nos projetos para a criação do SPHAN, vale a pena citar aquele criado por Mário de Andrade¹²² com relação ao patrimônio nacional, valorizando positivamente o povo, uma vez que reconhecia na criatividade das manifestações populares as raízes verdadeiramente culturais da nação, ainda que este anteprojeto não tenha sido totalmente implantado. Gustavo Capanema liderava o Ministério da Educação e Saúde (MES) e recorreu a Mário de Andrade para que este elaborasse um anteprojeto sobre o assunto patrimonial. De acordo com Maria Cecília Londres Fonseca, neste anteprojeto, Mário de Andrade “(...) desenvolveu uma concepção de patrimônio extremamente avançada para seu tempo, que em alguns pontos antecipa, inclusive, os preceitos da Carta de Veneza, de 1964.”¹²³ No anteprojeto, o escritor conseguiu ao mesmo tempo valorizar o erudito e o popular, o particular e o nacional de uma arte autenticamente brasileira.

¹²¹ FONSECA, 2009. p. 92.

¹²² Para Maria Cecília Londres Fonseca, “o maior nome do modernismo foi, sem dúvida, Mário de Andrade (...). Inicialmente ligado ao grupo paulista, Mário de Andrade serviu de elo entre vários intelectuais modernistas de todo o país através de seus contatos pessoais, viagens e correspondência. De formação católica, professor do Conservatório de Música de São Paulo, poeta, romancista, contista, cronista, etnógrafo, Mário de Andrade assumiu, em meados da década de 1930, no governo de Armando Sales de Oliveira, do Partido Democrático, a direção do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo.” (FONSECA, 2009. p. 83-84).

¹²³ FONSECA, 2009. p. 99.

Para os modernistas como Andrade, não estava em questão romper plenamente com o universo dos museus, mas ao contrário, eles pretendiam sintonizar os mesmos junto ao ideário modernista que captava o moderno tanto no futuro quanto no passado. Mário de Andrade via os museus como instrumentos culturais colocados a serviço da sociedade e úteis para a formação de identidades locais que se articulavam a uma consciência nacional mais ampla. Ele procurou no popular, nas manifestações culturais locais, no folclórico as condições para definir a alma do brasileiro. Para tanto, incentivava a criação de museus locais, em nível municipal, buscando assim valorizar o popular tanto relacionado a fatores culturais quanto também institucionais. De acordo com Mário Chagas:

O projeto museológico de Mário de Andrade é bastante explícito no que se refere à origem social do bem cultural a ser musealizado. O processo de musealização deveria beneficiar igualmente o popular e o erudito, o estético e o histórico. Os objetos de origem aristocrática não deveriam ser os únicos a merecer o compassivo olhar museológico. O sentido dos museus para Mário de Andrade está na compreensão desses espaços como agência educativa, como veículo de participação da coletividade e como área de convergência dos esforços da sociedade civil e dos governos. Ao que parece, para o autor de *Clã do Jabuti*, a questão fundamental não é fazer ou não fazer museus, e sim o que fazer com os museus já feitos e com aqueles que ainda irão se fazer. Esse conjunto de elementos, muitos deles só incorporados ao fazer e pensar museológico a partir dos anos setenta, dificultou uma maior aproximação pelo viés museológico da obra marioandradiana.¹²⁴

Mas o projeto patrimonial posto em prática foi elaborado quase todo por Rodrigo Melo Franco de Andrade, baseado no anteprojeto de Mário de Andrade, com a diferença de que ele advertia para o caráter nacional que os museus deveriam expressar, além de serem destinados a uma classe social informada (elite intelectual), e não ao povo. Estando à frente do SPHAN entre 1936 e 1967, Rodrigo Melo Franco de Andrade consolidou suas pretensões museais, participando da criação de vários museus, inclusive do Museu da Inconfidência. Para Mário Chagas, o projeto de Rodrigo M. F. de Andrade deixou de lado os bens intangíveis e

¹²⁴ CHAGAS, 2006. p. 98.

valorizou a materialidade evidente do patrimônio, aos bens móveis e imóveis e não pode ser aplicado aos saberes e fazeres culturais.¹²⁵ De acordo com o autor, “em verdade, a conceituação de bem cultural de Mário de Andrade foi rejeitada, a explicitação de Mário de Andrade em relação à origem do bem cultural a ser preservado foi mascarada, o seu projeto museológico foi postergado”.¹²⁶

Isso mostra que o processo de construção da identidade nacional foi marcado por desacordos e disputas entre seus intérpretes, formados por professores, intelectuais e administradores públicos. De acordo com Luana Campos, segundo a visão dominante, que era representada por Rodrigo Melo Franco de Andrade, os brasileiros, sob o prisma do olhar europeu, “(...) foram influenciados por teorias racialistas que tentavam excluir os escravos, indígenas e seus descendentes da nossa sociedade ao afirmar que eles eram seres inferiores aos brancos, estes considerados como os detentores de uma cultura erudita”.¹²⁷ Buscando definir um futuro promissor para o Brasil, estes intelectuais e políticos procuravam branquear a nação, tomando como referência os padrões culturais europeus para alcançarem seus objetivos. A ideia de que a miscigenação era negativa ao país dominou boa parte do pensamento de várias pessoas ao longo do século XX.

Já os modernistas como Mário de Andrade viam na miscigenação de três raças – a dos brancos, negros e índios – a verdadeira identidade da nação, a qual deveria, por isso, ser valorizada e considerada pelo governo. Ou seja, estes intelectuais tinham uma visão oposta em relação à identidade nacional e um projeto diferenciado para a cultura brasileira. Para eles, era no decorrer da história colonial setecentista brasileira que estavam as raízes socioculturais,

¹²⁵ *Idem*, 2009. p. 104.

¹²⁶ *Idem*, 2006. p. 87.

¹²⁷ CAMPOS, 2009. p. 63.

a identidade do povo e era este patrimônio cultural colonial em um ambiente miscigenado que deveria ser valorizado:

Paralelamente, sob uma perspectiva mais culturalista de tais antagonismos, outros pensadores afirmavam que a sociedade brasileira era *sui generis* exatamente por possuir esta formação híbrida e por conseguir amortizar as diferenças através da miscigenação. Aproximam-se desta visão os integrantes do Movimento Modernista, expresso na Semana de Arte de 1922 na capital paulista. (...) Deveria predominar o que o Brasil apresentava de peculiar, a exemplo do Barroco Mineiro, que passou a ser considerado como uma das nossas matrizes culturais de maior expressão.¹²⁸

Ao entregar seu anteprojeto para Gustavo Capanema, Mário de Andrade deixou claro que ele não se considerava dono de uma verdade absoluta ou mesmo incorrigível, e por isso deu o parecer que seu anteprojeto poderia ser modificado a vontade, da forma como conviesse às autoridades competentes. O resultado foi a criação do decreto-lei nº 25, de 3 de novembro de 1937, elaborado por Rodrigo Melo Franco de Andrade. Somente na constituição de 1988 é que os bens intangíveis passaram a fazer parte das políticas patrimoniais do governo.

No SPHAN de Rodrigo, determinou-se que os bens que deveriam ser preservados eram aqueles que representavam todas as obras de arte pura ou de arte aplicada, popular ou erudita, nacional ou estrangeira. Ou seja, a ideia de arte já era bastante ampla desde a primeira metade do século XX. Os tombamentos se iniciavam e representavam o compromisso entre o direito individual à propriedade e a defesa do interesse público pela valorização do patrimônio cultural.

Maria Cecília Londres Fonseca se opõe aos estudos que contrastam radicalmente o anteprojeto de Mário de Andrade e o decreto-lei nº 25 de Rodrigo M. F. de Andrade. Para a autora, o decreto-lei nº 25 não representou a exclusão plena da cultura popular nos projetos do

¹²⁸ *Ibidem*, p. 64.

SPHAN, inclusive sendo incentivado a criação de museus regionais pela instituição. É preciso levar em consideração que o SPHAN de Rodrigo M. F. de Andrade tinha o desafio de iniciar a conscientização da população da importância do patrimônio para o povo, algo certamente nada fácil e que somente seria conseguido através de uma educação patrimonial. Rodrigo M. F. de Andrade considerava que a massa, ou seja, o povo, ainda não tinha a consciência do valor do patrimônio para a sociedade e por isso, ainda que a prioridade dos tombamentos tenha sido a arte colonial, isso não quer dizer que a cultura popular tenha sido totalmente eliminada dos projetos do SPHAN. Para os seus membros naquele contexto, o tombamento de uma arte erudita não significava a exclusão da arte popular, a qual eles acreditavam que também estava presente na arte colonial em tombamento. Para Fonseca:

Ao se analisar o programa de trabalho e as várias realizações do SPHAN nos seus primeiros anos, não se pode dizer que o espírito do anteprojeto tenha sido totalmente esquecido. (...) Esse era também o sentido que presidia à concepção dos museus regionais, que deviam informar o visitante sobre a vida social da comunidade, ou melhor, mais que isso, fazer com que sentissem a vida que ali havia existido.¹²⁹

Myrian Sepúlveda, tratando dos museus desenvolvidos a partir da década de 30, escreve que “em tais instituições, a história aparece como uma espécie de ‘biografia da nação’, uma história dos fatos e figuras marcantes que materializam a trajetória da nacionalidade”.¹³⁰ A criação dos museus nacionais representa as primeiras iniciativas em âmbito nacional de valorização de monumentos históricos e artísticos a partir da presença de intelectuais modernistas no governo. Letícia Julião também analisa a museologia na era SPHAN:

Qual passado ou herança a celebrar nos museus? Certamente a resposta dos intelectuais do PHAN a essa pergunta não coincidiria com as soluções e os modelos que haviam servido tão bem em outras épocas e conjunturas.

¹²⁹ FONSECA, 2009. p. 106.

¹³⁰ SANTOS, 2006. p. 55.

Como espaços historicamente destinados à transmissão de valores e ideologias, sabe-se que os museus adquirem papel estratégico em contextos de mudanças que envolvem rupturas com o passado imediato. Redesenhar os contornos da nacionalidade, desafio posto com o golpe de 1930, e que permanecerá após a era Vargas, significava projetar uma nova imagem da nação, cuja tradução museografada propagava uma identidade e um conceito de pátria reformulados.¹³¹

Escreve Adriana de Almeida Machado que, da época de Mário de Andrade aos dias atuais, houve muitas modificações no panorama das artes e instituições museológicas no Brasil, sendo que em inúmeras cidades construíram-se espaços destinados à visita que guardam um pouco da história de uma região e do que se pretende como memória coletiva: os *museus de história*. Machado apresenta características das instituições museológicas das décadas de 30 e 40 que perfeitamente podem ainda ser percebidas em várias instituições museais:

Reportando ao contexto brasileiro, especificamente ao princípio do século XX, vemos que o ideário que rege a criação de instituições voltadas à preservação da história nacional prende-se ao princípio da valorização dos grandes heróis e de seus grandes feitos como objetos dignos de culto e veneração. Com base nesse discurso, Maria Célia Santos mostra que 'o modelo de museu nacional espalha-se por toda a Europa e é exportado, no século XIX e até início do século XX, para outros países do terceiro mundo'.¹³²

No entanto, é óbvio que hoje as visões sobre o passado e sobre a construção da identidade nacional apresentam perspectivas consideravelmente distintas daquelas do início do século passado. Nesse sentido, os museus não são encarados como os transmissores maiores do conhecimento da história e muito menos como entidades que representam uma identidade coletiva nacional.” Como expõe Letícia Julião:

Embora seja difícil conceber hoje museus vinculados ao processo de construção da identidade nacional, é preciso compreender que a nação e a

¹³¹ JULIAO, 2008. p. 185.

¹³² MACHADO, 2005. p. 139-140.

cultura nacional não desaparecem, apenas deixam de ser a base exclusiva da construção da identidade. A formulação das identidades, hoje, se dá em processos transitórios, instáveis, nos quais a memória histórica permanece também como algo que se constrói continuamente. Nessa perspectiva, não cabe mais ao museu celebrar uma única memória, nem permanecer exercendo o papel que lhe coube historicamente de espaço vocacionado para pedagogia nacionalista. Ajustando-se a essa realidade, talvez o museu possa assumir a função de constituir-se em espaço no qual a sociedade projeta, repensa e reconstrói permanentemente as memórias e identidades coletivas, permitindo a emergência das diferenças, de modo a refletir a diversidade de projetos e necessidades culturais que permeiam a sociedade.¹³³

O que se conclui é que os intelectuais que atuaram junto ao Estado Novo tiveram uma relação de interesses mútuos com o governo e um papel político fundamental na construção da nação, organizando a cultura e mediando as relações entre o Estado e a sociedade. Os intelectuais atuantes no regime político tinham, de certa forma, um grau de compromisso com este e que resultava nesta reciprocidade entre interesses dos intelectuais e do Estado. Ou seja, “(...) a autonomia de que gozava o Sphan dentro do MES tinha como contrapartida implícita o não envolvimento daqueles intelectuais em outras esferas do governo, inclusive aquelas – como a censura e a propaganda – que, em princípio, afetavam profundamente a vida cultural.”¹³⁴ Através da cultura o Estado mobilizava as massas, o que demonstra que na criação do SPHAN havia também um jogo político pretendido pelo governo, além de projetar o Brasil culturalmente no cenário internacional. Sobre o assunto, Londres Fonseca demonstra que:

O principal interesse político, para o governo getulista, em manter um serviço nos moldes do Sphan, abrindo espaço no aparelho estatal e alocando recursos políticos, era, provavelmente, cooptar intelectuais de prestígio, cujas manifestações tinham repercussões junto à opinião pública – que, naquele período, era restrita, nesse caso, às classes mais altas e intelectualizadas.¹³⁵

¹³³ JULIÃO, 2006. p. 30.

¹³⁴ FONSECA, 2009. p. 121.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 122.

Na década de 70 e 80, novas propostas no âmbito dos museus brasileiros aparecem aliadas a propostas internacionais, pensando mais sobre a comunicação museal e nas necessidades de estudo sobre os visitantes dessas instituições, ou seja, uma museologia aliada a propostas mais populares do que de conservação e preservação. Surgem novas teorias e uma *nova museologia* que se aliava à diversidade cultural, principalmente nos países norteamericanos e europeus. Esta nova museologia se propõe mais dinâmica a partir da elaboração de propostas que visassem educar para a cidadania, formar indivíduos mais criativos, autônomos e conscientes de si mesmos e da sociedade em que estavam inseridos. De acordo com Miriam Hermeto e Gabriela Dias de Oliveira, “em harmonia com as novas concepções da área, o museu deve ser usufruído, sobretudo, como espaço de veiculação, produção e divulgação de conhecimentos, que proporcione melhor compreensão da realidade sociocultural a partir do contato com os objetos interpretados”.¹³⁶ Mas Maria Cecília Londres Fonseca chama a atenção para o fato de que a mudança de orientação nos anos 70-80 encontrou a instituição SPHAN consideravelmente despreparada para valorar, proteger e justificar sua atuação em face de novos tipos de propostas que vinham sendo pensadas.¹³⁷

Para Ana Maria Machado, “no Brasil, após o período militar, o discurso desenvolvimentista foi incorporado por dirigentes de museus históricos, que passaram a substituir antigos discursos enaltecendo heróis e feitos históricos por aqueles mais próximos da nova historiografia”,¹³⁸ múltipla e crítica. Mas para o Museu da Inconfidência tal pensamento não se aplicaria, uma vez que ainda vemos nele a sacralização da Inconfidência Mineira e de seus protagonistas, além da construção de uma narrativa histórica linear e progressista. Sendo um espaço de sacralização, é originalmente comparado a templos ou santuários, que protege e tornam intocáveis e preciosos os objetos.

¹³⁶ HERMETO; OLIVEIRA, 2009. p. 92.

¹³⁷ FONSECA, 2009. p. 110-111.

¹³⁸ MACHADO, 2005. p. 147.

Não basta mais transportar as teorias do além-mar para o nosso país, pois a realidade patrimonial brasileira é diversa. E nem apenas discutir o interesse das classes dominantes quanto a conservar e sacralizar suas memórias. Infelizmente, a maioria das pessoas ainda vive o desprezo pelo passado e o fascínio pelo novo, o que tornou comum a destruição do que é considerado ultrapassado, o seu esquecimento. A conscientização pública da importância do patrimônio histórico se faz ainda muito necessária. O que se defende para as políticas museológicas é o direito à diversidade histórica, identitária e memorial, ou seja, às diferentes interpretações do passado que ampliam as fontes de conhecimento.

CAPITULO 2

A CONSTRUÇÃO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA:

OS “HERÓIS” VOLTAM À PÁTRIA

2.1. Jogo político, simbolismo religioso e diálogo com as identidades na inauguração do Museu da Inconfidência.

Para Cláudia Garcia Dias, os museus têm sua própria história e podem nos dizer muito do contexto histórico em que foram construídos e também das épocas posteriores à sua criação.¹³⁹ E isso não ocorre de forma diferente com o Museu da Inconfidência, o primeiro a se instalar fora da faixa litorânea e romper, desta forma, com uma tradição criada nos tempos do reinado de Dom João VI de formar museus no litoral brasileiro. A ideia de sua criação se liga à chegada das cinzas dos inconfidentes mineiros, mortos no exílio na África e repatriados para o Brasil em 1937, por iniciativa do então presidente da república Getúlio Vargas. Nesse momento, era estratégico o interesse pelo patrimônio histórico e artístico nacional, o que fez despertar as atenções dos intelectuais do SPHAN pela cidade de Ouro Preto, considerada berço de uma possível identidade nacional devido à sua representatividade de um passado e de uma arte barroca cuja memória deveria ser preservada. Isso demonstra que a valorização patrimonial está diretamente ligada aos interesses daqueles que se encontram no poder, estando, sempre, o patrimônio sujeito às determinações políticas.

¹³⁹ DIAS, 2009. p. 205.

Ouro Preto é uma cidade que, por si só, desperta nos visitantes que se entregam à apreciação de sua arquitetura colonial e de sua cultura um sentimento de (re)viver o passado, inserindo-se e complementando diretamente a visita ao Museu da Inconfidência, sendo parte enriquecedora dela. Porque a visita ao museu começa, sem dúvida, ainda do lado de fora, quando as pessoas podem analisar a Praça Tiradentes, local onde se encontra a antiga Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica, o monumento a Tiradentes, o antigo Palácio do Governador - atual Museu de Ciência e Técnica da UFOP -, o conjunto Alpoim e uma grande riqueza da arquitetura barroca. Ouro Preto faz conhecer o museu e o Museu da Inconfidência também faz com que se conheça parte relevante do passado desta cidade que, por muito tempo, foi a capital administrativa de Minas Gerais. Para Magda Ugioni do Livramento,

Estar em uma cidade com outra estética, com outras imagens. Sentir outros odores, outros sabores. Ver outra cor de céu e de terra. Perceber ruídos e sons diferentes daqueles que ouvimos cotidianamente. Lidar com sensações diversas como o medo, o espanto, o estranhamento, a admiração, o deslumbramento, o maravilhamento diante de situações antes nunca experimentadas, porém conhecidas oralmente ou visualmente através das imagens televisivas ou cinematográficas. Tudo isso representa vivências ampliadoras de nosso repertório. Visitar outra cidade – sair do conhecido chão – é poder alargar experiências emocionais, culturais, estéticas e imagéticas importantíssimas para o nosso contínuo desenvolvimento e aprendizagem.¹⁴⁰

A criação do Museu da Inconfidência em 1938 tinha como finalidade reunir objetos e documentos relacionados aos fatos históricos da Inconfidência Mineira e de seus participantes, além de obras de arte de valor histórico, naquele contexto coordenado pelo antigo SPHAN. Isso faz com que o Museu da Inconfidência, apesar de levar este nome, tenha uma proposta bem mais ampla do que simplesmente apresentar a conspiração mineira que marcou a história nacional, mas sim, ser uma instituição social e um centro de pesquisa e arquivo documental sobre o passado colonial mineiro.

¹⁴⁰ LIVRAMENTO, 2006. p. 153.

Apoiado em perspectivas nacionalistas, o presidente Getúlio Vargas solicita o repatriamento dos restos mortais dos brasileiros sentenciados ao exílio na África pela participação na Inconfidência Mineira, idealizando um monumento¹⁴¹ em homenagem a eles e que abrigasse seus despojos. Assim, o Panteão – onde se abrigam os despojos repatriados – foi inaugurado em 1942 e o museu em 1944, em comemoração ao bicentenário do nascimento do poeta e inconfidente Tomás Antônio Gonzaga, na Antiga Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica. Ao relatar sobre a cerimônia de inauguração do museu, Rodrigo Melo Franco de Andrade descreve que “Tal cerimônia marcava o início das atividades de uma instituição pública de relevante finalidade cultural, o sentido de uma homenagem de reconhecimento e veneração do governo federal a um dos mais destacados protagonistas da Inconfidência Mineira”.¹⁴² Para Paulo Knauss, a década de 1940 se confirmou como a década em que a museologia se afirma como campo intelectual no Brasil¹⁴³, contexto em que se insere a criação do Museu da Inconfidência.

A respeito do processo de traslado dos despojos dos inconfidentes, a historiadora Carmem Silvia Lemos relata que se formou uma comissão especial para realizar o mesmo, a qual foi chefiada por Augusto de Lima Júnior¹⁴⁴. Em dezembro de 1938, as cinzas desembarcaram no Rio de Janeiro, logo em seguida levadas para a Igreja de Nossa Senhora da

¹⁴¹ Jacques Le Goff define monumento como uma herança do passado e um material da memória. De acordo com ele, atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos. LE GOFF, 1990.

¹⁴² ANDRADE, 2005. p. 166.

¹⁴³ KNAUSS, 2011. p. 585.

¹⁴⁴ Augusto de Lima Júnior, personagem de relevância na primeira metade do século XX, em Minas e no Brasil, foi advogado, funcionário da Marinha no Rio de Janeiro, membro efetivo do Instituto Histórico e Artístico de Minas Gerais e da Academia Mineira de Letras, além de efetivo escritor de jornal, com muitos artigos e livros publicados. Em 1936, foi delegado do governo Vargas encarregado de buscar, em Lisboa, os restos mortais dos inconfidentes exumados na África e acompanhar a travessia do navio Bagé, que trouxe as urnas funerárias desembarcadas no Rio de Janeiro com grande aparato. Também foi um dos responsáveis pelo decreto de Vargas que tornou Ouro Preto monumento nacional. Ambas as ocasiões foram oportunidades privilegiadas para participar de congressos de História e fazer aquisições importantes de livros, obras de arte e documentos sobre o Brasil. Sempre empenhado e envolvido em questões de interesse nacional, defendeu nosso patrimônio nos anos de 1950, quando poucos o conheciam e valorizavam. Foi uma figura polêmica, escrevendo artigos com críticas fortes, às vezes agressivas, à atuação de personagens importantes na preservação do patrimônio no Brasil, com os quais manteve uma relação bastante conturbada. (LIMA, 2008. p. 15-19).

Conceição de Antônio Dias, em Ouro Preto. E tudo em um cortejo à semelhança de uma procissão cristã, trabalhando a aproximação do político ao religioso para realizar uma operação que fosse capaz de instituir como memória coletiva nacional a Inconfidência Mineira.¹⁴⁵ Mas tudo isso, na verdade, parece se ligar à tentativa de Vargas de criar uma narrativa histórica que fornecesse subsídios para o Estado Novo, vendo o passado como um meio de assegurar um futuro promissor. Como coloca Alcir Lenharo,

A utilização de imagens como dispositivos discursivos de propagando política atendia a finalidades políticas muito claras, que os próprios teóricos do poder não escondiam. Sua intenção era espalhar essa carga emotiva e sensorial, de modo a atingir facilmente o público receptor, detonando respostas emotivas que significassem, politicamente, estados de aceitação, contentamento, satisfação – reações passivas e não críticas.¹⁴⁶

Nesse sentido, pode-se afirmar que todo o processo de busca das cinzas dos inconfidentes de Minas Gerais faz parte de um jogo político do governo varguista. Aproximar a religiosidade da política no ato do traslado poderia despertar na coletividade um sentimento cívico e, conseqüentemente, uma menor adesão a críticas opositivas ao governo. Uma estratégia cuja finalidade era fortalecer o espírito nacionalista e engrandecer a figura do presidente e de sua administração ao ter de volta os grandes “heróis” da pátria e oferecer a eles uma cerimônia e um local dignos de sua bravura.

Em 1938 esvazia-se o edifício de Casa de Câmara e Cadeia da antiga Vila Rica após a construção da Penitenciária Central de Neves, o que imediatamente despertou no governo federal o interesse pelo prédio, reivindicando-o, “na certeza de haver encontrado local adequado para instituir um centro de documentação sobre a Inconfidência Mineira, removendo para ali os restos mortais dos heróis de 1789, ainda à espera de seu espaço

¹⁴⁵ LEMOS, 2001. p. 206.

¹⁴⁶ *Apud* LEMOS, 2001. p. 212.

definitivo”.¹⁴⁷ Depois de concluída a doação por parte do governo do Estado, imediatamente era baixado um decreto que dava vida ao Museu da Inconfidência:

Decreto-lei nº 965, de 20 de dezembro de 1938.

Cria o Museu da Inconfidência na cidade de Ouro Preto e dá outras providências.

O presidente da República decreta:

Art. 1.º - Fica criado em Ouro Preto o Museu da Inconfidência, com a finalidade de colecionar as coisas de vária natureza, relacionadas com os fatos históricos da Inconfidência Mineira e com seus protagonistas e bem assim as obras de arte ou de valor histórico que se constituem documentos expressivos da formação de Minas Gerais.

Art. 2.º - O Museu da Inconfidência será instalado no edifício histórico doado à União para este efeito pelo decreto-lei estadual n.º 144, de 2 de dezembro de 1938.

Art. 3.º - Os despojos dos inconfidentes, trasladados para Ouro Preto por iniciativa do Governo Federal, serão transferidos definitivamente para o Museu da Inconfidência.

Art. 4.º - O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional elaborará o projeto das obras de adaptação do edifício mencionado no art. 2.º desta lei e bem assim o da organização técnica e administrativa do Museu da Inconfidência.

Art. 5.º - Revogam-se as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1938, 117.º da Independência e 50.º da República.

Getúlio Vargas

Gustavo Capanema.¹⁴⁸

Como se pode observar, o Museu da Inconfidência foi desde o início pensado como um museu histórico¹⁴⁹ cujo objetivo era proteger a memória referente à Inconfidência Mineira. A partir do decreto acima, fica evidente o empenho do governo federal em criar uma instituição em memória à Inconfidência e também à arte barroca mineira, ordenando a construção do museu no mesmo mês em que é doado à União o prédio da Antiga Casa de Câmara e Cadeia. Imediatamente iniciaram-se as obras de adaptação do prédio, tendo como ponto de partida da organização do museu o Panteão dos Inconfidentes.

¹⁴⁷ MOURÃO, 1995. p. 11.

¹⁴⁸ *Ibidem* p. 12.

¹⁴⁹ Apesar de atualmente vários pensadores da Museologia criticarem as caracterizações tradicionais dos museus, como por exemplo “museu histórico” ou “museu de arte”, vamos considerar aqui o Museu da Inconfidência como um *museu histórico* levando em consideração, para tanto, a definição que Ulpiano Bezerra de Meneses admite para este conceito, o qual será discutido e apresentado posteriormente.

Antes de concluir que a antiga Casa de Câmara e Cadeia seria o local definitivo que abrigaria os despojos, outro lugar cogitado como provável para abrigar o monumento foi a Igreja do Rosário, em Ouro Preto, expresso em um comentário textual por Getúlio Vargas, em 1936, e que revela sua intenção simbólica:

O monumento dependerá de mais tempo e estudos. Provisoriamente, um acordo com a Diocese de Mariana e a Santa Sé, por intermédio da Nunciatura, poderia converter a primorosa igreja do Rosário, em Ouro Preto, em museu de arte e história, colocando-se no consistório desse templo, onde seria armado um 'altar da Pátria', encimado pela cruz simbólica da 'Terra da Santa Cruz' e pelo triângulo inconfidente, representativo da Santíssima Trindade. Desse modo, dentro do próprio simbolismo cristão, resolveríamos o problema da consagração cívica, dentro de um templo religioso.¹⁵⁰

Pode-se concluir, como aponta Lemos, que a transposição dos restos mortais se utilizou do simbolismo de elementos religiosos para investir de sacralidade os objetos que contam a história de um país e são vestígios do passado¹⁵¹. E mesmo a disposição de alguns objetos dentro do museu remetem a isso, como as traves da forca de Tiradentes (que não apresentam documentação que comprove sua legitimidade), as quais estão na exposição cruzadas sobre uma coluna de cimento armado de reduzida altura, de maneira que o conjunto estivesse a evocar, principalmente quando visto contra o branco da parede, a caminhada da via sacra rumo ao Morro do Calvário, como relata o atual diretor da instituição Rui Mourão¹⁵².

No entanto, muitos pesquisadores contemporâneos, ao analisarem o movimento da Inconfidência Mineira e de seus participantes, trouxeram novas conclusões a respeito do evento e da possível contribuição de cada um na conspiração, revelando novas conclusões a

¹⁵⁰ *Apud* LEMOS, 2001. p. 204.

¹⁵¹ LEMOS, 2001. p. 205.

¹⁵² MOURÃO, 2001. p. 137.

respeito do tema e inclusive questionando Tiradentes como sendo o maior personagem da revolta planejada:

(...) o conjunto de agentes indiciados esteve longe de representar um 'grupo de interesses' no sentido que a ciência política contemporânea consagrou, o que torna extremamente delicado o exame dos possíveis móveis de ação dos envolvidos. Mesmo supondo verdadeira a premissa de que os interesses materiais e a recusa da derrama estiveram na base inicial das articulações políticas entre os diversos envolvidos, é preciso considerar com muita atenção o fato de que havia divergências e conflitos crescentes entre os agentes e as dinâmicas econômicas que conformavam e contrapunham os espaços da Comarca do Rio das Mortes e da Vila Rica. Fica no ar a pergunta: se não há clara identidade de propósitos individuais, seriam então nossos personagens movidos apenas pelo mais genuíno espírito liberal e representativo?¹⁵³

Mas, curiosamente, mesmo depois de sua principal reforma concluída em 2006, o Museu da Inconfidência insistiu em manter uma postura ideológica não mais convincente, diga-se assim, para uma historiografia contemporânea sobre a conspiração mineira. O posicionamento do museu em apresentar o “mito Tiradentes” como o grande herói e líder dos inconfidentes fica evidente numa publicação que busca explicar a pedra perpendicular existente na sala do Panteão:

À frente de todos, em letras graúdas, se destaca o nome de Joaquim José da Silva Xavier. Simples alferes da força pública, mas por seu arrojo e descortino, *liderando* um tenente-coronel e intelectuais do mais alto valor, ele se transformou no protomártir da nossa Independência, ao revelar ainda desprendimento e raras virtudes morais. No momento em que, sentindo o peso da ira de D. Maria I de Portugal, o desespero havia chegado para cada um e os dedos eram apontados em todas as direções, desejando lançar a culpa sobre o vizinho, ele assumiu a responsabilidade de tudo, evitando que os outros fossem também condenados à morte. A fúria dos julgadores recaiu sobre sua cabeça, através da sentença que procurava ser exemplar.¹⁵⁴ (grifo nosso)

O passado apresentado pelo Museu da Inconfidência e aquele revelado por uma historiografia contemporânea muitas vezes apresentam interpretações divergentes. Isso ocorre

¹⁵³ FURTADO, 2002. p. 25.

¹⁵⁴ MOURÃO, 1995. p. 14.

principalmente porque parece não ser preocupação ou objetivo central do museu expor ao público outras abordagens ou interpretações historiográficas no âmbito das universidades (desde os anos de 1970). João Pinto Furtado, com relação à Tiradentes, revela um posicionamento consideravelmente diferente do museu em questão:

Não obstante a versão da História dominante no senso comum o tenha consagrado como o maior herói de nossa nacionalidade, protomártir da liberdade e da democracia, o alferes Joaquim José, na verdade, esteve mais próximo das crenças e instituições do Antigo Regime português, algumas das quais valorizava e pretendia restaurar, do que da então popular doutrina liberal que afirmava, à moda de John Locke, a centralidade do trabalho livre como valor instituidor de práticas políticas e sociais. Contraditória e anacronicamente, no entanto, Tiradentes passou à História como o principal paladino do liberalismo e da democracia no Brasil.¹⁵⁵

Entendendo que Furtado considera como senso comum a concepção que consagrou Tiradentes como líder e mártir sagrado popular, não é o caso aqui querer fazer do museu um espaço que deva “dar a mão” à historiografia mais recente e considerá-la plenamente no momento de construção de uma exposição e de um discurso, mesmo porque a história está sujeita a várias interpretações. Mas fica evidente que o Museu da Inconfidência manteve seu posicionamento de doutrinação em relação aos participantes da conspiração mineira de 1788-89, o que não o desqualifica como museu histórico, mas o distancia da nova perspectiva de fazer história e analisar o passado e seus agentes de forma mais crítica, proposta também da nova museografia. O que se questiona é por que o Museu da Inconfidência, ao ter a oportunidade de reformular seus conceitos sobre o passado e sobre a museografia, através do projeto da nova exposição permanente de 2006, insistiu em manter viva uma concepção da Inconfidência de Minas Gerais notadamente ultrapassada – quando consideramos a nova historiografia sobre o tema – e refém de um “senso comum” ou oriunda de uma elite

¹⁵⁵ FURTADO, 2002. p. 21-22.

intelectual conservadora? Por que a instituição não propôs um diálogo com a historiografia recente na tentativa de despertar nos visitantes uma visão crítica a fim de rever esse passado nacional? Talvez a hipótese central seja que o museu aqui discutido não tenha como objetivo questionar a postura teórica adotada no contexto de sua criação nas décadas de 1930 e 1940. Mas por quê?

2.2. Seria o Museu da Inconfidência um museu de cidade, museu-histórico, museu-memória e/ou museu-narrativa?

De acordo com Ulpiano Bezerra de Meneses, um museu de cidade deve apresentar características que permitam “ser uma referência inestimável para conhecer a cidade, entendê-la (no seu passado e presente), fruí-la, discuti-la, prever seu futuro, enfim, amá-la e preocupar-se com ela e agir em consequência”.¹⁵⁶ Ou seja, um museu de cidade deve transferir a cidade que representa para dentro de suas paredes, englobando-a e acompanhando, de certa forma, as mudanças que inevitavelmente ela sofre ao longo do tempo. Toda cidade, centro da vida social, vive um movimento constante de construção e reconstrução.

Essas mudanças não se relacionam apenas com o aspecto físico da cidade, mas também com os campos social, econômico e político, sendo papel do museu de cidade procurar acompanhar as mudanças nas áreas mais distintas de uma sociedade. Nesse sentido, torna-se difícil classificar o Museu da Inconfidência dentro deste conceito, principalmente porque seu acervo contém essencialmente objetos do século XVIII e XIX e não discute a vida social, política e econômica da cidade de Ouro Preto na atualidade.

¹⁵⁶ MENESES, 2003. p. 257.

O acervo recolhido para a coleção do museu analisado não se restringiu apenas a objetos pertencentes à cidade histórica de Ouro Preto, mas também às outras regiões de Minas Gerais e do Brasil. Exemplos disso são uma aldrava e um balaustre, trazidos respectivamente das cidades de Diamantina e Tiradentes. Somam-se objetos doados e/ou recolhidos nas cidades de Mariana (a imagem de São Joaquim), Catas Altas do Mato Dentro (o andor da Imaculada Conceição ou Nossa Senhora da Conceição), Barra Longa (um presépio), Furquim (a imagem de Bom Jesus da Pedra Fria), Rio de Janeiro (oratório maquinaeta), Bananal – SP (a imagem de Nossa Senhora da Assunção) e ainda peças de outros países, como a Nossa Senhora das Neves ou Santa Maria Maior, trazida de Portugal.¹⁵⁷

E esses são apenas alguns exemplos dos objetos pertencentes ao Museu da Inconfidência, o que evidencia ser problemático classificar este como um museu de cidade, uma vez que seu acervo contempla objetos não apenas da antiga Vila Rica e nem, na verdade, problematiza as inúmeras temporalidades da história do núcleo urbano. Acrescentam-se as reflexões do psicólogo e filósofo Alexandre Simões e da historiadora Ana Mônica Lopes, que acreditam que é com determinada dificuldade que “(...) conseguimos lidar com situações em que se torna necessário dialogar com informações e elementos advindos de lugares diferentes, mesmo quando nos dispomos a usar abordagens interdisciplinares e pluridisciplinares”.¹⁵⁸ Não se trata aqui de querer menosprezar e inferiorizar o Museu da Inconfidência, instituição de relevante importância cultural para Minas Gerais e para o Brasil e que contribui para o aprendizado do passado nacional. O que se pretende, a partir de todas estas questões, é refletir se cabe ou se é um equívoco caracterizar o Inconfidência como um museu de cidade.

Obviamente que “a cidade (do passado, do presente e do futuro) sempre será um objeto de conhecimento infinitamente mais amplo e complexo do que qualquer acervo ou

¹⁵⁷ Informações retiradas do livro: *O Museu da Inconfidência*. São Paulo: Banco Safra, 1995. p. 31-349.

¹⁵⁸ LOPES; SIMÕES, 2009. p. 196.

documentação que possa referenciá-lo”. Mas isso não impede um museu de ser entendido como um museu de cidade. Acompanhando o pensamento de Ulpiano Meneses quanto ao tema, tem-se que “sem dúvida, não se trata de excluir ninguém, muito menos o turista, mas se supõe que o que é bom para o turista tem necessariamente que ser bom, *antes*, para o habitante”.¹⁵⁹ O museu de cidade deve remeter a uma reflexão sobre a relação que o morador estabelece com o espaço que habita, “(...) demonstrando que a cidade se constitui como um local de trocas de experiências e intercâmbios culturais”.¹⁶⁰ A cidade é algo complexo, a qual reúne aspectos objetivos e subjetivos, traços físicos reais e também sentimentais e que apresenta uma dinâmica da expansão da sua malha urbana e das suas relações sociais e culturais. Por tudo isto, é difícil (para não dizer impossível) querer esgotar toda a realidade da cidade dentro das paredes do museu. O que deve ser realizado pelo museu é a problematização dos fatos passados e da realidade recente da cidade para que, cidadãos e visitantes estrangeiros, tenham no espaço museológico uma oportunidade de refletirem sobre a cidade que ele representa. Museu sem problematização dá vida a uma linha cronológica de acontecimentos sem relação com o presente, a um emaranhado de datas, fatos e personalidades que emergem um passado morto.

O museu de cidade é uma instituição que considera a perspectiva e investiga a história local da cidade que representa para redimensioná-lo numa globalidade. O objetivo é “transformar práticas cotidianas em resultados e estes em novas práticas e conhecimentos. Trata-se de um movimento de interlocução, troca, construção e reconstrução que não tem uma finitude; pelo contrário, abre novos caminhos, reproduz e produz contextos”.¹⁶¹

¹⁵⁹ MENESES, 2003. p. 258-259.

¹⁶⁰ CAMPOS, 2009. p. 70.

¹⁶¹ LOPES; SIMÕES, 2009. p. 202.

Trabalhar com história e museu significa trabalhar também com perdas, uma vez que isto exige um processo de seleção onde, inevitavelmente, se apaga parte do passado, fator que não pode ser considerado um mal. Isto significa que um museu de cidade não tem, por obrigatoriedade, que revelar todo o passado da cidade que representa, mas sim, deve estimular os visitantes a questionarem o passado, o presente e o futuro da mesma. Pensando sobre o assunto, Flávia Lemos Mota de Azevedo e Gustavo Oliveira Fonseca escrevem:

É impossível preservar uma “história total”, e é também a partir da dinâmica própria de cada cidade que contamos a história do lugar; é possível observar tal fato num simples passear por suas ruas. Assim, a falta de unidade pode acabar se tornando uma das características mais interessantes do lugar, por demonstrar as diferentes formas de adaptação humana em diferentes momentos, o que confere maior singularidade ao seu conjunto.¹⁶²

Ao caminharmos por Ouro Preto, passando pelo centro histórico e pelos bairros periféricos, podemos observar que os diferentes períodos da história estão presentes nas edificações e se misturam. Em meio a toda a arquitetura colonial barroca surge, por exemplo, o Grande Hotel, projetado por Oscar Niemeyer. Basta caminhar alguns metros para deixarmos de visualizar antigas casas e surgirem edificações com arquiteturas contemporâneas. Isto mostra que a medida que o tempo avança, mudam-se também os padrões estéticos. Ouro Preto é considerada uma das cidades mais importantes do país, num momento em que se observa um verdadeiro culto ao patrimônio histórico. Sobre núcleos urbanos, Leandro Pena Catão escreve que aqueles que “(...) conservaram um conjunto arquitetônico expressivo recebem um número crescente de turistas, interessados, entre outras coisas, em conhecer o passado e a cultura de uma determinada sociedade”.¹⁶³

¹⁶² AZEVEDO; FONSECA, 2009. p. 110.

¹⁶³ CATÃO, 2009; p. 135.

A partir dessas reflexões e levando em consideração que questões relativas às identidades não podem deixar de estar dentro do horizonte do museu de cidade, pode-se questionar: a população ouropretana realmente encontra sua identidade no Museu da Inconfidência? Ou a necessidade de organizar o museu para a massa de visitantes favoreceu o turista em detrimento do habitante?

Os museus, de certa forma, podem ser compreendidos como instituições que procuram contribuir para a formação das identidades nacionais, sendo o passado e a memória referenciais nesta formação. Sem falar de outros fatores que também acabam sendo fundamentais na construção das identidades, como, por exemplo, a língua. Para Myrian Sepúlveda dos Santos e Mário Chagas, “os indivíduos constroem suas identidades mediante o uso da memória, e esta é indissociável, por exemplo, da linguagem, que é uma construção social que antecede a existência desses indivíduos”, o que não impede a língua de ser modificada com o passar do tempo. Para esses autores, as memórias coletivas são uma forma de linguagem e representam construções coletivas que antecedem o nascimento dos indivíduos. Mas também é certo que as pessoas estão construindo suas identidades tanto pessoais quanto coletivas a todo momento, não havendo como predeterminar um curso possível para a política de identidades. Sendo assim, uma vez que o processo de construção de identidades nacionais está diretamente ligado ao passado e à memória coletiva, “é de ressaltar, portanto, que ao considerarmos os museus como instituições que lidam com a construção da memória, não há como ignorarmos que eles fazem parte da história, de um processo aberto cujo destino está em aberto”.¹⁶⁴ Tanto que, como já foi apontado no capítulo anterior, existe uma relação direta entre os museus e a consolidação dos estados nacionais e com a política nacionalista, inclusive no Brasil.

¹⁶⁴ SANTOS; CHAGAS, 2007. p. 12-13.

Toda cidade pode ser musealizada, ou seja, pode receber um espaço específico destinado a valorizar sua história e seu patrimônio. Compartilhando do pensamento de José Newton Coelho Meneses, pode-se afirmar que tudo tem história e também que toda cidade é histórica, uma vez que memorizam tempos distintos e diversos em sua paisagem. De acordo com o autor:

Em Minas Gerais, pela linguagem comum, há *idades históricas* e cidades. Por que Ouro Preto é mais histórica que Juiz de Fora? Por que Diamantina, ou Tiradentes, São João d'El Rei ou Sabará têm esse adjetivo e Divinópolis ou Belo Horizonte não o tem? Por acaso a capital dos mineiros não traz em sua vida a história de um planejamento republicano, positivista, moderno, marca do tempo de sua construção e meta de sua vivência como cidade-capital, no diálogo com as marcas de tempos passados, presentes e futuros?¹⁶⁵

Assim, não deve haver distinção entre cidades-históricas ou não-históricas. Todas as cidades podem contribuir para o desenvolvimento da cidadania através do ensino de seu passado e da exibição de seus objetos patrimoniais. Afinal, uma cidade é tão histórica quanto qualquer outra, desde a cidade mais antiga até aquela criada mais recentemente. “Belo Horizonte é tão histórica quanto Ouro Preto que, por sua vez, tem historicidade como a mais recente cidade mineira, ou como Brasília ou como Palmas”, afirma Meneses.¹⁶⁶

Acrescentando o pensamento de Luana Carla Martins Campos:

Desmistifica-se a premissa de que apenas se devem preservar as “idades históricas” porque toda cidade possui uma história que deve ser investigada, conhecida e divulgada na medida em que é resultado da ação do homem no tempo. E a preservação do patrimônio se define pelos diversos usos sociais que são dados aos bens, ou seja, pela identificação da importância de um determinado acervo para os cidadãos, cujas referências se transformam cotidianamente.¹⁶⁷

¹⁶⁵ MENESES, 2009. p. 34.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 34.

¹⁶⁷ CAMPOS, 2009. p. 70.

O museu de cidade deve, portanto, representar esta, o que não quer dizer esgotar na totalidade os vários campos sociais, culturais e econômicos que uma cidade apresenta, mas entendê-la nas suas relações significativas com o tempo. É claro que existem problemas com relação a classificar um museu desta forma, sendo impossível representar a cidade na sua complexidade e de extrema dificuldade definir o que representar sobre ela, já que tudo interessa a respeito da cidade. Tal como aponta Ulpiano Bezerra de Meneses:

Se tivesse que resumir (...) qual o objetivo prioritário de um museu de cidade, diria que é propiciar ao habitante a tomada de consciência da cidade e o aprofundamento permanente dessa consciência. Informação, celebração, memória, evocação, narrações, devaneio, fruição estética e afetivo, conhecimento etc. etc., tudo isto pode ser mobilizado na consciência da cidade.¹⁶⁸

No caso do Museu da Inconfidência, as diversas camadas sociais de Ouro Preto parecem não se identificar com tal espaço. Não é o caso de querer encontrar ali uma única identidade, uma vez que esta é dinâmica, fluida, sempre em (re)construção, mas é papel de um museu de cidade fazer com que os habitantes da mesma sintam-se inseridos em tal lugar de memória. Um museu de cidade deve possibilitar ao visitante uma visão crítica da cidade que representa, incentivando questionamentos tanto do passado quanto do presente da mesma.

Meneses sintetiza de forma bastante clara tal discussão:

Em resumo: as políticas de atuação do museu, dependentes do acervo, precisam circunscrever, inventariar, avaliar e selecionar áreas de questões urbanas relevantes para a cidade em causa, viáveis e possíveis de tratamento museológico. É na natureza dos temas e na forma de tratá-los e no interesse das questões que lhe são dirigidas – e não nas particularidades excepcionais dos objetos – que se definiria um horizonte desejável do museu de cidade. O Museu of London, ainda que tenha optado por uma linha básica de organização da exposição segundo narrativas cronológicas, tem estado muito próximo do seu propósito de ser visto ‘não como um edifício contendo coleções a serem visitadas, mas como um conjunto de instrumentos pelos quais o visitante pode questionar a própria natureza de Londres no passado e no presente’.¹⁶⁹

¹⁶⁸ MENESES, 2003. p. 279.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 274-275.

De acordo com o autor, o fato de um museu seguir uma narrativa cronológica que guia a organização de seu acervo não impede o mesmo de ser compreendido como um museu de cidade. O mais importante para classificar um museu dessa forma seria o fato dele possibilitar ao visitante a capacidade de levantar questões sobre a cidade nas suas mais variadas temporalidades e identidades. O museu de cidade deve favorecer à problematização da cidade no passado e na atualidade e os objetos patrimoniais, mais do que meros artefatos, devem ser conservados e exibidos pelo valor social que os mesmo têm. A cultura está em contínua reelaboração e por isso, o ideal é que as propostas preservacionistas incluam a população local e a leve a questionar e pensar sobre seus bens culturais.

Na contemporaneidade, as questões que envolvem o patrimônio e a identidade precisam ser problematizados sob a lógica da transformação constante dos centros urbanos que passaram a ser analisados como núcleos dinâmicos. Nesse contexto, as cidades não são mais consideradas como um organismo em evolução, tampouco são vistas como o resultado de um acúmulo de eventos históricos que determinaram a sua configuração. O fim último da conservação de seu acervo não são os bens culturais em si, mas os valores sociais agregados, seus diversos usos e funções sociais partilhados pela sociedade ao longo dos anos.¹⁷⁰

O Museu da Inconfidência organiza sua exposição a partir de uma narrativa sequencial dos fatos, mas pouco propicia ao visitante a possibilidade dele próprio fazer uma interpretação crítica do passado ou questionar a cidade histórica de Ouro Preto na contemporaneidade, sem falar da ínfima identificação que os habitantes demonstram com tal espaço museológico. Como aponta Ulpiano Meneses, o museu de cidade deve ser uma espécie de “laboratório cívico” que beneficia o melhoramento da cidade em aspectos como organização, cultura, saúde e beleza. Para o autor, este tipo de museu não necessariamente precisa se caracterizar como um espelho, “que repete mecanicamente (e não mimeticamente) a cidade, com

¹⁷⁰ CAMPOS, 2009. p. 67.

distorções que nada acrescentam –; nem a do cartão postal – que monumentaliza o excepcional e, portanto, desqualifica todo o restante –; nem a do Panopticon, externo a seu objeto de observação e, por sua vez, organizado apenas em função do controle visual”.¹⁷¹ Ele deve, na verdade, guiar discussões sobre a cidade no passado, no presente e no futuro.

Mas ainda assim, podem-se considerar as palavras de Rui Mourão, o qual considera o Museu da Inconfidência:

(...) porta de entrada privilegiada para Ouro Preto. Nele o recém-chegado encontra um resumo do que vai conhecer na caminhada pelas ruas, na contemplação das igrejas com os seus altares e os seus santos, do que lhe vai excitar a imaginação para permitir recompor os monumentos e as residências com o mobiliário típico, os objetos tradicionais que eram de uso. Mas o Museu da Inconfidência é também porta de saída para Ouro Preto. Inúmeros problemas relacionados com a história da região – identificação de personagens, reconstituição da verdade de episódios, comprovação de nível de desenvolvimento social e cultural, identificação de usos e costumes, arrolamento de bens que representam a cultura material – acabam encontrando resposta nos seus arquivos ricos de informação sobre os séculos XVIII e XIX.¹⁷²

De acordo com a passagem acima, a visita ao Museu da Inconfidência proporciona uma percepção geral do que se irá encontrar por Ouro Preto, o que realmente o torna uma porta de entrada da cidade, levando em consideração que Ouro Preto, por si só, já se assemelha a um museu a céu aberto, tal como reflete José Neves Bittencourt:

“Esta cidade parece um museu” – disse certa vez um amigo, quando, muitos anos atrás, ainda colegas de faculdade, visitamos Ouro Preto. Ouro Preto não é um museu, mas parece com um. Centro urbano de características únicas e ímpares, fato histórico definidor de certa idéia de Brasil, fato originário de toda uma linha de pensamento sobre o Brasil. Mas pensava em algum desses aspectos quando definiu a cidade como “parecida com um museu”? Não posso afirmar, mas acho que não. De fato, ele via desfilar diante dos olhos uma série de belas construções reunidas, que, por sua vez continha belos objetos reunidos. Aquela sucessão lhe parecia como uma coleção.¹⁷³

¹⁷¹ MENESES, 2003. p. 280.

¹⁷² MOURÃO, 1995. p. 5.

¹⁷³ BITTENCOURT, 2009. p. 27.

Rui Mourão ainda acrescenta que o arquivo pertencente ao museu é um local de grande importância para aqueles que se interessam pelo passado e desejam buscar respostas para seus questionamentos científicos, o que também faz do Inconfidência uma porta de saída de Ouro Preto. Logo, o que se coloca aqui não é a impossibilidade de se fazer questionamentos sobre o passado de Minas Gerais ao visitar o Museu da Inconfidência, porque dentro do próprio circuito algumas vitrines e objetos são capazes de se impor e suscitar indagações que não estavam evidentes na apresentação. Mas o que se pretende chamar a atenção é para o fato do museu, diga-se assim, outorgar uma visão histórica de Minas e congelar um discurso, impossibilitando a construção de múltiplas interpretações sobre o passado além de ser um espaço que pouco contribui para a construção de identidades da população ouropretana. O pensamento de Afonso Carlos Santos se apresenta de forma bastante considerável com relação à discussão:

Sabemos que a cidade é museu de si mesma, mas é preciso trabalhar no sentido de buscar os fragmentos de sua existência anterior, não para 'resgatar o passado', tarefa impossível já que este se foi para sempre, mas para tentar a sua 'reconstrução ideal', na sugestão de Cassirer. Uma reconstrução que sempre será passível de revisões e reavaliações. Não há museu que não possa ser relido, revisto ou refeito, assim como qualquer narrativa historiográfica.¹⁷⁴

Outra questão interessante quanto ao Museu da Inconfidência é o fato dele estar inserido na paisagem da cidade, na sua arquitetura e fazer parte de sua cultura urbana. Não se descarta o interesse do Museu da Inconfidência pelos vestígios da história da cidade e apreensão de seus significados simbólicos, sendo que o próprio prédio desta instituição remete a isto. Esse é o motivo, muitas vezes, de prédios históricos serem escolhidos para abrigarem museus-históricos, na lógica de que, por si só, eles já representam uma certa memória da

¹⁷⁴ SANTOS, 2003. p. 23.

cidade. Afirma Adriana Aparecida Ganzer que o prédio do museu, como patrimônio cultural, suscita expectativas e estabelece relações com o imaginário de cada visitante.¹⁷⁵

O prédio do Museu da Inconfidência, a antiga Casa de Câmara e Cadeia de Vila Rica, constitui um dos principais edifícios da arquitetura civil do Brasil colonial e por isso possui uma biografia que merece ser pesquisada e apresentada. Edificado a partir de 1785, suas características monumentais e acabamento chamam a atenção a todos que passam pela praça central de Ouro Preto, a atual Praça Tiradentes¹⁷⁶, centro cívico da cidade e palco para cerimônias de poder. O edifício apresenta uma história que não pode deixar de ser inserida na visita ao museu, uma vez que abrigou fases como Câmara e Cadeia, depois apenas Cadeia, posteriormente Penitenciária e atualmente funcionando como museu, as quais se relacionam com a história de Ouro Preto. Construído durante o governo de Luiz da Cunha Meneses, teve como mestre de obras Manoel Francisco de Araújo e sabe-se que, “(...) a fim de custear o trabalho, o governador pediu autorização à metrópole para fazer correr na vila uma loteria em benefício do mesmo. O prédio só foi terminado em 1846.”¹⁷⁷ É importante também destacar que “junto à Câmara estavam o sino do povo e, mais tarde, o relógio público, dois elementos importantes na época, que comandavam o tempo da cidade, regulando a vida dos seus moradores.”¹⁷⁸

¹⁷⁵ GANZER, 2006. p. 86.

¹⁷⁶ A Praça Tiradentes recebe os visitantes que chegam a Ouro Preto, impressionando e causando emoção nestes. Nela estão importantes monumentos da cidade, como o Museu da Inconfidência, o Antigo Palácio do Governador, o conjunto arquitetônico Alpoim e o monumento a Tiradentes, por exemplo. A praça foi criada em 1712 pelo governador Antônio de Albuquerque, no Morro de Santa Quitéria, para abrigar os marcos do poder público onde antes se encontrava uma área coberta de arvoredos. A ocupação do morro unificou e articulou em torno de si arraiais dispersos constituídos pelas paróquias. “O fato de Vila Rica ter surgido da unificação de arraiais distintos explica certamente a criação da praça, primeira intervenção efetiva do Estado no espaço urbano da Vila. Ela representava a instituição de um lugar para o poder municipal, equidistante e neutro em relação aos dois povoados – Antônio Dias e Ouro Preto – sobrepondo-se a possíveis rivalidades e, ao mesmo tempo, induzindo a integração dos mesmos. (...) Inaugurando uma nova centralidade, a praça é marco de poder temporal, representativa da disposição do Estado Metropolitano em se impor como força ordenadora, face a uma sociedade que se instituíra à sua revelia.” (ANASTASIA; JULIÃO; LEMOS, 1999. p. 39-40.)

¹⁷⁷ ALMEIDA, 2011. p. 75.

¹⁷⁸ ANASTASIA; JULIÃO; LEMOS, 1999. p. 57.

Mas antes de ter a arquitetura atual, a Casa de Câmara e Cadeia construída entre 1723 e 1725 era feita de pau-a-pique e foi em 1745 que Alpoim projetou um novo edifício, sendo a obra arrematada, mas não executada. Foi apenas em 1784 que se iniciou a construção da terceira sede da administração municipal e que originou o edifício que abriga o museu hoje. Devido à falta de recursos, a Coroa concedeu loterias à Câmara que viabilizaram a construção, utilizando-se mão-de-obra de vadios, delinquentes e escravos. “Em meio a fraudes, a construção arrastou-se por anos, o que resultou na alteração do projeto original. Somente em meados do século XIX a obra foi dada como concluída.”¹⁷⁹

Considerando-se um trecho presente numa edição comemorativa sobre o Museu da Inconfidência:

Convertido em museu, o edifício entrou na terceira fase da sua existência útil e se projetou com vulto ainda maior, na condição de memorial de um dos nossos movimentos políticos mais importantes – aquele que preparou a autonomia do país. Na sua imponência e monumentalidade dentro do espaço ouropretano, ele não pode jamais passar despercebido a qualquer um que desembarque na velha capital. Mas os numerosos visitantes que diariamente caminham por seus amplos salões, além de desconhecer a sua significação histórico-cultural, nem sempre se encontram atentos às características arquitetônicas que dele fazem uma peça em si mesma digna da maior admiração.¹⁸⁰

É interessante perceber que o próprio prédio do Museu da Inconfidência faz parte da exposição e, conseqüentemente, compõe seu discurso histórico. É uma arquitetura que fala do passado no próprio local onde os fatos aconteceram, erguido diante da principal praça de Ouro Preto (antiga Vila Rica), palco da transição de toda a sociedade e inclusive dos inconfidentes. Soma-se que é comum uma maior popularidade e aceitação por parte do público de museus

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 56.

¹⁸⁰ MOURÃO, 1995. p. 37.

que são instalados e preservam o lugar de origem aonde a história aconteceu, como a preservação de casas históricas de antigos moradores ilustres.¹⁸¹

Miryan Sepúlveda dos Santos entende que *museus-históricos* são “instituições que, além da preservação, guarda, estudo e divulgação do acervo, têm como objetivo (...) apresentar ao público a história da nação”.¹⁸² Já para Ulpiano Meneses, um conceito vigente para museu histórico seria aquele museu que opera com “objetos históricos”, entendo como tais aqueles vinculados a fatos memoráveis da história do Brasil e seus agentes excepcionais¹⁸³. O interessante é fazer uma relação entre os dois pensamentos e entender que é fundamental em um museu-histórico a existência tanto do objeto quanto de uma narrativa sobre o passado. Nesse sentido, o Museu da Inconfidência pode ser entendido como um museu-histórico, uma vez que pretende transmitir ao público, através de seu acervo e discurso museográfico, uma determinada história nacional, além de também trabalhar com objetos históricos. Ainda que ele mantenha um discurso cristalizado numa cronologia linear e sem grandes questionamentos críticos, ele não deixa de ser histórico.

Com a reforma em 2006, a função dos objetos dentro desse discurso histórico criado pelo museu parece ter mudado. Antes, o discurso se dava a partir dos objetos, numa perspectiva que se aproximava do pensamento do antiquariado,¹⁸⁴ valorizando os vestígios do passado que fossem originais e autênticos, somado a um forte sentimento comemorativo do

¹⁸¹ SANTOS, 2009. p. 125.

¹⁸² *Idem*, 2006. p. 20.

¹⁸³ MENESES, 2005.

¹⁸⁴ Como não se consideravam historiadores – porque a história já havia sido escrita pelos autores antigos -, os eruditos propunham uma outra forma de conhecimento do passado: a coleta e a coleção dos materiais antigos. De acordo com eles, a pesquisa de fragmentos materiais do passado constituiria testemunhos mais seguros do que as fontes literárias, que poderiam sofrer adulterações. Os antiquários e os historiadores, apesar de voltados para o estudo do passado, tinham perspectivas diferentes. Se a história era parte do gênero literário pautada na concepção *historia megistra vitae*, os antiquários enfatizavam a questão dos testemunhos do passado. O saber antiquário foi fundamentado no colecionismo, que antecedeu os museus modernos. Esta prática ganhou expressão entre os séculos XVI-XVIII e tinha como princípio básico a curiosidade pelos vestígios materiais antigos ou exóticos – inscrições, objetos usuais ou preciosos, manuscritos, obras de arte, fragmentos de esculturas, medalhas, pedras gravadas etc. -, consideradas pelos humanistas como ilustrativos de textos e também utilizados como certificados visuais destes. (MONTALVÃO, 2006).

passado. São os chamados *museus-memória*, tal como expressa Miryan Sepúlveda ao analisar o Museu Histórico Nacional (MHN) e o Museu Imperial. De acordo com a autora “(...) a presença do ‘museu-memória’, em que, por meio dos objetos, é possível uma experiência que mostra continuidade entre passado e presente e ignora a noção de tempo que se volta continuamente para o futuro”¹⁸⁵ era uma característica do MHN em 1922, definição que também pode ser atribuída ao Museu da Inconfidência antes da reformulação da exposição.

Nesse tipo de exposição, tal como se dava no Museu da Inconfidência, percebe-se um forte simbolismo das peças que representariam apenas um fragmento de uma realidade muito maior da história. O acervo torna-se uma amostra do passado, e não um exemplo do mesmo, além de ter a tarefa educativa de apresentar uma história nacionalista que exaltava fatos e heróis através de um sentimento patriótico. Portanto, o *museu-memória* é “aquele onde observamos que a história, como reconstrução intelectual, laica e universalizante, submete-se ao poder do afetivo e do mágico, à dialética da lembrança e do esquecimento presente na lembrança”.¹⁸⁶ Nesse tipo de museu, é por meio da autenticidade dos objetos expostos que o passado é “revelado” e a tradição recuperada, ocorrendo no Museu da Inconfidência uma celebração da nação e um culto à Inconfidência Mineira e seus protagonistas por meio dos objetos que fizeram parte deste todo maior.

Como já foi apontado, o Museu da Inconfidência teve sua gestação a partir do Panteão dos Inconfidentes, o que parece inicialmente ter guiado uma maior atenção por parte dos organizadores para essa sala em relação aos demais objetos. É como se o Panteão respondesse por todo o restante do acervo, o qual se tornava uma espécie de “coadjuvante” perante aquela sala do museu. O próprio Rui Mourão diz que:

¹⁸⁵ SANTOS, 2006. p. 20.

¹⁸⁶ *Ibidem* p. 46.

Quando mandou buscar da África os restos mortais dos inconfidentes e quando, posteriormente, reivindicou o prédio da antiga penitenciária para recolhê-los, o presidente Getúlio Vargas tinha apenas a intenção de criar o Panteão. A parte museológica, surgida depois para o aproveitamento da totalidade do imóvel que ficara desocupado, foi imaginada na verdade como uma complementação do Panteão. O conjunto estaria, por inteiro, estruturado em função daquele propósito inicial, que era, verdadeiramente, o interesse exclusivo.¹⁸⁷

Nessa época, o Museu da Inconfidência não apresentava uma lógica expositiva, não havia uma narrativa que guiasse a exposição e organização do acervo e situasse os acontecimentos de forma clara ao visitante. A análise de Myrian Sepúlveda sobre o MHN de 1922 também pode ser aplicado ao Inconfidência antes de sua reforma expositiva:

Não havia, entre os objetos ou entre as salas, uma lógica mais geral que unisse os fatos (e, conseqüentemente, os objetos) ou mesmo uma periodização rígida. Não se observava uma ordenação precisa dos objetos, em que o interesse formal e sistemático se sobrepujasse à condição substantiva dos objetos, de relíquia da 'nação'.¹⁸⁸

A impossibilidade de se pensar o movimento da Inconfidência Mineira como área de estudo restrita às limitações de um panteão é a justificativa que levou a administração do museu a considerar a necessidade de reformulá-lo, buscando inserir no mesmo, questões como a mineração e o processo da cobrança de impostos que tanto tal conspiração. Rui Mourão justifica a necessidade de reformulação da exposição do Museu da Inconfidência apontando situações que considera problemáticas com relação à expografia anterior a 2006. De acordo com ele, havia a impossibilidade de se pensar a Inconfidência Mineira como área de estudo estando esta limitada, no museu, a um panteão, o que fazia com que o projeto não se tratasse de uma simples questão de atualização e modernização, mas sim, um caminho para uma intervenção corretiva, já que não havia no circuito de visitação, por exemplo, nenhuma

¹⁸⁷ MOURAO, 2001. p. 136.

¹⁸⁸ SANTOS, 2006. p. 45.

referência à mineração, ao processo extorsivo de cobrança de impostos ou a revelação de uma estrutura opressora de dominação de Portugal sobre as Minas Gerais. Escreve Rui Mourão que:

O visitante, nas atuais circunstâncias, toma conhecimento da Inconfidência de que maneira? Ele é colocado diante das peças da força, depara com objetos que pertenceram ou que foram produzidos pelos inconfidentes, se transfere ao Panteão e tem a idéia abstrata de um episódio descontextualizado que aconteceu num tempo e espaço não determinados. Se ninguém o socorrer com informações extras, o máximo que pode conceber é que lhe estão sendo exibidos resultados da tragédia de um grupo de brasileiros que acabou dizimado pelo sacrifício na força e morte no exílio distante da África.¹⁸⁹

Após a reformulação da exposição permanente do Museu da Inconfidência, há uma mudança na forma de apresentar os objetos e o passado ao público. A produção do conhecimento passou a ser pautada em um reconhecimento do contexto como foco de observação. Os objetos passaram a ser inseridos na exposição como representantes de um determinado período da construção de região mineradora. Pensar o contexto é pensar para além do espaço social, cultural e econômico de uma dada realidade. “É entender que tanto o pesquisador quanto o objeto pesquisado são frutos de uma determinada situação e o lugar de onde produzem os discursos e ações é o resultado de experiências e expectativas”.¹⁹⁰

Acompanhando o pensamento de Miryan Sepúlveda, também pode ser aplicado a este museu, outros dois conceitos, a partir de 2006:

Em segundo lugar, aponte a criação do ‘museu-narrativa’, em que o discurso histórico, racional e moderno substitui a história que se apoiava na memória e onde a linguagem das palavras subordina o outro elemento da narrativa museológica, que é o objeto. Em ambos os casos, detectei a tendência atual destes museus de se voltarem para um grande público, como ‘museus-espetáculo’.¹⁹¹

¹⁸⁹ MOURAO, 2001. p. 136-137.

¹⁹⁰ LOPES; SIMÕES, 2009. p. 202.

¹⁹¹ SANTOS, 2006. p. 20.

Após a reforma, o papel do acervo dentro do museu muda, uma vez que o Museu da Inconfidência criou uma narrativa histórica linear e evolucionista e inseriu os objetos como ilustrativos da mesma. O visitante transita pelo museu passando por sequências de salas que se inicia na formação da sesmaria e se encerra com a arte religiosa e barroca características das Minas Setecentistas. Ou seja, ao encerrar a exposição com a arte característica do passado de Minas Gerais o museu procura demonstrar que na região se formou uma cultura consideravelmente evoluída e uma população consumidora dessa cultura. Um progresso que se deu de forma gradativa e que tornou a história de Minas Gerais uma das mais importantes para a construção do passado nacional. E dentro dessa lógica expositiva, o acervo vai sendo apresentado como um exemplo do discurso, tendo papel de legitimar o passado da forma como é concebido pelo museu. Logo, o Museu da Inconfidência, a partir da reformulação expositiva de 2006, passa de, predominantemente, museu-memória para museu-narrativa, “em que a narrativa histórica subordina à sua lógica o discurso do objeto”.¹⁹² Nesta forma de exposição do acervo, de acordo com Sepúlveda dos Santos, “o discurso verbal, historiográfico, é o principal responsável pela lógica e pela narrativa desenvolvidas, a ele subordinando-se os objetos”.¹⁹³

Mas não se pode dizer que o Inconfidência superou os impasses de sua definição museológica como um museu-memória, já que ainda está presente nele a ideia de culto à Inconfidência Mineira e seus protagonistas. Pode-se deduzir que neste museu, atualmente, há a apresentação da história de Minas Gerais setecentista e oitocentista e da Inconfidência Mineira por meio da tentativa de compreensão dessa história processo com os objetos que exemplificam a narrativa concebida pelos planos museográfico/historiográfico. E ainda hoje o

¹⁹² *Ibidem* p. 22.

¹⁹³ *Ibidem* p. 128.

Museu da Inconfidência mantém uma história nacionalista isenta de crítica, classicizada, conservadora, de grandes heróis e afastando de si mesmo a possibilidade de ser um local de identificação das múltiplas identidades sociais ou regionais, o que mostra que a instituição não superou os impasses sustentados desde sua criação. A reflexão de José Newton Coelho Meneses é categórica em relação ao assunto:

A História e as outras disciplinas interpretativas das culturas monumentalizam eventos e musealizam existências. Tal monumentalização e musealização não pode incorrer no risco de superficializar a complexidade das vivências. Edifícios, objetos e pessoas devem problematizar a história e não apenas servirem como objetos materiais expostos à curiosidade de quem quer conhecer. Eles devem estimular o pensamento acerca da dinâmica construção da cultura visitada. Caso contrário, a fruição será superficial e o esquecimento será o destino do produto interpretado. Quantas vezes visitamos um museu histórico e logo depois de sairmos dele não nos lembramos mais do rico acervo que vimos exposto! Os museus históricos, quando não problematizam a história, quando não permitem a interpretação instigadora do visitante, funcionam simplesmente como prateleiras de antiguidade. É preciso saber construir um gestual museológico problematizador das exposições. Ele deve contemplar a aderência a uma realidade possível, construído com fundamento em pesquisa e em evidências documentais. Mas esse contexto histórico de outro tempo, gestualizado no presente, deve ser interpretado como história em permanente construção.¹⁹⁴

A partir das reflexões acima de Meneses, pode-se indagar: o Museu da Inconfidência problematiza o passado do qual trata, ou seja, o passado mineiro que é, sem dúvida, parte fundamental da história nacional? Tal museu instiga o visitante a problematizar, questionar os fatos e personagens históricos que fizeram parte do passado de nosso país? Ou será que a instituição mantém uma narrativa expográfica que induz a uma história estagnada e tradicionalista, isenta de reflexões múltiplas sobre as Minas Setecentistas?

¹⁹⁴ MENESES, 2009. p. 42.

CAPITULO 3

A EXPOSIÇÃO DO MUSEU DA INCONFIDÊNCIA:

ENTRE A HISTORIOGRAFIA E A EXPOGRAFIA.

3.1. Transformações de valores: o objeto e a exposição museológica

Museus históricos são, por obrigação, locais que salvaguardam objetos referentes ao passado. A atividade essencial do museu, após adquirir e constituir seu acervo e criar uma linguagem própria que dialogue com o visitante, é a exposição dos objetos pelos quais ele se torna permanentemente responsável. A exposição deve ser organizada e planejada levando-se em consideração o público alvo, o qual se relacionará à mesma através de suas lembranças. Ecléa Bosi diz que “a lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual.”¹⁹⁵ Por isso, uma instituição museológica é também um espaço de estudo e pesquisa que tem por finalidade transmitir conhecimento através de uma metodologia própria que envolve exposição de seu acervo.

Os objetos transformam o mundo, mudam a rotina das pessoas, caracterizam uma época e contribuem para a reflexão social de grupos e sociedades. E parte disto está exposto nos museus, enquanto a totalidade está no mundo, ao nosso redor, compartilhando conosco a vida. Como quer Bittencourt,

Essa afirmação tem um desdobramento interessante: significa dizer que passamos o tempo todo interpretando objetos, simplesmente olhando a

¹⁹⁵ BOSI, 1994. p. 55.

nossa volta, visto que vivemos imersos neles, dependemos deles e temos de entendê-los, para seguir vivendo. Os artefatos, de certa forma, nos fazem. Podemos facilmente reconhecer uma pessoa através de seus objetos (...).¹⁹⁶

A respeito da relação existente entre os homens e os objetos que o cercam, Deyan Sudjic desenvolveu uma obra bastante interessante, intitulada *A linguagem das coisas*. O autor faz uma reflexão sobre o consumismo que caracteriza as sociedades contemporâneas e concebe o fato dos objetos estarem longe de serem personagens inocentes nesta realidade, o que os tornam dignos de estudos, questionamentos e análises. Afinal, os objetos seduziriam, de acordo com Sudjic, os consumidores, exercendo influência sobre eles.¹⁹⁷ Nas sociedades capitalistas consumidoras, as vitrinas dos *shopping centers* se tornaram altares da sacralização dos objetos, que se não podem ser comprados, podem ao menos ser visualizados e admirados. Tal como na maioria dos museus, onde os objetos são vistos, mas não podem ser tocados.

Assistimos a uma época em que os objetos nascem e morrem muito rapidamente, ou seja, se tornam fora de uso numa intensidade que assusta e ao mesmo tempo nos excita em busca do novo. Mas queremos também, muitas vezes, preservar o objeto obsoleto, não dispor dele, porque faz parte de nossa história e compõe nossa identidade. Pode-se dizer que vivemos na era da inquietação pelo conservacionismo e, simultaneamente, do inovacionismo.

E o *design* seria o principal responsável por esta sedução, realidade diretamente ligada ao mundo capitalista e que confirma o pensamento de Manoel Luiz Salgado Guimarães sobre o fato de vivermos em uma sociedade determinada por ele como *oculocêntrica*, ou seja, com uma necessidade primordial de visualizar as coisas, e inclusive visualizar o passado através

¹⁹⁶ BITTENCOURT, 2009. p. 25.

¹⁹⁷ SUDJIC, 2010.

dos objetos nos museus.¹⁹⁸ Apesar de Sudjic tratar dos objetos contemporâneos de consumo, suas reflexões podem, de certa forma, ser transportadas também para os bens patrimoniais históricos, no sentido de que no museu admiramos os objetos pelo *design*, os consumimos com os olhos e muitas vezes, mercantilizamos os mesmos. É preciso entender que a superfície das coisas importa, porque atrai, mas também é fundamental que as pessoas sejam capazes de entender o que está por baixo desta, a essência e as informações que o objeto pode transmitir. Mas para isto, é preciso fazer as perguntas certas para os bens patrimoniais. Como concebe Sudjic, os objetos têm linguagem própria e se comunicam com as pessoas.

Pode-se considerar que um museu surge a partir do colecionamento¹⁹⁹ e do fato dos objetos se tornarem uma arte a ser contemplada. Muitos museus tradicionais abrangem a mera materialidade dos objetos reunidos na exposição, mas “(...) para se compreender efetivamente determinado patrimônio é necessário ir além de sua materialidade e entrar no campo das elaborações culturais, a fim de melhor analisá-los”.²⁰⁰ Para Guimarães, “a coleção, na forma como praticada pelas sociedades modernas a partir dos séculos XVI-XVII, materializaria o passado, tornando-o visível, tangível e, por isso, presente aos observadores contemporâneos”.²⁰¹ Os objetos, ao serem incorporados pelo museu, adquirem um valor por se acreditar que eles trazem inscritos em si as marcas de um tempo passado e distante. “O local onde se encontra a obra já é, para o contemplador, um *a priori* que dirige o seu olhar – estar num museu confere, à obra, um *status* diferenciado que conduz/induz sua contemplação

¹⁹⁸ GUIMARÃES, 2003.

¹⁹⁹ Pomian compreende colecionamento como qualquer conjunto de objetos naturais e artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial e expostos ao olhar do público. As coleções cumprem uma mesma função que é permitir aos objetos que as compõem desempenhar o papel de intermediários entre os expectadores, quaisquer que eles sejam, e os habitantes de um mundo exterior. Para o autor, quando se fala em coleções, supõe-se tacitamente que essa é formada por certo número de objetos. Apud PAIVA, 2007.

²⁰⁰ AZEVEDO; FONSECA, 2009. p. 118.

²⁰¹ GUIMARAES, 2007. p. 21.

pelo espectador.”²⁰² Como afirma Tereza Cristina Scheiner, “é sobre o objeto que o museu tradicional constrói sua teoria: sem objeto não há coleção, portanto, não há museu. Mas a natureza mesma deste trabalho é fragmentária, porque, na maioria dos casos, o museu retira do mundo esses objetos, remetendo-os a uma situação artificial”.²⁰³ Porque, compartilhando das reflexões de José Neves Bittencourt, é a posse de coleções, de objetos reais e espécimes que, nos aspectos fundamentais, distingue o Museu de outras instituições.²⁰⁴ No caso de museus nacionais, o acervo parece atuar como lugar de memórias, simbolizando um passado que marcou profundamente a história da nação brasileira.

Para Ana Lúcia Siaines de Castro, por meio do objeto a sociedade fala, desloca-se em uma lógica social e remete-se a contextos sociais.²⁰⁵ Mas é importante conceber que o objeto não fala por si só, mas sim, deve ser interrogado, questionado e entrecruzado com outras fontes para assim se obter de forma eficiente as respostas que se busca sobre o passado. O objeto é fonte e precisa ser tratado como tal para se transmutar em relato, em história.

A exposição dos objetos de um museu deve ser construída de forma que as salas se interliguem a fim de criar um discurso lógico. Danièly Giraudy e Henri Bouilhet consideram que “assim como é necessário saber escrever de forma clara para os leitores, as palavras se ordenando em frases, da mesma forma os objetos de museu devem articular-se uns aos outros e adquirir sentido no espaço das salas que são percorridas como se folheiam as páginas de um livro, o livro da criação humana.”²⁰⁶ Acrescenta-se a esta reflexão o pensamento de Francisco Régis Lopes Ramos, que concebe que “se aprendemos a ler palavras, é preciso exercitar o ato

²⁰² LEITE, 2005. p. 26.

²⁰³ *Apud.* BITTENCOURT, 2009. p. 18.

²⁰⁴ BITTENCOURT, 2009. p. 22.

²⁰⁵ CASTRO, 2009. p. 66.

²⁰⁶ GIRAUDY; BOUILHET, 1990. p. 14.

de ler objetos, de observar a história que há na materialidade das coisas. Além de interpretar a história através dos livros, é plausível estudá-la através de objetos.”²⁰⁷

A analogia que os autores acima fazem é bastante interessante para entender que o museu é responsável por criar uma exposição do acervo apresentando um circuito que possibilite ao visitante fazer uma certa leitura do passado (no caso dos museus históricos). Tal como as páginas de um livro que isoladas praticamente nenhum sentido e conhecimento transmitem, representando algo sem nexos por não participar de uma narrativa completa com começo, meio e fim, os objetos museológicos também são assim. Eles têm pouca representatividade separadamente, mas agrupados com um sentido expográfico se tornam capazes de contribuir na construção do conhecimento por parte do visitante. Ao abordarmos um objeto, “(...) devemos fazê-lo na sua totalidade, ou seja, investigá-lo observando que o mesmo não se encontra isolado no mundo”.²⁰⁸ E isso não é uma tarefa fácil para o museólogo, que se vê diante de uma diversidade de públicos possíveis e com os mais variados graus de especialização e faixa etária. E a mesma exposição deve convir a todos esses públicos e despertar em cada um a possibilidade de interpretar o passado a partir do acervo e da expografia. Partindo da concepção de que o museu deve criar uma espécie de texto através de sua exposição, Ana Lúcia Siaines de Castro constata que:

O conjunto de objetos-signos recolhidos, classificados e expostos revela que o museu constrói uma espécie de *texto*, que deve ser lido e, na melhor das hipóteses, compreendido. Para tanto, é fundamental que suportes semióticos e sistemas de informação plenamente acessíveis estejam à disposição do usuário. Quanto mais ativos forem os meios comunicacionais e melhores os mecanismos de informação, maior espaço haverá para a troca e interação do visitante com o *espetáculo museológico*, suas exposições.²⁰⁹

²⁰⁷ RAMOS, 2004, p. 21-22.

²⁰⁸ LOPES; SIMÕES, 2009, p. 201.

²⁰⁹ CASTRO, 2009, p. 29.

Além disso, o museu não é um espaço que deva ser visitado apenas uma única vez, sendo essencial, sempre que possível, o retorno das pessoas à instituição. Porque a cada visita, novos conhecimentos e perspectivas são adquiridos, novos detalhes são observados e novas sensações afloram no público, sendo impossível abranger a complexidade de todos os objetos somente em um único momento. Comparando a visita ao museu à leitura de um livro, a reflexão admitida por Ecléa Bosi traduz bem esta questão. De acordo com a autora, “não se lê duas vezes o mesmo livro, isto é, não se relê da mesma maneira um livro. O conjunto de nossas ideias atuais, principalmente sobre a sociedade, nos impediria de recuperar exatamente as impressões e os sentimentos experimentados pela primeira vez.”²¹⁰ Assim, cada leitura do passado é uma (re)leitura nova, porque nunca somos os mesmos ao retornar ao museu ou ao reler um livro. A cada época o ambiente social nos transforma e transforma também nossa capacidade de percepção intelectual do mundo e dos seus valores.

O desafio maior do museólogo e dos profissionais de museus é transformar os resultados de uma pesquisa em algo acessível ao grande público, mas sem deixar empobrecer a linguagem científica que envolve toda a exposição. Bittencourt conclui que no museu “(...) os artefatos são como átomos, ligados uns aos outros pela força das ideias que lhes deram origem. Aí reside a potência do Museu, como ideia”.²¹¹ Tal como considera Sylvania Nascimento:

O movimento de colocar em exposição objetos da cultura é promover uma mediação entre sujeitos sócio-históricos do passado e do presente. Isto é, procurar signos, palavras, pedras, cores, formas, mas também não formas, ex-formas, disformes – que são as diversas maneiras de comunicar e de transmitir uma intenção e negociar significados no espaço expositivo.²¹²

²¹⁰ BOSI, 1994. p. 58.

²¹¹ BITTENCOURT, 2009. p. 29.

²¹² NASCIMENTO, 2009. p. 19.

O museu é um local de exibição de objetos que se tornaram especiais por algum motivo, sejam eles pessoais, coletivos ou porque apresentam alguma significação histórica e podem contribuir para a compreensão do passado. Através das relíquias pode-se ter acesso ao passado e produzir conhecimento e informações sobre o mesmo. As coleções de artefatos²¹³ museológicos são uma forma de arquivo, um conjunto de documentos que permitem e contribuem para a análise da trajetória humana no mundo. E a atenção que os organizadores das exposições devem dar ao objeto é grande, visto que é muito comum os visitantes olharem rapidamente as obras no museu, sendo que boa parte do pequeno tempo é dispensado na leitura da etiqueta que identifica a obra (isto quando a mesma chega a ser feita). Por isso, um dos maiores desafios dos profissionais dos museus é justamente direcionar uma maior atenção do público ao objeto patrimonial, já que ao seu redor, muitas vezes, existem mirabolantes jogos de luzes, recursos tecnológicos e cafés que contribuem para que o objeto se torne cada vez menos perceptível diante do visitante. Não que estes recursos não sejam importantes, mas não devem deslocar o centro da atenção do objeto.

Ao ser inserido na exposição do museu, o objeto deixa de ser um simples artefato qualquer e passa a ter um valor patrimonial, desfazendo-se de suas funções iniciais para se tornar referência. “Ninguém toma chá nas xícaras, ou sopa, nos pratos de um museu; as armas de uma exposição já não servem para defender ou agredir – e a ninguém ocorreria ‘usar’ esses artefatos.”²¹⁴ A partir do momento em que um objeto passa a ser interpretado como *de museu*, significa que sua função inicial, a função para qual o objeto havia sido criado, é colocada em

²¹³ José Neves Bittencourt considera que os artefatos são produtos deliberados do trabalho humano, os quais possibilitam a seus produtores continuarem vivendo. De acordo com o autor, o conjunto dos artefatos que a humanidade, ao longo dos anos, produziu, expressam suas necessidades, anseios, ideias e projetos. Portanto, a cultura humana se materializa através do trabalho do homem e como os museus se organizam em torno de objetos, é necessário falar também em “artefatos”, categoria considerada pelo autor menos abrangente do que a de “objeto”. Como produção humana, o próprio museu é considerado por Bittencourt como artefato. (BITTENCOURT, 2009).

²¹⁴ BITTENCOURT, 2009. p. 28.

segundo plano. O objeto sofre o processo de *musealização*, ou seja, de atribuição de novos valores. Marília Xavier Cury entende a musealização como o ato de musealizar, ou seja, “(...) é um processo que integra preservação e comunicação, isto porque, (...) a documentalidade refere-se a ensinar algo a, logicamente, alguém. Como testemunho, o objeto deve ser preservado: preservar para ensinar, preservar para comunicar.” A musealização é um processo para além de simplesmente transferir os objetos para o museu, porque ela leva em consideração também as informações trazidas pelo objeto que servem como testemunhos de tempos passados. É a transformação do objeto em documento. “A musealização, então, se inicia na valorização seletiva, mas continua no conjunto de ações que visa à transformação do objeto em documento e sua comunicação.”²¹⁵ Em síntese, o processo de musealização envolve uma série de etapas sobre o objeto, que vai desde a seleção e passa pela aquisição, pesquisa, preservação, documentação e culmina na comunicação através da exposição, sem descartar ainda as atividades educativas e administrativas que envolvem o objeto. Musealiza-se no intuito de preservar o patrimônio cultural para a (re)construção da memória e da identidade, tanto individual quanto coletiva.

O objeto não é musealizado apenas por especialistas de museus ou profissionais da cultura. Marília Xavier Cury chama a atenção para o fato dos objetos já possuírem sua musealidade, como qualidade histórica, antropológica, sociológica, técnica, artística, econômica, etc. Para a museóloga, “a musealidade é uma qualidade atribuída e pode ocorrer por critérios determinados por especialistas e/ou pelo público por meio da sua participação nos processos de musealização.”²¹⁶

Nem tudo o que atualmente é tratado como patrimônio foi sempre desta forma considerado porque ao ser colocado na exposição museológica, o objeto conseqüentemente se

²¹⁵ CURY, 2005. p. 25.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 32-33.

modifica. De acordo com Ana Lúcia Siaines, o objeto-signo acrescido de qualificação museológica deixa de ser individual para se tornar coletivo. A museóloga afirma que nessa passagem do objeto, quando ocorre a metamorfose em patrimônio, “(...) a admiração se volatiliza em veneração, o contemporâneo recua à intemporalidade e o profano se transfigura em sacralização.”²¹⁷

O objeto ganha status de patrimônio ao longo do tempo, exceto aqueles que já foram criados propositalmente para serem considerados desta forma. Luana Carla Martins Campos chama a atenção para o fato de que o processo de patrimonialização acarreta ganhos e, ao mesmo tempo, perdas significativas do acervo cultural da humanidade ao longo da história, uma vez que isto exige dos responsáveis um processo de seleção do que é ou não digno de ser conservado para a posteridade.²¹⁸ Antes, o que merecia ficar no museu eram apenas os objetos dos grandes personagens e líderes, glorificando-os, posição que vem sendo questionada nas últimas décadas.

Tratando de objetos museológicos e considerando que os mesmos podem contribuir para a análise do passado ao qual pertencem, Dominique Poulot descreve que:

*Os objetos ‘patrimoniais’, documentos e monumentos, testemunhos de uma época, de pessoas e de eventos passados, separados de seus meios de origem, quer porque perderam sua função e sua utilidade, quer porque foram mutilados, modificados ou destruídos em maior ou menor grau, manifestam um vínculo físico entre nós e o outro desaparecido: eles têm um potencial de evocação. Usando as palavras de Peirce, eles são ‘indícios’ do passado (a relação entre o sinal e seu objeto é física) e não ícones (cuja relação ‘não fornece nenhuma base que permita interpretá-los como um reenvio a uma existência real’).*²¹⁹

²¹⁷ CASTRO, 2009. p. 81.

²¹⁸ CAMPOS, 2009. p. 60.

²¹⁹ POULOT, 2003. p. 34.

Os objetos que se tornam patrimônios automaticamente também se tornam bens que devem ser transmitidos para a posterioridade e um local de memória, o que os diferencia de forma absoluta dos demais bens em status. O patrimônio como acervo inscreve-se na longa tradição do colecionismo e da cultura antiquária, o que permite concluir que “qualquer implementação de um acervo é acompanhada de saberes eruditos”,²²⁰ demandando um projeto que inclua coleta, classificação, exposição e interpretação. Objetos expostos nos museus históricos, oriundos da vida cotidiana do passado ou ligados a eventos e/ou personagens importantes, não foram criados com a finalidade de serem oferecidos ao olhar do visitante. Mas ao serem submetidos a isso eles adquirem novos valores, tal como acredita Salgado Guimarães:

Ao olharmos, portanto, para um objeto do passado – sejam aqueles colocados em exposição para o olhar nos museus, sejam aqueles monumentalizados no espaço de nossas cidades – é a partir de uma outra gramática que o vemos, articulado como objeto histórico; como patrimônio histórico. Perdem o sentido para o qual foram criados e adquirem um novo, conferido pela qualidade de histórico, estabelecendo, por esse procedimento, uma relação entre o visível do tempo presente e o invisível do passado.²²¹

Se os objetos estão em exposição no museu é porque de alguma forma eles possuem um valor de transmissão, são uma herança de valor patrimonial e, portanto, capazes de construir um lugar de memória. Nesse sentido, significados e importância são atribuídos aos objetos museológicos, sujeitos a múltiplas interpretações não apenas de pesquisadores que os analisam, mas também do público que os admira. A apreciação e interpretação das obras patrimoniais é individual e múltipla, uma vez que cada sujeito constitui uma história de vida e se apropria de seus referenciais na análise da exposição com que interage. A obra “fala” para o imaginário de cada um de forma singular e única. Como a memória é diversa, as

²²⁰ *Ibidem*, p. 38.

²²¹ GUIMARAES, 2007. v. 15. p 15.

interpretações do passado também o são. Para Ecléa Bosi, “a memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo.”²²² Por isso, ao elaborar uma exposição museológica, “não se devem ignorar os diferentes tipos de experiências de vida, o *background* das pessoas, pois são fontes de novas e ricas experiências de encontro com a arte.”²²³

Mas nem sempre se percebe isto nas exposições, mas sim impera muitas vezes a oposição, quando ao se buscar minimizar as diferenças, nota-se o esquecimento da riqueza das diversidades dos sujeitos e o quão isto é importante e contribui na valorização do museu. Os museus devem ser fontes de novas descobertas e são através das diferenças, das diversidades da vida e da problematização do objeto que elas alcançarão êxito. Só assim os museus serão locais de memória e não de esquecimento, como ocorre em muitas instituições atualmente. Ana Lúcia Siaines de Castro comenta que muitas exposições estão caracterizadas pelo segredo, ou seja, os indivíduos não conseguem problematizar e desvendar o passado através dos objetos, o que é um erro. De acordo com a autora, “(...) a informação contida no objeto não chega ao usuário de museu por estar envolvida no segredo, no silêncio da exposição, no sigilo da reserva técnica, no ocultamento documentário.”²²⁴ A solução para isto seria exteriorizar a informação e possibilitar a comunicação, realizando a interação entre sujeito e objeto. Mas o que se nota em muitos museus atuais é justamente o silêncio da exposição, ou seja, a pouca clareza na comunicação para que o visitante possa realmente indagar o passado, levantar questionamentos a partir de seus conhecimentos prévios sobre o assunto exposto pela instituição. Como aponta Ana Lúcia Siaines, nada é indagado e pouco é dito. “O espetáculo proposto por uma exposição - permanente ou temporária -, adjetivos, aliás, reveladores da

²²² BOSI, 1994. p. 54.

²²³ ARGOLO, 2006. p. 81.

²²⁴ CASTRO, 2009. p. 105.

temporalidade museológica, conduz e restringe a comunicação. O emissor não precisa falar; e o receptor, por sua vez, não é estimulado a perguntar.”²²⁵

Os elementos culturais do outro podem nos ensinar, “(...) servir como pontos de confluência para revelar que, apesar de diferentes, os indivíduos têm uma humanidade comum que possibilita a troca de experiências e a utilização das mesmas pela apropriação em espaços e tempos diferentes”.²²⁶ São pontos de encontro, construtores e formadores da identidade coletiva. Compartilhando do pensamento de Bittencourt, todos os objetos, sem exceção, devem ser submetidos ao processo de interpretação, não importa então se falarmos de uma agulha ou de uma estrutura gigantesca, complexa, cheia de detalhes visíveis e invisíveis.²²⁷ Visitar uma exposição museológica está intimamente ligado ao emocional dos indivíduos e por isso, as experiências entre eles são diversas. Algumas pessoas podem afirmar que se identificaram com o museu e a exposição e outras, fazendo a mesma visita e ouvindo os mesmos monitores, não se sentirão atraídos pela instituição. A admiração é algo pessoal, podendo existir de forma intensa ou branda nos indivíduos, o que torna a vontade de visitar um museu divergente entre as pessoas. Para Bittencourt, o afetivo é que melhor caracterizaria, na nossa atualidade, o museu, ainda que a capacidade de despertar emoções seja tão sutil que não se consiga percebê-la:

Os museus são uma espécie de pequena-imensa janela através da qual pessoas no presente observam o universo na forma de lugares, tempos e culturas diferentes. O Museu aproxima pessoas, mesmo que estas pessoas não vivam no mesmo lugar, não falem a mesma língua e sequer estejam no mesmo tempo. Em minha opinião, é essa a maior qualidade do Museu, e nela reside sua capacidade de conexão de despertar emoções.²²⁸

²²⁵ *Ibidem*, p. 108.

²²⁶ LOPES, SIMÕES, 2009, p. 202.

²²⁷ BITTENCOURT, 2009, p. 25.

²²⁸ *Ibidem*, p. 20.

A capacidade de aproximar pessoas diversas admitida por Bittencourt se insere na ideia de que o museu é um local de construção da identidade coletiva e por isso é importante que as pessoas estejam predispostas a visitar tal local. No entanto, o emocional afetivo defendido pelo autor e a sensibilidade admitida por William Gomes e Luciano Piccoli ao visitar uma instituição museológica nem sempre estão presentes em todas as pessoas:

A experiência de percorrer corredores e galerias de um grande museu é de sentir a doçura e a provocação da arte, o mistério e o desafio do tempo. É de penetrar na construção dos equipamentos e dos aparelhos que alavancaram o conhecimento e transformaram o mundo para o bem ou para o mal. É de refletir sobre a força e potência das idéias, conceitos e formas, e das mãos, que as transformaram em signos reais. Poderá haver experiência mais acalentadora e mais profunda?²²⁹

Afinal, o interesse pelo passado e pela arte ainda não são totalmente coletivos, mas é também um dos intuitos dos museus tentar contornar esta realidade. Deve ser objetivo de uma instituição museológica despertar nas pessoas uma vontade de visitar a mesma, de se inteirar com a exposição, questioná-la e refletir sobre seus conhecimentos pessoais sobre as sociedades de ontem e hoje. Para Silvânia Nascimento,

Podemos dizer que os objetos da cultura simbólica e estética presentes no museu, além de serem alvos de admiração, podem contribuir para a compreensão das muitas faces das experiências sociais e históricas dos sujeitos. Esses podem ser mediadores na constituição do conhecimento, na medida em que os visitantes, a partir de suas mais diferentes emoções, são convidados a interpretá-los em articulação com outros tempos de sua história e da produção de conhecimentos de seu grupo social, contextualizados na história local e universal.²³⁰

É o contato com o objeto patrimonial que faz do museu um local culturalmente especial. Na era da internet e da globalização, muitos museus estão sendo digitalizados e as visitas virtuais estão cada vez mais acessíveis. Apesar disto ampliar a possibilidade de

²²⁹ GOMES; PICCOLI, 2009. p. 44.

²³⁰ NASCIMENTO, 2009. p. 20.

conhecimento sobre as instituições, principalmente para as pessoas que não têm a oportunidade de visitar o museu pessoalmente, a visita virtual não substitui o prazer da visita tradicional, a qual realmente proporciona a relação sujeito-obra. Maria Isabel Leite faz uma interessante analogia ao afirmar que a visita virtual ou a visualização de objetos pelo CD-ROM e internet se compara a ver um vídeo ao invés de ir ao cinema, ou assistir a uma peça na escola ao invés de ir ao teatro. “O teatro não vai até a escola – sua ambientação, sua arquitetura, seu cheiro, sua temperatura, seu *glamour*, as pessoas que ali estão... isso é insubstituível.”²³¹ O acesso ampliado pela internet não é algo ruim porque amplia as possibilidades de contato com as diferentes linguagens, mas não substitui a experiência de uma visita direta ao museu, em suma.

Fato muito comum quanto ao tratamento de objetos museológicos é o perigo de transformar o patrimônio em fetiche, ou seja, transformá-lo em objeto de consumo, em uma mercadoria como qualquer outra. De acordo com Mariza Veloso, “ocorre que o processo de ‘coisificação’ ou ‘objetivação’ que envolve os bens patrimoniais passa, necessariamente, por duas dimensões inexoráveis e que lhes conferem uma aura singular – a dimensão coletiva e a dimensão da história e da memória”²³². O processo de tornar o objeto museológico um fetiche é bastante vulnerável na sociedade contemporânea, onde imperam o consumismo e o individualismo. Para Ulpiano Meneses, a “tendência mais comum no museu histórico, previsível pela caracterização corrente que dele se fez, é a fetichização do objeto na exposição”. Relatando sobre a mistificação do objeto, o autor descreve:

Ora, os objetos materiais só dispõem de propriedades imanentes de natureza físico-química: matéria-prima, peso, densidade, textura, sabor, opacidade, forma geométrica, etc.etc.etc. Todos os demais atributos são aplicados às coisas. Em outras palavras: sentido e valores (cognitivos, afetivos, estéticos e pragmáticos) não são sentidos e valores das coisas, mas da sociedade que os produz, armazena, faz circular e consumir,

²³¹ LEITE, 2005. p. 24.

²³² VELOSO, 2007. p. 231.

recicla e descarta, mobilizando tal ou qual atributo físico (naturalmente, segundo padrões históricos, sujeitos a permanente transformação).²³³

Logo, a fetichização do objeto é uma consequência clara do tratamento ao qual é dado a ele pelas pessoas. Mas é importante ter sempre claro que os objetos que se tornam dignos de exposição em um museu estão ali porque podem dizer muito sobre o seu contexto de origem se forem concebidos de uma forma estimuladora dos sentidos tanto pelos pesquisadores quanto pelos visitantes. Bittencourt chama a atenção para o fato de não se permitir, nos museus, que a vida se torne refém dos objetos lá reunidos e expostos, porque aí estaria o perigo de incorrer na fetichização do objeto.²³⁴ Como descreve Veloso, “é preciso, portanto, não espetacularizar ou coisificar o patrimônio, seja material ou imaterial, e um dos procedimentos indispensáveis é não perder de vista o sentido que determinada manifestação cultural possui para o grupo que a produz”.²³⁵ Consumir o patrimônio como mera mercadoria tira dele seu valor histórico e impede que o analista utilize-o como fonte de formulação de hipóteses, condição necessária para se compreender a rede de relações sociais e histórico-cultural que atribui sentido ao objeto.²³⁶

O acervo de um museu não pode ver seu valor patrimonial reduzido pela fetichização, integrado à ideologia de uma sociedade de consumo cultural. Para Luana Campos, a cultura acabou se tornando muito vantajosa para a gestão pública porque ela se transformou em algo rentável para a economia, na qual “(...) o papel da preservação do patrimônio cultural nacional extrapola os limites da história e da memória, uma vez que também cumpre um papel econômico e social”.²³⁷ Como também aponta Francisco Régis Lopes Ramos, os vestígios do

²³³ MENESES, 2005. p. 35.

²³⁴ BITTENCOURT, 2009. p. 24.

²³⁵ VELOSO, 2007. p. 237.

²³⁶ BORGES, 2011. p. 483.

²³⁷ CAMPOS, 2009. p. 73.

passado se tornaram shopping centers no estilo colonial, “(...) comum florescente comércio que fez dos prédios cenários de venda, com fachadas recompostas, repintadas e tudo destruído por dentro, para atender à necessidade da colocação de vitrines e balcões.”²³⁸ Ainda reproduzindo o pensamento deste autor,

As vitrines do museu não podem ficar submetidas aos padrões de visibilidade das vitrines do comércio. A sedução do museu educativo não está na ordem do consumo capitalista – que promove o ‘culto ao patrimônio’ –, mas sim na aventura de criar condições para o pensamento livre e, por isso mesmo, comprometido com alternativas diante da lógica perversa do mercado.²³⁹

Para Ulpiano Meneses, um caminho para desfetichizar o objeto seria simplesmente trilhar “o caminho inverso da fetichização, isto é, partindo do objeto para a sociedade. Ao invés de fazer a história das armas, por exemplo, dar a ver a história nas armas (...)”.²⁴⁰

Os termos quanto a esta discussão são vastos: fetichização, espetacularização, coisificação, teatralização do objeto... Enfim, não faltam palavras para chamar a atenção para a importância de não se transformar e consumir o objeto como mercadoria econômica. Francisco Régis Lopes Ramos chama a atenção para esta questão, discutindo a importância do uso do vidro (tal como a vitrina das lojas) para a conservação e segurança dos objetos, mas ao mesmo tempo provocando o distanciamento e a sacralização dos bens patrimoniais, tornando-os únicos e intocáveis.

Assim como o shopping center, o museu também expõe objetos. É por isso que um dos grandes desafios para a montagem de uma exposição museológica reside no fato de não fazer vitrines – romper com a estética de mostrabilidade que caracteriza o mundo das mercadorias. Não se trata somente de fazer diferenças topográficas. Ao romper com o *design* do consumo, o museu deve estar inserido em uma rede mais ampla de táticas

²³⁸ RAMOS, 2004. p. 79.

²³⁹ RAMOS, 2004. p. 76-77.

²⁴⁰ MENESES, 2005. p. 35.

educativas. Torna-se necessário criar movimentos de 'alfabetização do olhar', seja na escola ou em outros grupos de sociabilidade.²⁴¹

Na realidade capitalista, no entanto, os museus participam de um processo de mercantilização com a cobrança de ingressos. Muitos museus se tornaram locais de consumo visual e os objetos deixaram de estar inseridos em políticas verdadeiramente sociais e identitárias, criando um caráter artificial para a cultura patrimonial. Na verdade, muitas instituições precisam fazer isto para sobreviver. A reflexão de Maria Isabel Leite é bastante interessante quanto ao assunto:

A espetacularização dos museus traz para eles um caráter típico de *shows* ou estádios de esporte e as obras se travestem de mercadoria. Isso tem causado efeitos perversos que indicam a necessidade urgente de solidificar a oportunidade de experiência estética, retornando-a ao papel central, e de pensar projetos críticos de educação e cultura que possam ocupar essa lógica do entretenimento, não esquecendo a necessidade de dedicarmos a políticas de formação cultural.²⁴²

Ainda compartilhando das reflexões de Maria Isabel Leite, o maior desafio dos museus é serem viáveis economicamente, prosseguir com as pesquisas e ao mesmo tempo encontrar formas de relacionamento com a população de forma a trazê-la para junto de si. Mas isto não é um desafio fácil de ser cumprido pelos museus e por isso mesmo, raramente encontramos instituições que conseguem abranger todas estas expectativas satisfatoriamente. O museu é uma instituição complexa que não consegue se sustentar apenas na sua exposição e por isso, anais, conferências, programas pedagógicos são essenciais para complementar os objetivos das instituições. Francisco Régis Lopes Ramos sugere que a criação de programas para aproximar os museus das escolas seria a melhor forma de preparar o público para as

²⁴¹ RAMOS, 2004. p. 70.

²⁴² LEITE, 2006. 35.

visitas e sensibilizá-los quanto a importância do patrimônio.²⁴³ Mas precisa-se considerar também a existência de um público distante do meio escolar e acadêmico. Assim, os museus precisam estar constantemente desenvolvendo pesquisas sobre seu acervo e exposição, além de promover programas e exposições comunitárias que integrem a população ao museu.

3. 2. Confronto entre as metodologias, concepções e objetivos da historiografia e da expografia.

Nas últimas décadas, tanto a História quanto a Museologia passaram por transformações nas suas propostas científicas, em suas áreas de atuação e objetos de análise. A Nova Museologia traz propostas que dialogam mais de perto com os princípios científicos da História, como, por exemplo, a concepção de que os museus devem ser locais de apresentação e atuação de uma reflexão crítica. Manuelina Cândido escreve sobre o assunto que:

Há algumas décadas, profundas alterações vêm revolucionando a Museologia mundialmente, e numerosas reuniões internacionais produziram documentos nos quais se identificam novas preocupações, que não apenas a preservação material dos objetos. Entre estas, podem-se destacar o papel social da Museologia, a necessidade de integração do patrimônio ambiental ao cultural, a importância da função socioeducativa do museu e do estímulo à reflexão e ao pensamento crítico, a afirmação do museu como meio de comunicação. O museu passa a ser compreendido como espaço de interação social com o patrimônio, um conceito amplo que dá conta de muitas formas de realização.²⁴⁴

²⁴³ RAMOS, 2004.

²⁴⁴ CANDIDO, 2013. p. 40.

Mas a tentativa de aproximação da História e dos museus se faz desde o século XVIII, quando os museus assumiram a função de fazer com que o passado pudesse ser visualizado, complementando os trabalhos desenvolvidos pela História como ciência. Afirma Salgado Guimarães o seguinte:

Tornou-se consenso que os fundamentos disciplinares da história, concebida como projeto científico, foram lançados pelo trabalho de Ranke e pela clara definição e diferenciação entre fontes primárias e fontes secundárias. A base da escrita histórica estaria assentada no trabalho de pesquisa das primeiras, suporte da escrita do passado. E por fontes primárias entendia-se basicamente as fontes escritas (...). No entanto, também datam do final do século XVIII e começo do XIX, especialmente na França pós-revolucionária, os esforços no sentido de organização do passado através de sua visibilidade nos museus. Nessas instituições – que são criadas como parte de uma política do Estado voltada para a administração do passado francês - o visitante, informado por um conhecimento livresco, adquirido pela leitura dos textos sobre o passado, deveria encontrar conforto para seu conhecimento, uma vez que tais espaços seriam capazes de produzir para o visitante um efeito do real. Os objetos, dispostos segundo um princípio historicista, assegurariam ao visitante a certeza do passado, possibilitando assim uma visibilidade do invisível e, sobretudo, a certeza de sua realidade passada. Mas não apenas objetos estariam sendo colecionados no museu oitocentista, e, sim, também lugares: uma vez que, arrancados de seus espaços primitivos, tais objetos poderiam evocar também seus lugares de origem, combinando, portanto, nessa operação de visualização, espaço e tempo.²⁴⁵

No XVIII e início do XIX, como fica evidente a partir do trecho acima, os museus se articulariam com os textos históricos, dialogando escrita e objeto para conferir sentido ao passado. Até mesmo por boa parte do século XX, quando se falava em aprendizagem em museus, o modelo era o de transposição do que se fazia e era ensinado na sala de aula para a exposição, fazendo do planejamento museológico um modelo do planejamento escolar. Através do museu, o visitante teria um contato direto com os vestígios que permaneceram vivos ao longo do tempo e que, de certa forma, comprovariam o que era narrado pelo texto histórico. Os objetos eram encarados como provas do texto e como capazes de fazer reviver lugares já inexistentes, uma vez que possibilitavam a visibilidade do passado àqueles que os

²⁴⁵ GUIMARAES, 2007. p 26.

apreciavam. A instituição era percebida como um espaço, ao mesmo tempo, de diversão e de educação, características não necessariamente distantes das percepções dos museus na atualidade.

Para Poulot, “Os museus de história dão testemunho da discrepância, mas também do eventual diálogo entre tipos de saber históricos compromissados com a escrita e entre conhecimentos fundamentados no objeto”.²⁴⁶ Ou seja, para o autor há uma aproximação entre os museus e a escrita da história, o que não quer dizer que eles utilizem dos mesmos métodos para lidar com o passado, fazendo surgir diferenças entre as perspectivas e objetivos da historiografia e da epigrafia. Ainda relacionando bens patrimoniais e história, Poulot acredita que:

O patrimônio não é o passado, já que sua finalidade consiste em certificar a identidade e em afirmar valores, além da celebração de sentimentos, se necessário, contra a verdade histórica. Nesse aspecto é que a história parece, com tamanha frequência, “morta”, no sentido corrente. Mas, ao contrário, o patrimônio é “vivo”, graças às profissões de fé e aos usos comemorativos que o acompanham. (...) Logo em seguida, o campo da história do patrimônio se fragmentou em outros tantos objetos de diferentes investigações, desde os museus até os monumentos, passando pelo novo patrimônio imaterial. (...) Tal como é praticada a uma geração, com êxito incontestável, a história do patrimônio é amplamente a história da maneira como uma sociedade constrói seu patrimônio.²⁴⁷

Reinhart Koselleck, ao falar sobre a articulação entre as mutações de experiências da história e as mudanças de métodos e de representação daquilo que está concluído, concebe que as atividades de registro singular, de desenvolvimento cumulativo e de reescrita incessante constituem um caráter mínimo do método do historiador.²⁴⁸ Acrescenta-se, como indica Prost, que uma obra histórica constitui-se, em primeiro lugar, pelo recorte de seu

²⁴⁶ POULOT, 2003. p. 54.

²⁴⁷ *Idem*, 2009. p. 12.

²⁴⁸ Apud POULOT, 2003. 44.

objeto, escolhendo os limites cronológicos a partir de um início e de um fim.²⁴⁹ Já para Salgado Guimarães, o trabalho da memória e o exercício da lembrança são oportunidades fundamentais para a criação da história. Ele fala da possibilidade de se narrar a história através tanto de uma narrativa literária, compreendida por ele como a confecção de um texto visando um público leitor, quanto através de uma exposição de objetos em espaços museológicos, alertando para o fato de que ambas estarão submetidas ao olhar do público, ainda que públicos diferentes, com regras e expectativas diversas quanto ao passado que está sendo (re)produzido.²⁵⁰ Assim, o maior público dos historiadores são os próprios historiadores, enquanto os museólogos precisam se preocupar com uma variedade muito maior destes. Aí está um dos maiores desafios para os museólogos e demais profissionais que atuam nestas instituições sociais.

A memória então se torna algo comum no trabalho do historiador e do museólogo, além de suas conclusões ficarem submetidas ao olhar do público, o que torna tanto o texto historiográfico quanto a exposição de objetos suscetíveis a críticas. Mas também fica evidente uma diferença considerável entre eles: enquanto a historiografia apresenta uma característica peculiar que é a reescrita constante do passado, o mesmo não acontece com frequência na maioria dos museus de história, os quais acabam mantendo um discurso expográfico inalterável por anos a fio. Dominique Poulot faz uma observação interessante ao afirmar que a história no presente pretende apreender com cada objeto o conjunto das memórias que o constituem e contribuem para sua significação, o que ocorre em nome de uma história da memória coletiva, de uma história crítica dirigida contra a história-memória nacional. Já os novos museus de história, segundo Poulot, participam de uma perspectiva comemorativa ou pretendem acabar com uma guerra de memórias, sendo que muitas vezes sua abertura se deve

²⁴⁹ PROST, 2008, p. 217-218.

²⁵⁰ GUIMARÃES, 2003.

à vontade política de colocar algumas lembranças em primeiro plano da consciência coletiva.

“Com esse desígnio, o museu apega-se a uma verdade do passado enraizada no presente, sob a perspectiva de memórias e valores inscritos no âmago dos debates cívicos e políticos.”²⁵¹

Assim, se muitas memórias nos museus de história ainda são contemplativas, a história acadêmica se posiciona crítica diante das memórias.

Tanto o texto historiográfico quanto a exposição museológica propiciam ao apreciador a possibilidade de releitura do passado. Os leitores da historiografia e/ou os visitantes dos museus são, desta forma, pessoas que se aproximam do historiador de ofício e de suas funções. Admite Ecléa Bosi:

A experiência da releitura é apenas um exemplo, entre muitos, da dificuldade, senão da impossibilidade, de reviver o passado tal e qual; impossibilidade que todo o sujeito que lembra tem em comum com o historiador. Para este também se coloca a meta ideal de refazer, no discurso presente, acontecimentos pretéritos, o que, a rigor, exigiria se tirassem dos túmulos todos os que agiram ou testemunharam os fatos a serem evocados. Posto o limite fatal que o tempo impõe ao historiador, não lhe resta senão *reconstruir*, no que lhe for possível, a fisionomia dos acontecimentos. Nesse esforço exerce um papel condicionante todo o conjunto de noções presentes que, involuntariamente, nos obriga a avaliar (logo, a alterar) o conteúdo das memórias.²⁵²

Tal como os livros de história, os museus também não irão ressuscitar o passado identicamente como os fatos aconteceram e nem seus personagens ilustres, mesmo porque isto seria impossível. Como pressupõe Francisco Régis Lopes Ramos, o conhecimento histórico proposto pela museologia não pretende viver o passado como se fosse possível voltar no tempo dentro do museu. O que se busca neste espaço é “(...) a história através dos objetos, uma poética material que abre inúmeras possibilidades de interpretação. Se estudamos história

²⁵¹ POULOT, 2013. p. 81.

²⁵² BOSI, 1994. p. 59.

através dos livros, também é possível estudá-la através dos objetos.”²⁵³ Tal como a história, os museus também interpretam o passado a partir de um olhar do presente, sendo a interpretação nos museus constantemente coletiva, apesar de poder vigorar na expografia uma posição particularista do passado daqueles que a organizaram.

Assim, há como, através de elementos presentes e de resquícios do passado, (re)ler e (re)construir na imaginação os acontecimentos do pretérito, transformando-os em conhecimento. E a faculdade de (re)lembrar exige a capacidade de não confundir a vida atual com a vida passada, apesar de não existir evocação do que passou sem a utilização da inteligência do presente. “Uma lembrança é diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito”, afirma Ecléa Bosi.²⁵⁴ É esta a função da historiografia e da expografia: questionar o passado e possibilitar múltiplas interpretações a partir das lembranças individuais e coletivas. Afinal, lembrar envolve sentimentos. E isto deve ser feito levando-se em consideração a história-problema, a qual percebe o passado como fonte de reflexão acerca do presente, “(...) indagando as inúmeras tensões e conflitos que se fazem em mudanças e permanências. Assim, a história deixa de ser uma sucessão de eventos e assume a condição de pensamento sobre a multiplicidade do real.”²⁵⁵

A definição exata do conceito de museologia ainda está em discussão entre os teóricos da área, mesmo porque os museus, cuja função é social, estão inseridos em um mundo em transformações sociais, políticas, econômicas e culturais constantes, o que exige dos museólogos realmente repensar sua atuação. A museologia se constitui ao longo de século XIX e XX como ciência, como um conjunto organizado de conhecimentos de tudo que diz respeito aos museus. Gustavo Barroso, criador do Curso de Museus que funcionaria no Museu

²⁵³ RAMOS, 2004. p. 97.

²⁵⁴ BOSI, 1994. p. 81.

²⁵⁵ RAMOS, 2004. p. 26.

Histórico Nacional, define museologia como “O estudo científico de tudo o que se refere aos museus no sentido de organizá-los, arrumá-los, conservá-los, dirigi-los, classificar e restaurar seus objetos.”²⁵⁶ E hoje a museologia vem sendo entendida como o estudo da relação do homem com a realidade, já que o museólogo seleciona e trabalha com alguns objetos originais desta realidade.

A Museologia é uma ciência ligada à História, o que não significa afirmar que seja dependente ou submissa, mas sim, ambas precisam exercer um diálogo mútuo para atingirem o objetivo de transmitir conhecimentos de forma satisfatória. O Conselho Internacional de Museus (ICOM) reconhece a importância do diálogo entre a História e a Museologia, inclusive percebendo os museus como locais de estudo da história. Ana Lúcia Siaines de Castro descreve que:

(...) o ICOM aceita a *museologia* como a ciência dos museus, com a finalidade de estudar a história, o papel na sociedade, os sistemas específicos de investigação, de conservação, de educação e de organização, as relações entre o entorno físico, a tipologia dos museus, e enquanto a *museografia* é definida como um conjunto de técnicas e de práticas, deduzidas da museologia ou consagradas pela experiência, concernente ao funcionamento museal.²⁵⁷

Nesta passagem também fica evidente a distinção entre Museologia, que é a ciência dos museus, e a museografia, que é a prática do museólogo, o resultado de seu trabalho. Tal como a História é a ciência que estuda o passado e a historiografia é a prática e o resultado do trabalho do historiador. Apesar da aproximação entre as duas disciplinas, a formação e a atuação dos profissionais têm suas especificidades e, por isso, são complementares, e um profissional não substitui o outro ou é mais importante dentro dos museus.

²⁵⁶ *Apud* CASTRO, 2009. p. 124.

²⁵⁷ CASTRO, 2009. p. 124.

Tanto o museu quanto a História trabalham, muitas vezes, tendo como foco o passado. Mas o tempo que impera no museu pode ser referenciado como o tempo de “acronia”, ou seja, aquilo privado de seu tempo real e que está fora de seu próprio eixo. Nas palavras de Castro:

Nem anacrônico nem diacrônico, muito menos sincrônico, simplesmente acrônico, na medida em que o processo museal determina, especifica e classifica a temporalidade do objeto, envolvendo-o sob o manto da sagração e da obliteração de seus caminhos construtivos. Essa opção conceitual justifica-se como fator de iluminação temporal museológica.²⁵⁸

Quanto à História, Antoine Prost afirma que impera a dimensão diacrônica do tempo nesta ciência, uma vez que o historiador parte do presente para a busca e análise do passado, num vaivém constante. Para este historiador, o tempo serve de referência comum aos membros de um grupo, é coletivo, não sendo necessariamente uma unidade de medida, mas sim está incorporado, de alguma forma, às questões, aos documentos e aos fatos, sendo a substância da história. O tempo recebe a função essencial de colocar em ordem os fatos e os acontecimentos e de ser ascendente em direção ao progresso, fator de novidade e criador de surpresas. Para Prost, a primeira tarefa do historiador refere-se à cronologia, quando se classifica os acontecimentos na ordem do tempo, e a segunda tarefa é a periodização, que se trata de uma necessidade prática de recortar o tempo em períodos, já que é impossível abranger a totalidade sem dividi-la.²⁵⁹

Entre o universo testemunhal do tempo real a que o objeto pertence e todo o teatro do contexto expográfico a que o mesmo objeto está inserido, o museu é capaz de alterar e controlar o tempo. Desta forma, o movimento diacrônico ou sincrônico do tempo acabam por não ocorrerem em sua plenitude nas instituições museológicas. Ana Lúcia Siaines afirma que “(...) o objeto museal encontra o *futuro do passado*, ou seja, no *khronos cultural* desloca-se da

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 118.

²⁵⁹ PROST, 2012, p. 95-114.

sincronia e da diacronia, permanecendo na acronia.”²⁶⁰ E a autora chama a atenção para a importância de sair da imobilidade acrônica do sagrado e romper a seriação ocultante da ordem cronológica uma vez que se pretende atuar como profissional de museus. Isso representa partir ao encontro do chamado tempo aiônico, o tempo do acontecimento ou do devir, aquele que é simultaneamente, o passado e o futuro.

José Neves Bittencourt considera o museu simultaneamente como abstrato e concreto, o que não deixa de ser algo semelhante à História, considerada por muitos como uma ciência que trabalha o concreto (passado), mas que é ao mesmo tempo abstrata por permitir conclusões diversas sobre o mesmo passado a partir de interpretações múltiplas. O abstrato estaria na tentativa de reconstruir imageticamente o que já não existe mais. Em suas palavras:

O Museu é, ao mesmo tempo, fato concreto e abstrato. Concreto, por sua estrutura: trata-se de uma instituição, de uma criação instituída por um diploma legal, e que vigora num determinado estado ou nação. (...) Mas é abstrato porque se constrói e consolida em torno de uma idéia, a de que é possível “representar (*re-presentar*) o mundo, os homens, as coisas, as relações... e essa representação se faz com segmentos do mundo físico, se faz com elementos que integram a nossa natureza enquanto seres humanos, natureza que está marcada por nossa corporalidade”.²⁶¹

Salgado Guimarães faz outra aproximação interessante ao escrever sobre o surgimento da História como ciência e memória disciplinar:

A classificação do século XIX como o século da história parece ter se firmado como uma evidência (...). O século XIX histórico opunha-se a um século XVIII a-histórico, oposição já devidamente criticada por Ernst Cassirer, em texto seminal acerca da conquista do mundo histórico. Inegavelmente, é neste século, contudo, que uma poderosa cultura histórica parece se firmar, estimulando, nas palavras de Stephen Bann, uma verdadeira paixão pelo passado, que viria a se manifestar sob diferentes formas: da escrita histórica resultante da pesquisa acadêmica aos museus de história, passando ainda pela pintura histórica. Em todas elas, haveria um mesmo interesse e expectativa de fazer reviver o passado como se, por meio deste ato, ele novamente se tornasse presente,

²⁶⁰ CASTRO, 2009. p. 119.

²⁶¹ BITTENCOURT, 2009. p. 21.

rompendo os limites impostos a toda experiência humana de finitude.²⁶²
(grifo nosso).

De acordo com o autor, a valorização da história como ciência no século XIX foi acompanhada pelo surgimento dos museus históricos. E ambos apresentariam em comum a intenção de fazer reviver o passado, tornando o tempo, considerado distante, mais próximo do presente. Se museólogos e historiadores modernos concebem o passado como um espaço privilegiado para suas reflexões, não quer dizer que necessariamente se trate de um mesmo passado, ou melhor, de uma forma semelhante de compreender as relações deste passado com o presente. Se considerarmos o trabalho dos museólogos mais próximo do antiquário do que do historiador, a passagem abaixo deixa isso bastante evidente:

Com isto, queremos afirmar que tanto a prática dos antiquários quanto dos historiadores modernos representam duas possibilidades distintas e diversas de acionar práticas tendentes a uma relação com o passado e que implicam procedimentos e regras que envolvem não apenas a memorização, como também a transmissão, criando escritura que definirá o legítimo ou ilegítimo em relação ao conhecimento deste passado. O antiquário transforma o passado em presença materializada nos objetos que o circundam; já o historiador torna o passado distante e objeto de uma reflexão científica, cognoscível apenas pelo procedimento intelectual capaz de apreender este passado como processo, como um vir-a-ser do presente.²⁶³

O museólogo reescreve a história a partir de objetos que são convocados para desempenhar o papel de testemunhos do passado e acionar naqueles que os contemplam uma capacidade imagética. Os museus reúnem peças que procuram prestar depoimento sobre um mundo que já não existe mais. Mas tal como a historiografia, o museu também pretende a transmissão de um conhecimento, surgindo aí um fator comum entre eles. Tanto o museólogo quanto o historiador procuram (re)apresentar o mundo e o passado, ajudando a torná-los

²⁶² *Ibidem*, p. 83.

²⁶³ GUIMARÃES, 2003. p. 88.

compreensíveis. Além disso, os museus, tal como as produções historiográficas, devem ser críticos, mas sem esquecer que o objeto patrimonial deve ser apresentado como o centro de suas discussões, sempre estimulando o diálogo entre obra e público.

Para Ulpiano Bezerra de Meneses, a dissemelhança básica entre a exposição e a monografia (esta considerada por ele o texto propriamente escrito), pode ser ressaltada em dois níveis:

O primeiro é que, numa monografia, os documentos (significantes), uma vez explorados na produção de significados, podem ser dispensados, sem precisar servir de suporte, como na exposição, para formular (e comunicar) esses mesmos significados. Esse duplo papel dos objetos na coleção e na exposição tornam esta última uma operação consideravelmente mais complexa do que a redação de um texto (...). O segundo nível diz respeito à especificidade da linguagem museológica, que é essencialmente espacial e visual – não simples variação ou adaptação da linguagem verbal.²⁶⁴

Logo, para o autor, a forma de tratar as fontes e a linguagem são fatores que evidenciam diferenças entre a escrita textual da história e a apresentação do passado através da exposição de objetos. A escrita é a linguagem própria da história enquanto a exposição é a linguagem essencial dos museus. Enquanto os historiadores realizam uma representação do objeto analisado, os museólogos precisam exibir seu objeto de estudo ao olhar direto do público. Bezerra de Meneses também chama a atenção para o fato da exposição museológica não significar uma mera adaptação do texto historiográfico, não estando submisso a este. Isto evidencia que o museu histórico tem a liberdade de construir uma narrativa sobre o passado a partir de seu olhar, de sua versão e interpretação do que já não existe mais. Mas já que esta autonomia existe, vem dela também a importância da presença de historiadores de formação dentro das instituições museológicas, uma vez que são estes os profissionais mais adequados e preparados para dialogar com os museólogos a fim de que a exposição realmente se construa

²⁶⁴ MENESES, 2005. p 47.

pautada em critérios científicos de pesquisa sobre o passado que se pretende representar. Vem daí também a possibilidade da exposição de museus e de sua narrativa serem objetos de análise crítica de historiadores. Vânia Carneiro de Carvalho também acredita na linguagem e na comunicação através dos objetos materiais como uma característica que difere o museu e sua exposição da história reproduzida através de textos:

De fato, o museu se diferencia por garantir a existência material de documentos tridimensionais e iconográficos, mas é na exposição que se evidencia a especificidade do museu na produção de conhecimento. Uma pesquisa acadêmica realiza-se com a análise de documentos e a comunicação dos resultados se faz, tradicionalmente, não com a exibição dos documentos, mas por meio da linguagem textual. Na exposição, se não cedemos à tentação de atribuir aos painéis e às legendas a função explicativa que pertence aos objetos, temos de construir com os documentos materiais as convenções visuais e espaciais. Como qualquer forma de comunicação, a exposição trabalha com uma linguagem (...), em suma materiais e não arbitrárias como o código lingüístico.²⁶⁵

Apesar de apresentar as distinções entre o texto histórico e as exposições museológicas, Bezerra de Meneses também chama a atenção para o que ele considera uma aproximação fundamental entre monografia e exposição museológica:

A semelhança desejável está no encaminhamento argumentativo e aberto da monografia (penso, especialmente, no domínio das ciências humanas e sociais): ela vale pela força de seu referencial (os documentos que seleciona e processa, a “construção” em suma, de um sistema documental, que deve ser justificado) e de seus argumentos (que derivam de opções teórico-metodológicas também a exigir justificativa); além, é claro, da relevância e pertinência dos problemas em foco. Tal postura deveria implantar-se, semelhantemente, no campo das exposições, embora haja a barreira dos hábitos consolidados e o desconhecimento das possibilidades museográficas. Mas por que a exposição, ao contrário da monografia assinada, se desobriga de colocar à vista as cartas que montaram seu jogo?²⁶⁶

Ao considerar que o museu, tal como a historiografia, deveria exhibir ao público como se deu o processo de pesquisa, construção e conclusão de sua narrativa, pode-se considerar

²⁶⁵ CARVALHO, 2011. p. 464-465.

²⁶⁶ MENESES, 2005. p. 47.

que Ulpiano Bezerra de Meneses propõe uma aproximação metodológica entre a historiografia e a expografia. Se num texto historiográfico as notas e referências permitem que o leitor percorra o caminho traçado pelo pesquisador, acredita Bezerra de Meneses que algo semelhante também poderia ser feito com a exposição nos museus, demonstrando ao público como se desenvolveram as pesquisas que culminaram na exposição visualizada por ele, dando legitimidade ao que é narrado sobre o passado. O historiador comprova sua pesquisa através das notas, obrigação esta que não compõe o universo da expografia. Sobre as notas de rodapé, Prost faz a seguinte reflexão:

As notas na margem inferior da página são essenciais para a história: elas constituem o sinal tangível da argumentação. A prova só é aceitável se for verificável. A verdade no âmbito da história (...) é aquilo que é comprovado; no entanto, só é comprovado aquilo que possa ser verificável. (...) O historiador não solicita, de modo algum, que lhe seja depositada uma confiança incondicional: contenta-se que alguém aceite acompanhá-lo no enredo construído por ele.²⁶⁷

Ainda que Bezerra de Meneses acredite ser fundamental os museus transparecerem aos visitantes como ocorreu a construção da interpretação do passado apresentada através da expografia, o historiador não aponta uma forma ideal de se concretizar tal proposta. Atualmente, parte-se do pressuposto de que o que está sendo exibido e narrado pelo museu através da exposição dos objetos, painéis com textos históricos, enfim, de tudo que envolve a exposição já foi analisado e discutido pelos organizadores da mesma, inclusive com a presença de historiadores, ideais em um museu. Mas nem sempre as pesquisas sobre o passado e que resultam em exposições de museus se desenrolam da forma como realmente deveriam, ou seja, com cientificidade e criticidade. A expografia, na maioria das vezes, não

²⁶⁷ PROST, 2008. p. 235.

deixa o teor científico da pesquisa evidente, diferentemente do que acontece com a historiografia, que se vê metodologicamente com esta obrigação.

José Reginaldo Gonçalves apresenta uma dissemelhança também importante entre o trabalho dos museólogos e de outros cientistas sociais no dia a dia dos museus. O antropólogo acredita que a relação dos museólogos com o objeto é que designa uma diversidade entre o trabalho destes com outros profissionais das ciências sociais. O tratamento direto com os objetos materiais e a sensibilidade essencial para interpretá-los caracteriza o trabalho dos museólogos, os quais narram suas interpretações com os objetos patrimoniais. Ele afirma que:

Estamos diante de duas “tribos” intelectuais com mitos de origem, ritos de reforço da identidade, vocabulários e cotidianos profissionais bem diferentes. Minha hipótese é a de que essa diferença fundamenta-se, primordialmente, numa relação sensível com os objetos, que passa pelo tato, pela visão, pelo olfato e pela audição. (...) Essa relação que os museólogos mantêm com os objetos está ausente, ou pelo menos não está necessariamente presente na formação e na prática profissional de um historiador ou de um antropólogo, os quais trabalham fundamentalmente com estruturas conceituais. Para um historiador moderno ou para um antropólogo, os textos falam mais e melhor do que os objetos. Para um profissional de museu, a valorização recai nos objetos. Isso não quer dizer que os profissionais de museus não trabalhem com estruturas conceituais – o que seria um absurdo –, mas sim que a relação que o diferencia dos demais profissionais é essa relação sensível com os objetos. E, quanto a esse ponto, é possível dizer que os profissionais de museus são herdeiros da tradição dos antiquários dos séculos XVII e XVIII (...) (que) ampliaram os métodos da pesquisa histórica ao incorporar dados não textuais, tais como moedas, inscrições e outros testemunhos materiais.²⁶⁸

Percebe-se que o objetivo e a forma de transmitir o conhecimento através da escrita da história e da exposição de bens patrimoniais são diferentes. Levando-se em consideração vários museus nacionais tradicionais, nota-se um discurso que se pretende inquestionável, unívoco, verdadeiro e por isso, sagrado. Em contraposição, a historiografia é digna de reconstrução, de reescrita e reinterpretção. É certo que o ideal em um museu histórico seria também possibilitar ao visitante múltiplas interpretações sobre o passado, privilegiando o

²⁶⁸ GONÇALVES, 2009. p. 181-183.

senso crítico através da história-problema, oportunidade pouco presente em grande parte destas instituições sociais hoje. Mas querer que o museu execute semelhantemente à historiografia a forma de tratar o passado é desconsiderar a museologia como uma ciência que apresenta metodologias e interesses próprios, marginalizando e pretendendo torná-la um complemento da História acadêmica. O fato é que o sujeito, ao visitar um museu, deve se apropriar de múltiplas linguagens e interpretações sobre o passado e ter condições, ele próprio, de questionar a história para assim perceber aquele local como favorável à construção de uma possível identidade comum. Afirma Maria Isabel Leite:

Os sujeitos, em suas interações diversas, circulam em variados espaços culturais e experienciam, também, diferentes formas de produção cultural. É no diálogo com o outro e com a cultura que cada um é constituído, desconstituído, reconstruído, cotidianamente. O acesso aos bens culturais é meio de sensibilização pessoal que possibilita, ao sujeito, apropriar-se de múltiplas linguagens, tornando-o mais acerto para a relação com o outro, favorecendo a percepção de identidade e de alteridade.²⁶⁹

Sabe-se que a pesquisa histórica acadêmica se inicia a partir de um problema. E para Bezerra de Meneses, a pesquisa em museus deve partir também da problemática, acreditando que “O museu deve operar com problemas históricos, isto é, problemas que dizem respeito à dinâmica da vida das sociedades”²⁷⁰. E para o autor, uma vez que é essencial no museu o trabalho com objetos históricos, é necessário o emprego de fontes não materiais junto às fontes materiais. Assim, revisões historiográficas tornam-se um meio fundamental de análise também para os museólogos. Daí a importância da atuação em conjunto com os historiadores.

Salgado Guimarães caracteriza a historiografia como investigação sistemática acerca das condições de emergência dos diferentes discursos do passado, pressupondo como condição primeira reconhecer a historicidade do próprio ato de escrita da história, ou seja, a

²⁶⁹ LEITE, 2005. p. 23.

²⁷⁰ MENESES, 2005. p. 28.

escrita se insere em determinado tempo e lugar. Em seguida, para o autor, é necessário reconhecer que a escrita é resultante de disputas entre memórias para dar significado ao mundo.²⁷¹ Assim, a própria escrita da história deve ser analisada levando-se em consideração o tempo e lugar em que foi criada, não descartando a possibilidade de uma determinada cultura influenciar a compreensão do passado e reconhecendo que as artimanhas da memória tendem a eternizar formas de escrita. Logo, em cada temporalidade, a visão sobre o passado pode ocorrer de uma forma particular, desde a história concebida com uma função de mestra da vida e que é capaz de indicar os caminhos para o futuro da humanidade até perspectivas dela ser útil para a formação e reinvenção da humanidade.

De acordo com Cláudia Montalvão, o início da historiografia deu-se com Heródoto. Considerado o pai da história, “Ele escreve para que os acontecimentos provocados pelos homens não sejam esquecidos, as suas grandes obras não percam a fama e que seja investigada a causa da guerra entre gregos e bárbaros”. Assim, na antiguidade, história e memória tinham o mesmo objetivo que era a imortalidade através da salvaguarda de alguns feitos humanos do esquecimento. Mas ao longo do tempo, como esclarece Montalvão, a história vai se afastando da sua função de memória. A autora utiliza Tucídides para exemplificar isto, descrevendo que neste historiador o objetivo não é preservar a memória, mas devido à exemplaridade da Guerra do Peloponeso, registrá-la por escrito, fazendo do presente um exemplo para o futuro. A história considerada mestra da vida perdurou até o início da modernidade, quando se formulou o moderno conceito de história. O mundo moderno deixou de ser guiado pela tradição, ocorrendo uma ruptura entre passado e presente, trocando o discurso herdado pela prática da escrita da história. A filosofia da história que se forma rompe com a erudição, identificado com o saber antiquário, que se torna subordinado

²⁷¹ GUIMARÃES, 2003.

aos cânones da moderna ciência da histórica no século XIX. Junto ao passado que se tornava exclusivo da história, agregou-se o projeto político de formação da nacionalidade e florescem os lugares de memória da nação, como os museus, os quais têm como projeto conservar e imortalizar os heróis, os acontecimentos significativos do passado, obras de arte e tudo que possa representar a grandeza da nação.²⁷²

Fica evidente que é possível realizar pesquisa histórica dentro de museus. Os projetos e trabalhos voltados para a preservação e análise do patrimônio cultural exigem a formação de equipes interdisciplinares e, como afirma Bruno de Araújo Mendes, “(...) poderíamos dizer que os ‘profissionais da preservação’ são estudiosos de diversas áreas do conhecimento que desenvolvem saberes específicos sobre o patrimônio cultural (...)”.²⁷³ Dessa forma, todo museu pode ser um espaço para o trabalho de diversos profissionais, incluindo os historiadores, tal como concebe Letícia Julião:

Apresentam-se, por conseguinte, como espaços propícios à pesquisa histórica, o que justifica a necessidade e/ou predomínio de historiadores nessas instituições, aptos em inserir os objetos em seu contexto de produção e significação social. A pesquisa que se realiza nos museus obedece aos mesmos critérios e procedimentos metodológicos da pesquisa histórica acadêmica. O conhecimento resulta de investigações, coleta e análise de fontes documentais, de revisões de teses consagradas, aliando o exercício da interpretação à formulação de novos conceitos. Seu desenvolvimento implica quase sempre contribuições de outras disciplinas, a exemplo da antropologia, arqueologia, sociologia, história da arte, em um trabalho essencialmente realizado por equipes interdisciplinares.²⁷⁴

Mas apesar das pesquisas realizadas por historiadores em museus seguirem, em consideráveis momentos, as mesmas metodologias que as acadêmicas, é necessário lembrar que nas instituições museológicas elas apresentam uma particularidade que é a existência do

²⁷² MONTALVÃO, 2003. p. 116-118.

²⁷³ MENDES, 2009. p. 46.

²⁷⁴ JULIÃO, 2006. p. 95.

acervo, como aponta Ulpiano Bezerra de Meneses. Para este autor, os objetos museológicos²⁷⁵ são o eixo essencial das pesquisas em museus, são os documentos fundamentais para desenvolvê-las, o que torna os museus instituições que possibilitam o desenvolvimento de estudos centrados em artefatos²⁷⁶. Os objetos se tornam o eixo de partida das pesquisas, possuindo a função documental e o foco por excelência das mesmas. Ao trabalhar com objetos, é fundamental reconhecer sua historicidade, suas relações específicas com o contexto social ao qual pertencem. Assim, as pesquisas avançarão para além do objeto em si e permitirão ampliar as reflexões para o sujeito social, o que não quer dizer tornar o objeto menos significativo, mas sim, um difusor de conhecimento.

A reflexão de Letícia Julião quanto ao tratamento do objeto em vista de uma pesquisa histórica ajuda na análise do Museu da Inconfidência:

Sob esse ponto de vista, não cabe à pesquisa fazer uma história dos objetos, o que representaria perpetuar atitudes de fetichização do acervo, comuns em muitos museus, mas construir um conhecimento histórico da sociedade, na perspectiva de sua dimensão material. Em outras palavras, uma investigação, por exemplo, sobre mobiliário, ao invés de abordar sua evolução no tempo, inserir os objetos em uma linha cronológica e enfatizar mudanças em seus aspectos formais – material, técnica, estilo, aspectos estéticos – poderá ser mais instigante e produtiva se, a partir do acervo, desenvolver reflexões acerca do grau de conforto das residências, aspectos da sociabilidade familiar, costumes e hábitos domésticos, enfim, questões que sinalizam para uma compreensão do significado do objeto, enquanto produto, expressão e vetor de relações sociais, em determinado contexto histórico.²⁷⁷

O que a historiadora lembra é a importância do museu buscar questões para além do objeto em si, utilizando-o como uma ferramenta essencial para guiar a análise do passado ao

²⁷⁵ Objeto museológico é o objeto retirado do contexto para o qual foi originalmente concebido e, sem eliminar sua função primeira, incorpora novas funções, transformando-o em signo. É o objeto que adquire um significado, um sentido além daquele aparente, atribuído pelo processo de musealização, passando a representar outra coisa. Um exemplo: um conjunto de talheres de prata, ao se converter em objeto museológico, deixa de cumprir a função para a qual foi criado, podendo tornar-se signo da riqueza e ostentação do grupo social que utilizava esse tipo de utensílio, ou de hábitos sociais à mesa cultivados em determinada sociedade. *Caderno de Diretrizes Museológicas I*. 2006. p. 150.

²⁷⁶ MENESES, 2005.

²⁷⁷ JULIÃO, 2006. p 96.

qual pertenceu, tornando este um testemunho de uma época anterior por ser capaz de dizer muito sobre ela.

De acordo com Jacques Le Goff, há dois tipos de materiais da memória: os monumentos e os documentos. Os monumentos se ligariam a heranças e evocações do passado, possuindo a intenção de perpetuar lembranças para gerações futuras. Já os documentos resultariam das escolhas de historiadores, os quais lhe atribuem valor de prova. Mas lembra o autor que todo documento é monumento, uma vez que ele é produto da sociedade e é atribuído a ele algum valor e intencionalidade. Porque seja voluntária ou involuntariamente, o documento representa um esforço das sociedades em impor ao futuro determinada imagem de si próprias. Todo documento é considerado por Le Goff, ao mesmo tempo, como verdadeiro e falso.²⁷⁸

Tratando dos termos utilizados por Le Goff, Julião acredita nos objetos museológicos como meios interessantes de se resgatar o passado:

A adoção do conceito documento/monumento assinala alternativas particularmente produtivas para a pesquisa histórica nos museus. Vistos como conjuntos de artefatos, os acervos museológicos constituem um campo de excelência documental para o estudo das sociedades históricas na perspectiva de sua cultura material. Mas, na condição de partes integrantes de coleções, formadas a partir de escolhas e intenções de seus criadores, os objetos apresentam-se como “documentos/monumentos”, que podem informar muito das estratégias utilizadas pela sociedade para perpetuar determinadas memórias.²⁷⁹

Também Heliana de Barros Conde Rodrigues faz uma análise interessante sobre os conceitos trabalhados por Le Goff:

No verbete *documento/monumento*, elaborado para a Enciclopédia Einaudi, Jacques Le Goff começa por diferenciar os termos: enquanto os monumentos seriam uma herança do passado, os documentos decorreriam

²⁷⁸ LE GOFF, 1984.

²⁷⁹ JULIÃO, 2006. p. 98.

de uma escolha do historiador. Se os primeiros carregam uma suspeita intencionalidade - legado a ser perpetuado -, os últimos não escapam à arbitrariedade de uma seleção. A partir do final do século XIX, no entanto, o documento impõe-se como prova: a ênfase em uma presumida aleatoriedade dos papéis disponíveis como que neutraliza a escolha primeira do historiador, que pode, em seguida, justificá-la pela importância do autor ou pela representatividade numérica dos restos encontrados. Com isso, a objetividade da história passa a contrapor-se à intencionalidade do comemorativo: a nova ciência deve, pois, “documentalizar o monumental”. “Não há história sem documentos” – eis o lema com que se compraz a historiografia do século XX. Embora a sinonímia entre documento e texto seja quase onipresente, já na década de 1920 os fundadores da revista *Annales* falam em estender o caráter documental a tudo aquilo que denote a passagem do homem, fazendo “falar as coisas mudas para fazê-las dizer o que elas próprias não dizem”.²⁸⁰

Rodrigues quer nos mostrar que quando autores como Jacques Le Goff nos convidam a tratar os documentos como monumentos, estão se referindo a algo muito além do estático, do petrificado, “(...) ao contrário, agitam o que estava inscrito, fixado, molarizado, territorializado, codificado e mesmo sobrecodificado, injetando-lhe uma vida que contingência – logo historiciza, no sentido contrapositivista do termo – nossos tão estimados arquivos e acervos”.²⁸¹

É possível apreender uma realidade histórica a partir de objetos e construir conhecimentos através destes. “Assim, a pesquisa com os objetos, a exemplo de qualquer outra fonte histórica, implica necessariamente concebê-los como documento/monumento”, sendo necessário interrogar os artefatos para que se tornem testemunhos da história e evidência do passado que se quer conhecer. Ou seja, ocorre uma crítica ao documento que deve superar a simples verificação de sua autenticidade. A memória consagrada em coleções se torna objeto de uma análise crítica quando submetidos de forma rigorosa aos cânones da pesquisa histórica. É certo que museus históricos, tal como o Museu da Inconfidência, criam seu próprio discurso ideológico, algo inevitável a quem lida com o passado. Mas permitir uma

²⁸⁰ RODRIGUES, 2009. p. 36.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 39.

multiplicidade de discursos a partir da exposição é fundamental para fazer do visitante um agente crítico da história e, conseqüentemente, capaz de adquirir e difundir o conhecimento da forma mais crítica possível. Como acredita Letícia Julião, uma das principais tarefas colocadas para os museus na atualidade é “Empreender um esforço de reflexão, com o objetivo de conhecer a si mesmo, para que diretrizes futuras possam ser vislumbradas”.²⁸²

Se a conservação dos objetos é imprescindível e se a comunicação é o fim último da ação dos museus, já que eles precisam construir uma linguagem específica que facilite a interação entre os objetos que compõem o acervo e os visitantes, pode-se dizer que a pesquisa é a função que move todas as demais atividades das instituições museológicas. E a exposição torna-se a contribuição específica para a compreensão do passado, devendo apresentar este ao visitante de forma crítica e não autoritária, o que muitas vezes não acontece em museus históricos, como o Museu da Inconfidência.

Myrian Sepúlveda dos Santos, ao tratar da pesquisa histórica no século XX, atribui novos valores do passado considerado pelos historiadores que também são incorporados pela chamada “nova museologia”:

Nas novas abordagens, testemunhos, relatos orais, monumentos, hinos, canções populares, inscrições diversas, bandeiras, exposições, autobiografias e comemorações tornaram-se os objetos de estudos privilegiados. Estes objetos retornam à cena não mais como os antigos artefatos que supostamente guardavam a prova científica e material de uma outra época, mas como ‘chaves’ capazes de abrir portas e permitir o diálogo entre diferentes épocas e lugares. Os historiadores, portanto, passam a criticar análises históricas baseadas em lógicas evolutivas sociais e econômicas, rejeitam a ênfase no encadeamento e recorrência de elementos estruturais e propõem a incorporação de aspectos relativos à constituição da memória coletiva no estudo sobre o passado.²⁸³

²⁸² JULIÃO, 2006. p. 98-102.

²⁸³ SANTOS, 2003. p. 234.

Para Santos, essa nova forma de conceber o passado está muito próxima dos pressupostos da nova museologia, que apesar de não ter mais como ênfase a autenticação e identificação de objetos na formação dos museólogos, essa prática ainda se faz presente, como uma estrutura de longa duração que liga os antigos e novos profissionais de museus àquela tradição dos antiquários. A nova museologia parece valorizar muito mais a dimensão abstrata dos objetos, ou seja, a capacidade que eles têm de representar os valores e as concepções de diferentes grupos em diferentes temporalidades.²⁸⁴ Para aqueles que a acompanham, há a aceitação central de que, ao se criar uma nova exposição, deve-se atribuir significado aos artefatos expostos. Para Myrian Sepúlveda, “O significado atribuído aos objetos, portanto, não é independente dos critérios, desejos e vontades que fazem parte do presente” e por esse motivo “artefatos têm sempre não só uma presença complexa, como são sujeitos às interpretações múltiplas fornecidas pelo público”²⁸⁵. De acordo com Dominique Poulot, a partir da nova museologia proposta no decorrer da década de 1970, a disciplina se interessa essencialmente pelas dimensões sociais, filosóficas e políticas, até então negligenciadas. “O objetivo consiste claramente em fundar a museologia como disciplina científica e em difundir, simultaneamente, as profissões do museu e o quadro da pesquisa em seu âmbito.”²⁸⁶

Assim, uma das principais propostas que caracteriza a nova museologia é a exposição do acervo permitir uma multiplicidade de interpretações por parte dos visitantes, além de se pretender crítica com relação ao passado. Como enfatiza Meneses, “Se o museu se eximir da obrigação de aguçar a consciência crítica e de criar condições para seu exercício estará apenas praticando uma forma mascarada do autoritarismo que os museólogos tanto têm exposto à execração”.²⁸⁷ Nesse sentido, conceber o Museu da Inconfidência como um exemplo desta

²⁸⁴ GONÇALVES, 2009, p. 183.

²⁸⁵ SANTOS, 2003, p. 234.

²⁸⁶ POULOT, 2013, p. 129.

²⁸⁷ MENESES, 2005, p. 50.

museologia que se desenvolveu por volta da década de 70 torna-se problemático. O Museu da Inconfidência cristaliza um discurso sobre o passado nacional e encadeia os fatos, algo que os historiadores mais contemporâneos concebem como pouco eficaz para se analisar o passado.

Tal como analisa Antoine Prost:

A história, efetivamente, não procede das partes até o todo: ela não se constrói pela reunião dos elementos, chamados fatos, a serem explicados em uma fase subsequente, a exemplo do pedreiro que constrói um muro com tijolos; tampouco, ela articula explicações à semelhanças das pérolas enfiadas em um colar. Os fatos e as explicações nunca são dados ao historiador, isolados, separados, como se tratasse de átomos. A matéria histórica nunca se apresenta como uma seqüência de pedrinhas distintas, mas antes como uma espécie de massa, de matéria heterogênea e, à partida, confusa.²⁸⁸

Atualmente, o museu somente ganha sentido se compreendido juntamente com a dinâmica da sociedade. A função do museu expandiu - ao menos em termos teóricos -, “(...) apresentando-se como um espaço político e ideológico importante, privilegiando, além da guarda, a investigação, a documentação e a comunicação do patrimônio”.²⁸⁹ É importante conceber, como aponta Myrian Sepúlveda, que “Cabe aos museus de História refletirem sobre a complexidade e sobre as múltiplas formas disponíveis de apresentar a disciplina ao público, sendo o caráter sempre múltiplo e incompleto inerente à sua escrita um aspecto crucial a ser observado no nosso tempo”²⁹⁰. Tomar um discurso histórico como único para apresentar o passado, não permitindo outras interpretações sobre os acontecimentos, é algo criticado atualmente tanto pela História como disciplina acadêmica quanto pela Nova Museologia.

²⁸⁸ PROST, 2008. p. 212.

²⁸⁹ HERMETO; OLIVEIRA, 2009. p. 91.

²⁹⁰ SANTOS, 2003. p. 237.

3.3. Considerações sobre exposições museológicas e a relação com o público.

Como já foi apontado anteriormente, museus-históricos são aqueles que procuram transmitir ao público uma determinada história da nação, além de existir neles uma particularidade que é o objeto histórico. Ou seja, museu é um local de comunicação e educação. Para Poulot, “o museu de história trabalha com o repertório das fontes do historiador”.²⁹¹ De acordo com Cláudia Montalvão, “a história é um conhecimento cientificamente produzido, que produz uma narrativa interpretativa do passado; o museu, por sua vez, também produz uma narrativa do passado, fazendo uso da exposição de suas coleções”.²⁹² Logo, as duas passagens sugerem pontos em comum entre o trabalho do historiador e do museólogo. Nesse sentido, pode-se questionar: até onde os resultados e métodos da historiografia se aproximariam e se distanciariam das perspectivas da museografia? Os objetivos das duas disciplinas e a maneira de tratar o passado em cada uma seriam semelhantes? Entendendo que a museografia é para o museólogo o que a historiografia é para o historiador, tentarei responder a estas perguntas procurando analisar como o Museu da Inconfidência define e transmite, através de sua exposição, parte da história nacional às centenas de visitantes que circulam por ele todos os anos. Afinal, para ordenar uma exposição é necessária a seleção de um acervo e tudo isso se faz a partir de uma determinada postura teórica, a qual pode envolver a doutrinação de eventos e personagens ilustres e/ou estimular o ato reflexivo sobre o passado e seus acontecimentos.

Ulpiano Meneses disserta que uma exposição museológica deve oferecer condições para que o visitante compreenda o passado sem a necessidade de um mediador, como, por

²⁹¹ POULOT, 2003. p. 43.

²⁹² MONTAVÃO, 2003. p. 122.

exemplo, o monitor. Contrariamente, “deve-se fixar como alvo a capacitação do usuário para dominar a convenção”.²⁹³ Francisco Régis Lopes Ramos também acredita que os museus não devem ter a presença obrigatória dos monitores. Para o autor, “assim como a conquista da leitura de um texto se faz ao dispensar a figura alheia que leria para nós, a exposição também mostra sua eficiência ao criar formas de comunicação e dispositivos de reflexão sem tutela”. Mas ele chama a atenção para o fato do monitor ainda ser indispensável e, por isso, é ideal que tais profissionais não sejam sinônimos de meros informadores e guias de visita (o que frequentemente acontece), mas sim sejam preparados para despertar no visitante o olhar crítico, assumindo a prática de fazer perguntas a fim de despertar reflexões sobre o que está sendo visto. “O monitor não deve expor a exposição e sim provocar, nos visitantes, a vontade de ver objetos”.²⁹⁴ Afinal, os museus não devem oferecer mais o discurso pronto, acabado e definido e por isso, um conhecimento amplo sobre os objetos expostos é necessário aos monitores.

Também as etiquetas e textos históricos podem complementar a exposição e torná-la mais rica, o que não quer dizer serem mais fundamentais ou importantes que o objeto. Diz Castro que:

As informações encontradas em textos ou etiquetas ao lado do objeto pertencem ao contexto semântico da informação museológica, assim como, ao assistir a uma peça teatral, os dados reunidos no programa impresso sobre o autor, os atores e o diretor podem ser importantes para complementar semanticamente a informação estética proporcionada pela criação artística.²⁹⁵

²⁹³ MENESES, 2005. p 31.

²⁹⁴ RAMOS, 2004. p. 26-27.

²⁹⁵ CASTRO, 2009. p. 141.

Bezerra de Meneses também afirma que, frequentemente, as exposições em museus históricos nunca se apresentam de forma neutra, estando contaminada por uma ideologia própria do passado, algo perfeitamente percebido no Museu da Inconfidência:

Também quanto aos museus históricos e arqueológicos, já se notou abundantemente que não pode haver, nunca, exibição neutra ou literal de artefatos. As premissas e os compromissos são sempre muito densos. A exposição museológica pressupõe, forçosamente, uma concepção de sociedade, de cultura, de dinâmica cultural, de tempo, de espaço, de agentes sociais e assim por diante. (...) O evolucionismo e o funcionalismo são perspectivas, aliás, que, declarada ou sub-repticiamente, organizam a maior parte das exposições arqueológicas e antropológicas.²⁹⁶

Ana Lúcia Siaines de Castro e Marília Xavier Cury compartilham do pensamento de que o museu não é um espaço neutro como uma instituição que seleciona, guarda e transmite informações, constrói e define, sob determinado ponto de vista, um contexto social. O museu, frequentemente, detém na sua exposição uma narrativa definida por um ponto de vista, normalmente defendida no contexto de sua criação ou reflexo do pensamento da administração de determinado período. E no Museu da Inconfidência a interpretação tradicional sobre o passado mineiro e o movimento da Inconfidência fica bastante evidente. O museu histórico não deve mais se pautar em apenas transmitir uma determinada versão do passado do qual trata, mas sim deve se centrar na possibilidade da diversidade interpretativa, contribuir na reflexão da sociedade atual e nas possíveis perspectivas para o futuro. Não basta apenas guardar a diversidade cultural, mas também deve-se promovê-la para o porvir, algo que parece não ter recebido atenção especial por parte dos organizadores da recente exposição do Inconfidência, o qual ainda se prende numa retórica particularista, aprisionando sua narrativa como unívoca e impedindo a pluralidade interpretativa. Compartilhando do pensamento de Marília Xavier Cury, a exposição é a ponta do iceberg do processo de

²⁹⁶ MENESES, 2005. p 33.

musealização, pois é a parte que se manifesta visualmente para o público, é a grande forma como os museus se manifestam para a sociedade e afirmam a sua missão institucional de guardiões do patrimônio cultural, construtores de identidades individuais/coletiva e transmissores de conhecimento.²⁹⁷

Tanto a historiografia quanto os museus de história trabalham com narratividade.

Acompanhando o pensamento de Antoine Prost, pode-se compreender que as narrativas:

(...) têm a característica de descrever um percurso no tempo; seu plano, para não falar de seu título é, principalmente, cronológico. No mínimo, partem de um primeiro elemento para chegarem a um segundo elemento mais tardio e explicam como se fez a passagem do primeiro para o segundo; por outras palavras, é necessário e basta, para haver uma narrativa, que haja dois acontecimentos, ou situações, por ordem no tempo. Em nosso entender, esses traços formais são suficientes para entender narrativa.²⁹⁸

Prost também acrescenta que a narrativa não precisa ser necessariamente linear e respeitar uma estrita ordem cronológica. Ela adapta-se a múltiplos procedimentos literários que tornam a exposição mais viva e significativa. Porque para o autor, narrar é explicar. Paolo Rossi concebe que a analogia do tempo histórico como uma flecha, na qual é proibida qualquer repetição e onde se admite somente eventos singulares e individuais se encontra em crise. Para ele, a crise dessa concepção linear do tempo ocorre no final do século XVIII e início do XIX, quando são postas em xeque as ideias de progresso e da objetividade do historiador e proliferam ideologias que reinserem o tempo cíclico a partir de um prognóstico quanto ao futuro histórico.²⁹⁹

O museu-histórico é um local que apresenta uma narrativa histórica, ou seja, a instituição tem o papel de narrador do passado e o público visitante compõe os expectadores

²⁹⁷ CURY, 2005. p. 35.

²⁹⁸ PROST, 2008. p. 213.

²⁹⁹ ROSSI, 2010. p. 129-131.

receptores do discurso. De acordo com José Reginaldo Santos Gonçalves, “O narrador é alguém que retoma o passado no presente na forma de memória; ou que aproxima uma experiência situada num ponto longínquo do espaço. A narrativa sempre remete a uma distância no tempo ou no espaço.”³⁰⁰

Por tudo isso, a exposição museológica não deve entregar as respostas prontas para os visitantes, mas sim, instigar o questionamento sobre o passado, levar o público a levantar hipóteses e buscar as conclusões de suas perspectivas a partir da investigação pela exposição e análise dos objetos. E isso deve ser instigado a partir do conhecimento prévio dos visitantes, desde o especialista ao leigo no assunto exposto. Marília Xavier Cury discute o assunto de forma bastante significativa:

Dizer que exposição é a transmissão de uma mensagem a um determinado público-alvo por meio de objetos ganha um sentido negativo ou equivocado ou, ainda, limitado. Pode passar a compreensão de que a instituição já tem estruturado o significado da mensagem e que o público-alvo é aquele apto para recebê-la e compreendê-la. Pelo contrário, a avaliação da exposição, ao trazer informações sobre como o público a compreende, assume a forma de *feedback*, realimentando o processo através de correções e/ou adequações no meio. (...) A exposição, como espaço de recepção e, portanto, de interação é o espaço de encontro dos horizontes da instituição e do visitante. (...) E certamente, a partir dessa concepção, o público será visto como ator, como ativo, e não como consumidor passivo (...).³⁰¹

Propiciar ao visitante questionar o passado transforma o espectador – antes passivo – em um ator realmente ativo dentro da instituição. Museu e visitante devem trocar experiências e discutir suas percepções sobre o passado. Para isso, o museu deve se preparar para as diversas possibilidades questionadoras do público, ativando sua capacidade informativa e de construtor de conhecimento, de diálogo e discussão. Se a exposição deve ser pensada e montada tendo como ponto de partida a experiência prévia do público, espera-se que esta

³⁰⁰ GANÇALVES, 2009. p. 171-172.

³⁰¹ CURY, 2005. p. 41.

também traga novas percepções e interpretações sobre o tema tratado pelo museu para assim o visitante poder (re)criar o passado através da exposição e (re)construir seus conhecimentos. Caso contrário, corre-se o risco do museu se tornar, ao invés de um local de memória, um lugar de esquecimento. A reflexão de José Newton Coelho Meneses se torna interessante diante desta questão:

Quantos museus históricos, quantas exposições temáticas, quantos lugares de memória não conseguem estimular o exercício intelectual e caem no esquecimento pouco tempo depois de serem visitados? Evidenciar este discurso como problema para ser pensado é o óbice mais evidente do processo de interpretação do patrimônio cultural. Pouco valem as etapas do percurso de interpretação se a linguagem ou o gestual demonstrativo dele não obtiverem sucesso, não forem convenientemente lidos. Entregar um discurso pronto, um texto narrativo que não problematize o que se quer discutir e evidenciar, é o erro mais freqüente dos espaços de memória.³⁰²

Dentro desta expectativa pode-se questionar: o Museu da Inconfidência traz para o público novas perspectivas abordadas sobre o movimento conhecido como Inconfidência Mineira e que dá nome ao mesmo? Ou a instituição se mantém presa ao conhecimento que se enraizou no senso comum sobre a conspiração e seus personagens? O museu problematiza o passado mineiro principalmente do século XVIII? Estas perguntas tentarão ser respondidas através da análise da exposição atual do museu.

³⁰² MENESES, 2012. p. 29-30.

CAPITULO 4

O MUSEU DA INCONFIDÊNCIA:

A NARRATIVA HISTÓRICA DA INSTITUIÇÃO

O Museu da Inconfidência, caracterizado como um museu histórico, cria uma narrativa histórica através da exposição permanente de seu acervo. Ao procurar apresentar ao visitante o passado de Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX, os quais representam parte importante da história nacional, o museu, através de sua expografia, narra a história de forma a justificar que o progresso social, econômico e demográfico da região teriam contribuído diretamente para o desfecho do movimento conhecido como Inconfidência Mineira. É fato que a maneira como são dispostos os objetos no espaço museológico e a forma como o visitante circula pela exposição são fatores determinantes para que a interação entre emissor (museu/objetos) e receptor (público) interajam de forma eficaz. Assim, pode-se questionar: como ocorre a construção da narrativa histórica ao longo da exposição do Museu da Inconfidência? Existe interação entre público e os objetos? Que história é concebida pelo museu? A problematização do passado está perceptível com a nova exposição concluída em 2006?

A forma linear de narrar o passado é tradicional e ainda evidente no museu em questão. O fato de ser tradicional não significa que seja ineficaz e que deva ser totalmente evitada pelos museus. Mesmo porque para se criar uma exposição é fundamental a adaptação da mesma à arquitetura do prédio e isso ocorre com o Inconfidência, já que o edifício não foi construído com o intuito de abrigar um museu, como já foi exposto anteriormente. Muitas vezes a linearidade pode até ser esclarecedora e contribuir para uma melhor compreensão da narrativa por parte do público. Mas formas mais inovadoras de se dispor a exposição vêm

sendo propostas pelos museólogos nas últimas décadas. O assunto é discutido por Marília Xavier Cury, que propõe exposições mais interativas e tridimensionais denominadas por ela como *pentadimensionais*, as quais proporcionam múltiplas possibilidades de escolhas que possibilitam que o visitante elabore suas próprias perguntas, trace sua experiência de construção de conhecimentos e siga sua própria trajetória no interior do museu e ao longo da exposição:

A título de esclarecimento, uma exposição pode ter uma organização espacial linear (seqüencial, passo a passo e com começo, meio e fim), quando a compreensão de um momento depende do anterior, ou episódica, quando o público faz as suas escolhas e constrói criativamente seu caminho (face ao que está apresentado). (...) O público como referência para a concepção e montagem de exposições está nos abrindo novos horizontes. Atualmente vêm surgindo exposições de última geração. As exposições assim denominadas são aquelas cuja concepção enfatiza a participação criativa do visitante. Possuem o caráter *pentadimensional* (...). Uma exposição pentadimensional é aquela que, em sua essência, permite não somente a interação entre público e exposição, mas fundamentalmente a atuação criativa do visitante.³⁰³

Assim, pode-se dizer que o Museu da Inconfidência não admite a ideia de pentadimensionalidade discutida por Cury e o que se percebe é que foi mantida, mesmo após a reformulação de 2006, uma forma bastante tradicional, ou seja, linear e progressista, de narrar o passado. Percorrendo o circuito de visitação do Museu da Inconfidência encontram-se abrindo cada sala um painel que contem um texto de caráter histórico. Tais painéis deixam evidente uma concepção de passado cronologicamente organizado, apresentando os fatos de forma sequencial. Vamos nos referir aos mesmos sempre como “painéis históricos”, para que o leitor saiba que estamos tratando da narrativa histórica apresentada pelo museu em determinada sala analisada.

³⁰³ CURY, 2005. p. 47.

As 16 salas que compõem o circuito expográfico do museu foram intituladas, em ordem de visita sequencial, da seguinte forma:

- Primeiro piso - Das Origens; Construção; Transporte; Mineração; Inconfidência; Panteão; Império; Vida Social.
- Segundo piso - Arte e Religião; Triunfo Eucarístico; Associações Leigas; Oratórios; Aleijadinho; Mobiliário; Ataíde; Pintura e Escultura.

4.1. Uma leitura do primeiro piso: diálogos entre a expografia e a historiografia.

A primeira sala, intitulada *Das Origens*, abre a visita ao museu com a seguinte narrativa no painel histórico:

Sob dominação política e econômica das mais rigorosas, a colônia daria sinais da sua capacidade de desenvolvimento, com ênfase na região das Minas, o centro vital de maior importância. A partir das origens indígenas, Vila Rica veria sua evolução social se fazer com desenvoltura suficiente para, já na metade do século XVIII, ter condições de apresentar, em certos setores, resultados comparativamente iguais ou até superiores aos da capital do Reino. No momento em que a malha urbana, contando com a operosidade do governador Gomes Freire de Andrade, Conde de Bobadela, ganhava o contorno da sua conformação definitiva, eram edificadas as igrejas, prédios, pontes e chafarizes. Aqui se encontravam em atividade expressivos criadores que trabalhavam nas letras, na música, na construção civil, na escultura, na talha, na pintura e na arte da prata. Entre eles se sobressaíram Cláudio Manoel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Antônio Francisco Lisboa, o *Aleijadinho*, Manuel da Costa Ataíde, grupo que contou com o reforço de portugueses de nomeada que, numa relação de mestre e discípulo, contribuíram para o aperfeiçoamento dos talentos nativos.

A partir da narrativa acima se percebe que a ideia do museu é demonstrar ao visitante, desde a primeira sala, que o século XVIII mineiro representou um momento de grande desenvolvimento do que viria a ser a nação brasileira, forjando artistas e intelectuais que

perpetuam suas influências e despertam interesses e curiosidades nas pessoas até hoje e que a origem de todo o desenvolvimento estaria nos próprios indígenas que habitavam a região no contexto da chegada dos bandeirantes³⁰⁴. Mas apesar da sala ser intitulada *Das Origens* e da tentativa de valorização dos nativos no painel histórico, poucos objetos dos indígenas são apresentados e discutidos e o que realmente se impõe e chama a atenção dos visitantes na vitrine são os quadros com imagens da Família Real Portuguesa no contexto da Inconfidência Mineira e objetos da elite da sociedade colonial. Ao lado dos objetos indígenas encontram-se armas e uma espada, os quais podem remeter ao extermínio que foi também uma consequência da expansão bandeirantista, fato não enfatizado ou discutido pelo museu na exposição. Soma-se uma urna de eleição do Senado da Câmara de Vila Rica e as varas de juiz.

Os senhores da terra, antes da chegada dos portugueses na região, eram os índios Cataguases, os quais foram dizimados e também utilizados como escravos, apesar da proibição legal, complementando a mão-de-obra dos negros africanos e atuando na economia mineradora, na agricultura e/ou nos serviços domésticos. Os indígenas ajudaram a compor o cenário urbano que se formou nas Minas Gerais colonial. Maria Leônia Chaves de Resende afirma que:

Esses índios, comprados, raptados e barganhados, ou fruto de correrias pelo sertão – sejam os que vieram com os paulistas, os remanescentes de entradas nos sertões ou os fugitivos das aldeias, sejam aqueles que foram desalojados de suas terras – todos engrossavam as fileiras dos “índios coloniais” que passaram a viver nas vilas e lugarejos mineiros, sob a tutela dos seus administradores. Incorporados ao cotidiano colonial, irão ajudar a compor um novo cenário das Minas Gerais Setecentista.³⁰⁵

³⁰⁴ Sobre os bandeirantes paulistas e a chegada dos mesmos à região que hoje é o estado de Minas Gerais, ver a obra de Francisco Eduardo de Andrade intitulada *A invenção das Minas Gerais: empresas, descobrimentos e entradas nos sertões do ouro da América portuguesa*.

³⁰⁵ RESENDE, 2007. p. 226-227.

Também compõem esta sala os marcos de pedra que demarcavam o território da sesmaria de Vila Rica, colocadas de fora da vitrine de forma a permitir ao visitante a visualização tridimensional destas. Inicialmente os marcos da sesmaria de Vila Rica eram simples esteios de madeira, tendo sido substituídos por outros de pedra em 1747. “Seis marcos foram assentados: dois em Tapanhoacanga; um no morro Tripuí; um na região do Taquaral, próximo ao caminho para o Ribeirão do Carmo; um no caminho para Santa Quitéria e outro na estrada para o arraial do Itatiaia.”³⁰⁶ O retábulo de madeira no local mais alto da vitrine complementa um discurso tradicional de que acima de toda a sociedade estava a Igreja, presente ali pela Santíssima Trindade, já que este retábulo é a representação artística do Pai, Filho e Espírito Santo, que junto aos anjos, dominam e se sobrepõem ao globo terrestre.



Imagem 1. Marcos de pedra que demarcavam a sesmaria de Vila Rica - Sala Das Origens. MI - Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor).



Imagem 2. Vitrine da sala Das Origens. MI - Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)

A narrativa da segunda sala, *Construção*, deixa perfeitamente claro o caráter evolucionista da história admitida como oficial pelo museu e pretende fazer com que o visitante descubra um pouco do universo das construções civis do século XVIII:

Por volta de 1740, Vila Rica passaria a exibir novos elementos construtivos na paisagem urbana. Vencidos os imperativos naturais e as vicissitudes da vida rude e improvisada, as edificações tornavam-se mais apuradas. Os ranchos primitivos cediam lugar a casas de morada, de caráter mais sólido

³⁰⁶ ANASTASIA; JULIÃO; LEMOS, 1999. p. 48.

e permanente. Novas técnicas e materiais iam sendo empregados, como a madeira, a pedra, a telha o adobe e o ferro, em substituição ao uso de vegetais e do pau-a-pique. Casas térreas e sobrados atestavam um sentido de fixação e uma crescente valorização do núcleo familiar, com maior número de aposentos para funções específicas. As fachadas tornavam-se requintadas, mas o interior permanecia simples e despojado. Os sítios também eram parte do cenário da Vila, facilitando o abastecimento e a acomodação para tropeiros, apetrechos e animais. Ruas novas foram abertas e surgiam as monumentais obras civis e religiosas. Coroa, igreja e elite local partilhavam os espaços nucleares, demarcando territórios socialmente representativos.

Chama a atenção nesta sala objetos que remetem à construção civil no período colonial. É a intenção principal no discurso do museu demonstrar ao visitante que até mesmo a construção na região mineradora sofreu uma considerável transformação e progresso, tal como a sociedade. Como exposto no painel histórico, as diversas classes compartilhavam o espaço urbano mineiro, o que não significa que desfrutassem do mesmo de forma idêntica, já que a desigualdade social era uma característica bastante evidente da sociedade colonial mineira.

Telhas, alcatruzes, adobes, ferrolhos, dobradiças, fechaduras, moitão e trena são alguns dos objetos que compõem as vitrines. Mas três telhas ornamentadas em porcelana também estão na exposição, sendo que este tipo de objeto, característico da arquitetura portuguesa, não foi utilizado nas construções coloniais mineiras, informação não disponibilizada aos visitantes e que, por isso, pode causar uma percepção equivocada nos mesmos por acreditarem que aquele objeto museológico é exemplar das construções coloniais do século XVIII.



Imagem 3. *Vitrines da sala Construção*. MI - Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)

Permanecendo a perspectiva de transmitir ao visitante uma sensação de que ele acompanha a evolução do século XVIII, a sala seguinte apresenta objetos utilizados no transporte pelos moradores da região mineradora e pelos viajantes, objetos estes que permitem que se perceba a riqueza de seus proprietários e, por isso, se tornavam meios de distinção social. Nesta sala *Transporte*, a vitrine é composta por objetos como armas, selas, esporas, arreios, estribos, caçambas, peças de ajazamento dos animais e cavaleiros e uma pintura que ilustra o espaço geográfico da região de Vila Rica antes da instalação de pessoas e da exploração intensa. Uma liteira para atrelamento a mulas ou cavalos, baús e arca de viagem também transmitem a sensação ao observador de que, naquele contexto, se locomover de um local a outro era algo bastante árduo e dificultoso. A liteira, principal veículo de transporte interurbano, e os demais objetos evidenciam que cavalos, mulas e burros eram essenciais na locomoção no período colonial, sem obviamente se descartar a locomoção a pé. É importante destacar que a Coroa exercia uma intensa fiscalização sobre as rotas de comércio na região

das Minas, o que tornava a capitania palco de uma zona de conflitos e também de constantes furtos, uma vez que vários caminhos se abriram para ligar as diversas regiões do Brasil às Minas, caminhos estes que além de darem acesso ao eldorado colonial, foram também um meio para a existência do contrabando. Daí a presença na sala das armas de fogo que ilustram e legitimam a narrativa construída pelo museu no painel histórico.



Imagem 4. Sala Transporte. MI - Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)

A sala seguinte é denominada *Mineração* e apresenta aos visitantes elementos que faziam parte da realidade social daqueles que viviam a complexidade da economia mineradora, como balanças, bateia³⁰⁷, candeias, cangalha e pepitas de ouro. No centro da sala, uma maquete demonstra as fases e as transformações evolutivas do processo de exploração

³⁰⁷ As bateias possuíam, em média, um diâmetro de cerca de 0,5 m, que permitia ao minerador abarcá-la com o braço e em geral eram feitas de pau de cedro. “Atribui-se ao escravo africano, mais especificamente aos mina, entre outras inovações, a introdução da bateia na mineração na América Portuguesa.” (LISLY GONÇALVES, 2007. p. 195.)

dos minerais, desde a coleta do ouro de aluvião³⁰⁸ até a escavação da encosta das serras, fazendo surgir as minas. A historiadora Andréa Lisly relata que as explorações iniciais nos ribeiros produzia a imagem de cativos com os pés mergulhados dentro da água gélida da região central de Minas. Mas analisando documentações referentes à exploração do ouro de aluvião, ela percebeu que havia também escravos mineradores que mergulhavam nos rios de maior profundidade para a retirada do cascalho aurífero quando era impossível o desvio do leito, deixando evidente as condições precárias de trabalho a qual eram submetidos muitos cativos. Diz Lisly:

O escravo mergulhava levando uma haste com um anel de ferro com um saco na ponta, retirava o cascalho com a ajuda de um almocafre, pequena enxada, estreita e longa, em geral com um orelha pontiaguda ou bifurcada na parte superior, enchia o saco com o cascalho e o depositava em uma canoa para em seguida ser levado para ser beneficiado. Só mais tarde, no lugar de mergulhar, os escravos permaneciam nas canoas e colocavam na água, presas em hastes, grandes colheres de ferro, com as quais se retiravam o cascalho ao fundo do rio, cascalho esse que era depositado em sacos de couro transportados para terra para ser bateado.³⁰⁹

O painel histórico desta sala sustenta a interpretação que admite o episódio no qual o mulato Duarte Lopes teria chegado à região dos índios cataguases com a expedição de José de Camargo Pimentel e, ao buscar água, se impressionado com uma pedra preta que em São Paulo conclui-se ser ouro. A partir deste acontecimento, uma série de bandeiras e entradas se dirigiram à região, tendo como referência o Pico do Itacolomi, em busca de enriquecimento através da mineração e/ou outras atividades necessárias na capitania. Mas a historiografia

³⁰⁸ Andréa Lisly Gonçalves afirma que as explorações iniciais do ouro eram feitas nas margens dos ribeirões ou no seu leito, no qual o mineral se encontrava misturado ao cascalho. Esse era o chamado ouro de aluvião ou de lavagem, produto da ação das chuvas sobre as rochas, cujos depósitos iam se formando no leito dos rios e ribeiros. A autora afirma que estudiosos estimam que 80% da produção aurífera colonial proveio dos depósitos aluvionais, mas ela considera o dado um tanto quanto exagerado, devido a importância que irá assumir a exploração do ouro de encosta e de tabuleiros altos. O ouro de aluvião foi explorado até seu esgotamento completo e as lavras abandonadas até que chegassem novos mineradores que dispusessem de recursos mais avançados. (LISLY GONÇALVES, 2007. p. 193.)

³⁰⁹ *Ibidem*, 197-198.

sobre a descoberta do ouro ainda é bastante divergente quanto a quem teria encontrado primeiro o ouro, à data e local exatos da extração da primeira pedra de ouro.

De acordo com o museu, a exploração do ouro era tão fácil que provocou uma onda de migração para Minas Gerais que resultou no esvaziamento das demais regiões da colônia e também na vinda de muitos reinóis para a América. Numa publicação da instituição que deu suporte para as posições interpretativas a serem admitidas pela nova exposição do Inconfidência, Carla Anastasia, Carmem Silvia Lemos e Letícia Julião escrevem que:

Apesar das condições topográficas adversas e das distâncias, às descobertas do final do século XVII se seguiu um vertiginoso deslocamento de pessoas para a região, sem precedentes na Colônia. A corrida do ouro, com seu ritmo acelerado, chegou a se constituir em ameaça de despovoamento e desequilíbrio econômico para vários pontos da Colônia e do próprio Reino, forçando, inclusive, a Metrópole a lançar mão de dispositivos legais, que se mostraram ineficazes para frear o movimento migratório.³¹⁰

Francisco Iglésias lembra que “Além dos paulistas, vieram pessoas do sul, do Rio de Janeiro, como vinham antes os baianos, subindo o Rio São Francisco. E os portugueses vieram em tal número, que o governo teve de proibir essas viagens (...)”.³¹¹ O historiador Boris Fausto também se atenta para este fato, destacando também a vinda de uma grande quantidade de baianos para a região mineradora e os esforços da Coroa a fim de impedir um grande desequilíbrio demográfico, econômico e organizacional entre esta região e outras do país, como a proibição de exportação interna da Bahia para as Minas, de mercadorias importadas de Portugal, da tomada de medidas no sentido de assegurar o suprimento de escravos para o Nordeste ao se estabelecer cotas de entrada de cativos na região mineira, a criação de juntas de julgamento e a nomeação de ouvidores e a vinda de companhias de

³¹⁰ ANASTASIA; JULIÃO; LEMOS, 1999. p. 28-29.

³¹¹ IGLÉSIAS, 1993. p. 54-55.

Dragões, por exemplo.³¹² Mas Minas, no século XVIII, se tornou a unidade mais populosa do Brasil e surge, como consequência, a oportunidade para o aparecimento de segmentos médios na sociedade, inclusive atuantes como funcionários da Coroa, e arrecadar impostos e organizar a sociedade das minas foram os dois objetivos básicos da administração portuguesa no século XVIII.



Imagem 5. *Maquete e da sala Mineração*. MI - Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)

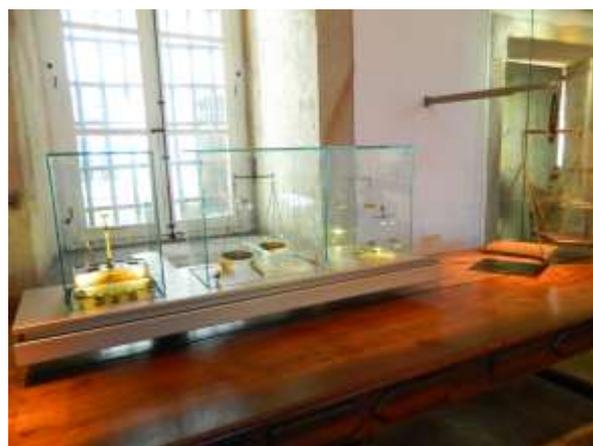


Imagem 6. *Balanças da sala Mineração*. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)

A narrativa do museu enfatiza que Portugal sobreviveria, a partir dali, às custas do Brasil e da exploração das riquezas da região mineradora e afirma que saíram do país, no período do século XVIII, 7.120 arrobas de ouro que, além de enriquecerem a metrópole, também contribuíram para que a Inglaterra realizasse a conhecida Revolução Industrial.

A sala também traz um painel com um pequeno resumo sobre a Revolta de Felipe dos Santos, mas não propõe uma discussão mais aprofundada do acontecimento. Além disso, a escravidão na mesma está muito reduzida a objetos de tortura e, apesar dos escravos serem personagens fundamentais no desenvolvimento econômico e cultural da sociedade mineira, a instituição pouco apresenta ao público uma percepção dos negros para além da submissão ao

³¹² FAUSTO, 2009. p. 99-101.

chicote ou valoriza evidentemente sua importância na história nacional. O pensamento do senso comum de que o negro escravo passava unicamente pelo processo de ser comprado e trabalhava forçadamente sob tortura até o fim da vida se intensifica naqueles que não conhecem a historiografia mais recente sobre o tema e que não tiveram a oportunidade de acompanhar as releituras que estão sendo constantemente feitas pelos historiadores sobre a escravidão e o escravismo. A participação simplória dos negros escravos na exposição certamente contribui para que muitos habitantes de Ouro Preto, os quais muitos são descendentes de escravos, não frequentem a instituição com maior rotina. A exposição está muito voltada para a valorização da elite colonial mineira, o que a torna distante da realidade dos moradores ouropretanos atuais, de forma geral. As classes mais humildes do passado aparecem na expografia de forma muito discreta, reforçando a ideia de que a exuberância e luxuosidade da elite é que ganham destaque nesta instituição museológica, ainda que os escravos fossem os “pés e as mãos” de Minas Gerais. Coincidentemente ou não, a escravidão e seu fim também não foram assuntos de grandes discussões a atenção nas reuniões dos inconfidentes de acordo com alguns pesquisadores do tema.³¹³

A singela valorização aos escravos, por exemplo, existe apenas no discurso de um painel histórico que narra um pouco da escravidão, onde elogios como “braços robustos” adjetivam os negros. Neste painel, o museu afirma que os escravos foram o sustentáculo da economia colonial, além de ser um povo que promoveu insurreições e se estabeleceram em quilombos. Ainda no painel, o discurso prossegue afirmando que eles foram um dos pilares na formação da cultura brasileira e que os mesmos também souberam interagir com seus algozes, uma vez que contribuíram nas formas de convivência social, na manifestação da religiosidade, nas artes, na alimentação e também na miscigenação racial. O museu também afirma que

³¹³ A historiografia recente apresenta interpretações diversas sobre a atitude que os inconfidentes teriam diante da escravidão após a eclosão do movimento, admitindo ou não a possibilidade da abolição na nova nação que pretendiam construir, discussão bibliográfica que será apresentada no próximo capítulo.

somente em situações excepcionais os escravos possuíam condições de ganho, mas que ainda assim conseguiram construir templos suntuosos, como as Igrejas do Rosário e de Santa Efigênia, em Vila Rica.

Logo, é de extrema importância considerar a contribuição que os negros africanos deram para a construção da cultura mineira, inclusive religiosa. Eram invocações dos negros, por exemplo, a Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Efigênia, os quais ainda hoje contemplam as tradições religiosas de nosso país como divindades das festas dos congados espalhadas por Minas Gerais. De acordo com Caio César Boschi:

(...) preservando (ou não) a autenticidade dos seus primitivos costumes e tradições, os africanos introduziram novos elementos e componentes da cultura religiosa da América Portuguesa que, só por isso, já se mostraria distinta e original. Reisados e congados davam novo sentido semântico aos rituais católicos. Um “candomblé” ou do “acotundá”, ainda que elas, como o do “calundu” (esta, sem traços de sincretismo religioso) se exprimissem apartadas das irmandades. Não sendo espaço exclusivo dessas manifestações, foram as irmandades, no entanto, que, pelo seu traço institucional, viriam a favorecer a sobrevivência das mesmas.³¹⁴

Há de se lembrar que Minas Gerais dificilmente se faria se não fosse o empenho e dedicação dos negros escravos no passado e por isso, uma maior ênfase deveria ser dada pelo museu a esta camada social de tamanha importância em nossa história. A discussão sobre a escravidão e sua importância é desvalorizada ao se reduzir a mesma a objetos de tortura e a um pequeno painel com um discurso histórico bastante simplista.

Nota-se uma preocupação do museu em demonstrar valores históricos positivos deixados pelos negros escravos para a posteridade, mas a relação entre o discurso do painel histórico e os objetos é bastante distante, já que materialmente apenas existem objetos de tortura e aqueles que remetem ao trabalho ligado unicamente à mineração, como se os negros

³¹⁴ BOSCHI, 2007. p. 70.

estivessem apenas reduzidos a esta função e realidade social. A escravidão e o trabalho do negro envolvem situações e questões bem mais complexas do que estas, as quais vêm sendo demonstradas pelas pesquisas historiográficas recentes. Não que a exposição devesse abraçar todas, mas a escravidão é um tema digno de ser apresentado e discutido de forma a superar a redução dos negros ao cativo, uma vez que eles foram protagonistas de diversas funções dentro da sociedade colonial mineira.



Imagem 7. *Objetos de tortura escrava – Sala Mineração.* MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)



Imagem 8. *Objetos da sala Mineração.* MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)

Não há dúvidas de que a mineração impulsionou a economia da colônia e foi a principal fisionomia produtiva da capitania. No entanto, não se pode reduzir economicamente a região das Minas à exploração do ouro e diamantes, como se estas fossem exclusivas. Outras alternativas econômicas para além da mineração compunham a realidade da região que também acolheu atividades manufactureiras, comerciais, agropecuárias e de construção civil. “Se é assim, não se deduza daí que a mineração deva ser secundarizada na história de Minas Gerais, mas sim que tenha sido uma atividade nuclear, decisiva, responsável pela

especificidade do processo de constituição histórica da região.”³¹⁵ A diversidade econômica contribuiu para a ampliação de rotas, fez surgir cidades, enriqueceu várias pessoas e favoreceu a rápida urbanização e deslocação de pessoas em grandes ondas migratórias. Vila Rica ficou caracterizada como o primeiro núcleo urbano, mas não se pode descartar também uma forte presença do meio rural na economia local, sendo as atividades agropastoris essenciais no abastecimento da região. Configurava-se um espaço diverso, com a presença de elementos urbanos e rurais.

Mas o senso comum ainda se prende muito à crença de que a parcela rica de Minas Gerais no século XVIII era composta exclusivamente por donos de minas, o que faz muitas pessoas acreditarem que os inconfidentes, organizadores de um movimento caracteristicamente elitista, seriam grandes mineradores, o que já está evidenciado como inverdade por vários pesquisadores atuais. Para Carlos Magno Guimarães e Flávia Maria da Mata Reis, por exemplo, as áreas urbanas teriam privilegiado o enriquecimento principalmente de comerciantes, que, de acordo com os autores, eram os detentores das maiores fortunas, ainda que o privilégio social no período colonial estivesse ligado não tanto aos bens materiais, mas ao fato de ser grande proprietário de engenho, terras e/ou escravos.³¹⁶

Afirmam estes autores que:

Assim, nem todos aqueles que para as Minas se dirigiram tiveram condições ou interesse direto na mineração. Muitos dos que nela se instalaram dedicaram-se a outras atividades econômicas tão ou mais lucrativas e que, ao mesmo tempo, eram essenciais para a manutenção da atividade nuclear. Paralelamente à mineração, além da agricultura, a pecuária representou um forte setor, desenvolvendo-se nas regiões são-franciscana (nos mesmos moldes da pecuária nordestina) e sul-mineira, apresentando esta última grande desenvolvimento tecnológico no conjunto da pecuária colonial brasileira.³¹⁷

³¹⁵ PAULA, 2007. p. 279.

³¹⁶ GUIMARÃES; REIS. p. 327.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 324.

A mineração foi fator essencial para a formação e instalação da sociedade na região mineira. Mas da mesma forma que a prosperidade econômica se instalou, também a crise veio como consequência. De acordo com o Museu da Inconfidência, através de outro painel de narrativa histórica, a crise que surgiu com a decadência da mineração desvalorizou o quinto, imposto cobrado pela Coroa, o que fez com que a metrópole intensificasse o controle sobre o ouro e aumentasse a eficácia das leis por acreditar que o contrabando se intensificara na capitania. A Derrama pretendida para 1789 é apontada como a principal motivação para que a Inconfidência Mineira se efetivasse por muitos anos pela historiografia. Mas o museu também considera outras circunstâncias da época que possivelmente contribuíram para a conspiração, como a política do mercantilismo e do exclusivismo comercial metropolitano, o qual impedia a expansão da economia local, as ideias iluministas francesas, uma vez que circulavam obras na colônia apesar da proibição portuguesa, além também da influência da independência das colônias inglesas do norte em 1776.

A partir da narrativa que se constrói os objetos museológicos vão sendo apresentados como exemplos da história construída pelo museu, como se os mesmos oferecessem legitimidade ao que está sendo narrado pela instituição. E a intenção de apresentar a Inconfidência Mineira como o grande evento do passado e seus protagonistas como os heróis da pátria se confirma tanto nos painéis históricos quanto na expografia. Da primeira sala até a quinta, sendo esta intitulada *Inconfidência*, percebe-se um aumento na iluminação, algo proposital idealizado por Pierre Catel³¹⁸ a fim de referenciar o imaginário iluminista da conspiração mineira, como se os inconfidentes estivessem levando as pessoas para um caminho de luz, ou seja, de melhorias, de futuro promissor, tirando-os das trevas e do domínio

³¹⁸ Pierre Catel é museógrafo formado por G.-H. Rivière nos idos de 1968 e autor de uma série de exposições marcantes no decorrer da década de 1970. Fundou uma empresa de museografia que empreendeu intervenções em cerca de quarenta museus em todo o mundo. Suas proposições têm sido adotadas, particularmente, no Brasil: no Rio de Janeiro, o projeto museográfico da Casa França-Brasil; em Ouro Preto, a reforma do Museu da Inconfidência; ou, em Belo Horizonte, o Museu de Artes e Ofícios. (POULOT, 2013. p. 30).

obsuro do Antigo Regime. E o interessante é que na sala seguinte, o *Panteão*, a luz volta a cair, já que essa sala é pretendida como um templo religioso onde deve reinar o silêncio e a adoração. Vale a pena transcrever a legenda da sala *Inconfidência*, a qual deve preparar o visitante para entrar no *Panteão*:

A claridade, que nesta sala se acentua pelos painéis que monumentalizam a entrada do Panteão dos Inconfidentes, é repleta de significação. Ela nos remete ao Século das Luzes, ao período do Iluminismo quando, sob a liderança do movimento enciclopedista, a humanidade forjava o mundo novo, que seria implantado pela Revolução Francesa. A coincidência de data da sublevação, consumada na Europa em 1789, e a Inconfidência Mineira, sonho de libertação da Colônia portuguesa na América, aconteceu por acaso, mas não deixa de ser um referencial. O grupo de intelectuais, militares, padres, comerciantes e proprietários abastados que se reunia na proteção de locais mantidos em segredo ou se expunha com a pregação a céu aberto de Joaquim José da Silva Xavier, o *Tiradentes*, influenciado pelas mesmas idéias, pensava na construção de um país independente. A partir da superação da velha estrutura da nobreza oligárquica, seria adotada a forma republicana de governo, com oportunidades para todos. Haveria a abertura dos portos para o comércio com outras nações, a criação da universidade, a implantação da indústria do ferro e o fomento das atividades produtivas, cujo desenvolvimento era impedido pelo sistema de dominação imposto pela metrópole.

Fica evidente que o Museu da Inconfidência, mesmo após a reforma em 2006, insiste em sustentar a interpretação de que a Inconfidência Mineira buscava a liberdade da nação e tinha na figura de Tiradentes o seu maior difusor, apresentando-o como o grande herói do movimento. Logo, o caráter de mito do movimento é ainda defendido pelo museu, contrapondo diretamente as produções historiográficas contemporâneas que questionam tal visão da conspiração e de seus protagonistas, o que evidencia que a história narrada pelos historiadores recentes e a história deste museu de história gradualmente se divergem. Além disso, a historiografia contemporânea também questiona a possibilidade do movimento ter caráter nacional e objetivar a libertação de toda a colônia, somado ao fato de que a historiografia também vem demonstrando que a república preterida pelos inconfidentes não é a mesma dos moldes contemporâneos. Outro ponto interessante que se contrapõe com obras

de historiadores recentes é a afirmação do museu de que os conspiradores pretendiam a superação da velha estrutura da nobreza oligárquica e que um país mais democrático e menos desigual se instalaria a partir do sucesso da revolta, caso ela tivesse se concretizado. Todas essas questões serão discutidas no capítulo seguinte que procurará evidenciar as novas leituras que estão sendo feitas pelos pesquisadores sobre o movimento da Inconfidência Mineira e que contrapõem, em vários momentos, as perspectivas históricas narradas pelo museu aqui analisado.

Como já foi apontado, a nova exposição admitiu uma narrativa histórica linear, mantendo uma ideologia do passado mineiro admitida nas décadas de 30 e 40 do século passado, a qual é superada pelas discussões historiográficas atuais, mas ainda muito presente no senso comum ou numa cultura historiográfica escolar. Rerer o passado e apresentar à coletividade novas formas de perceber o movimento político dos conspiradores mineiros parece não ter sido a intenção daqueles que trabalharam na nova reformulação da exposição. Permanece viva no Museu da Inconfidência a vontade de colocar determinadas lembranças da conspiração mineira no primeiro plano da consciência coletiva sem que se leve em consideração uma visão mais crítica do passado, sem que se problematize o acontecimento a partir dos conhecimentos individuais de cada visitante.

Na sala *Inconfidência* fica evidente a pretensão do museu de criar um imaginário através dos objetos, como por exemplo, ao dispor uma mesa rodeada por um largo banco, com uma intensa iluminação sobre este, a fim de evocar os ambientes de reuniões dos inconfidentes - os conventículos - e a presença espiritual destes homens, como se, teatralmente, isso permitisse um retorno ao passado onde ocorriam as conspirações. Os referidos móveis pertenceram à residência do contratador de dízimos e entradas João

Rodrigues de Macedo, cuja edificação é uma das mais expressivas da arquitetura civil das Minas e onde atualmente funciona a Casa dos Contos.



Imagem 9. Mesa e banco iluminados – Sala Inconfidência. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)



Imagem 10. Documentos e obras literárias de inconfidentes - sala Inconfidência. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor).

Também estão na sala objetos religiosos, remetendo aos clérigos que participaram das reuniões de planejamento do movimento, como os paramentos do padre Manuel Rodrigues da Costa, obras dos poetas intelectuais da conspiração Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa, autos de perguntas do processo, as lápides das amadas Maria Doroteia Joaquina de Seixas e de Bárbara Eliodora Guilhermina da Silveira, esta última apenas simbólica, o diploma de José Álvares Maciel e o documento de condenação emitido pela rainha D. Maria I, aberto na página específica que descreve a sentença destinada a Tiradentes. Dois objetos, no entanto, merecem uma análise especial nesta sala que remetem a Joaquim José da Silva Xavier: um relógio e um boticão. Colocados junto a uma reprodução da imagem tradicional do rosto do inconfidente, estes objetos museológicos dão ao visitante a falsa impressão de terem pertencido ao alferes. O boticão era um elemento utilizado por aqueles que exerciam o ofício de dentista, como Silva Xavier, que se antes representavam objetos de dor e, conseqüentemente, de tortura para muitas pessoas do passado, agora se torna elemento de admiração por aqueles que passam por ele na exposição. O detalhe é que este

objeto em específico é semelhante ao que era utilizado no século XVIII, mas não necessariamente pertenceu ao inconfidente, o que não é informado pelo museu aos visitantes. Já o relógio acredita-se poder ter pertencido a Tiradentes, mas não há documentação que realmente comprove esta informação. Oíliam José admite que o relógio data da época da Conjuração Mineira, mas afirma que não há elementos concretos para atribuir a Tiradentes sua propriedade, ainda que hajam grafadas no relógio as iniciais J.J.S.X.³¹⁹ Desinformados, muitos visitantes acreditam estarem diante de objetos que pertenceram ao grande personagem da Inconfidência Mineira, mas que a ciência, na verdade, não conseguiu comprovar.



Imagem 11. *Relógio e boticão* – Sala *Inconfidência*. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)

Elementos interessantes desta sala e que merecem uma atenção especial são as traves da forca de Tiradentes. Elas estão dispostas de forma a remeter à Via Sacra, formando uma cruz que teria sido, simbolicamente, carregada pelo mártir condenado por aqueles que abusavam e desfrutavam do poder. Condenado à morte como consequência da traição de um amigo próximo, Tiradentes teve sua imagem construída como a do Cristo cívico da nação e Silvério dos Reis passava a ser o Judas do ideal de liberdade. A disposição das traves reforça

³¹⁹ JOSÉ, 1985. p. 215-217.

a intenção do Museu da Inconfidência de sustentar a ideologia construída e firmada no senso comum de que o alferes seria uma figura próxima a de Jesus Cristo devido a suas atitudes que se assemelharam em muitos aspectos.



Imagem 12. *Traves da forca* – Sala *Inconfidência*. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)



Imagem 13. *Objetos eclesiásticos* – Sala *Inconfidência*. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)



Imagem 14. *Sala Inconfidência*. MI – Ouro Preto. Março de -- 2013. (foto do autor).

Os ideais republicanos incorporaram a Inconfidência Mineira como o grande evento histórico de caráter nacional e os inconfidentes como os personagens pioneiros no desenvolvimento de princípios verdadeiramente brasileiros. A República instituiu o feriado de 21 de abril no qual as comemorações, no Rio de Janeiro, por exemplo, “(...) lembravam as

procissões de Semana Santa, sendo a paixão representada pela Cadeia Velha – hoje local onde está o Palácio Tiradentes –, a morte na Praça Tiradentes e a ressurreição no Itamaraty.”³²⁰

Até hoje museus, praças e monumentos reforçam a idealização de Tiradentes como o Cristo nacional, intensificando o simbolismo religioso que se construiu em torno da figura do inconfidente, como é o caso das traves da forca no museu. Eram sete peças das traves que se encontravam no Museu Histórico Nacional e com a criação do Museu da Inconfidência, duas foram doadas para esta instituição. Tratadas desde o início como objetos de caráter museológico devido a sua caracterização como relíquias históricas, não há documentação que realmente comprove a autenticidade destas traves como verdadeiramente componentes da forca do mártir nacional. A autenticação destas se fez também através da discussão de elementos que poderiam evidenciá-las como aquelas que sustentaram o corpo de Tiradentes. Comentando um artigo publicado pelo diretor do Museu Histórico Nacional, em 1941, nos anais do mesmo, no qual Gustavo Barroso discute as traves da forca, Rafael Zamorano Bezerra destaca que o tamanho extraordinário e incomum daquelas traves foi o principal argumento utilizado para sustentar a veracidade das mesmas como partes da forca do martírio do “herói”.³²¹ A autenticidade acabou muito vinculada à oralidade, o que torna a veracidade das traves questionável. Logo, podemos estar, no museu, realmente diante das verdadeiras traves da forca de Tiradentes ou diante apenas de meras toras de madeiras comuns que não testemunharam o martírio do alferes. Rafael Bezerra acrescenta que:

Há apenas indícios e suposições, como o fato de não ter havido enforcamentos no Rio de Janeiro com a mesma pompa com que se deu o de Silva Xavier, o que leva a crer não ter havido muitas forcas como a que matou Tiradentes. Essas informações são circunstanciais, não podendo determinar a autenticidade do artefato. No entanto, isso não desqualifica o seu caráter documental. Primeiramente por sua antiguidade e raridade – de

³²⁰ BEZERRA, 2011. p. 232.

³²¹ *Ibidem*, p. 235-236

fato é uma trave de força e a última execução da pena capital por força no Brasil foi 1875, na província de Alagoas.³²²

Assim, ao pensarmos as traves presentes tanto no Museu da Inconfidência quanto no Museu Histórico Nacional, tem-se que a autenticidade das mesmas está muito mais ligada a valores tradicionais e de transmissão à posteridade do que realmente documentais. A tradição, nesse caso, identifica e qualifica o objeto, ainda que a autenticidade seja duvidosa, reforçado pelo fato do discurso museológico, como no caso do Inconfidência, ser de total evocação e valorização do passado, muitas vezes deixando de lado a função crítica que tanto deve guiar o trabalho historiográfico.

Um corredor propositalmente branco conduz o visitante até a próxima sala, o *Panteão*, como se a clareza e as luzes das ideias Iluministas conduzisse-o ao coração do museu, à sala sagrada que é concebida pela instituição como o altar dos heróis nacionais, tal como se percebe na imagem abaixo.



Imagem 15. Corredor de acesso ao Panteão – Sala Inconfidência. A clareza da sala tem a função de remeter ao período das Luzes, cujas ideias teriam inspirado os inconfidentes no século XVIII. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)

³²² *Ibidem*, p. 240.

A ideia de sacralidade fica nítida ao entrar no *Panteão*, única sala do museu que não sofreu modificação com a reforma da exposição permanente concluída em 2006. O *Panteão* se assemelha a um altar sagrado, concebendo os protagonistas da Inconfidência Mineira como os grandes “heróis” e guerreiros da liberdade nacional, detentores de uma sabedoria e espírito nacionalista dignos de inspiração a todos que por ali passam. Além disso, encontram-se na sala alguns ícones que reforçam a ideia religiosa, como um crucifixo sobre a porta de entrada, o lustre semelhante aos das igrejas históricas da cidade, sem falar na iluminação que, de forma contrastante, diminui consideravelmente em relação à sala anterior, a qual possui uma iluminação bastante clara comparada ao restante da exposição e que torna a penumbra do ambiente mais próxima das igrejas mineiras do século XVIII.

As quatorze lápides, onde se encontram os restos mortais dos inconfidentes³²³, foram organizadas contornando toda a sala, de forma que o visitante fique “acolhido” por elas ao entrar no Panteão. Talvez por isso sua disposição e arquitetura tenham sido mantidas intactas com a reforma, não sendo de interesse da organização do museu modificar o discurso criado nas décadas de 30 e 40 e que deu legitimidade à sua criação naquele momento da história. Porque, tal como descreve Janice Pereira da Costa, “é preciso considerar que o Museu da Inconfidência foi fundado dentro de um processo de escolha de determinados episódios, aos quais foi atribuída a condição de evento fundamental à memória e à história do país”.³²⁴ O Museu da Inconfidência se preocupa em homenagear os conspiradores do final do século XVIII, mas não se atenta em retratar o movimento e instigar o público a discutir este episódio importante da história do Brasil com novas problematizações. A fantasia parece sobrepor-se à

³²³ Não se comprovou a autenticidade de todos os restos mortais que se encontram no Panteão corresponderem aos respectivos inconfidentes indicados pelo museu.

³²⁴ COSTA, 2005.

realidade ao longo da exposição, mostrando muito mais uma Minas Gerais elitista do século XVIII do que verdadeiramente um núcleo urbano diversificado que compôs a sociedade mineira naquele contexto. E isso pode ser o principal motivo pelo museu ser tão criticado pelos historiadores e demais intelectuais que o analisam.



Imagem 16. *Panteão*. A disposição das lápides faz com que o visitante esteja rodeado pelos possíveis restos mortais de alguns dos participantes da Inconfidência Mineira. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)

Rui Mourão, tratando desse espaço específico dentro do Museu da Inconfidência, aponta que:

A lápide que não traz inscrição simboliza os ausentes, que por uma razão ou outra não puderam vir materialmente ocupar o seu lugar de honra, como o maior deles, Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. Na grande pedra perpendicular acha-se gravado um *In Memoriam*, onde se lêem, na ordem decrescente da importância da sua participação, os nomes dos envolvidos no processo da Inconfidência³²⁵ (grifo nosso).

Nessa passagem fica clara a intenção de culto aos participantes do movimento e de se considerar Tiradentes como o maior e o mais importante dos inconfidentes, já que seu nome

³²⁵ MOURÃO, 1995. p. 14.

aparece como o primeiro e em destaque na pedra referida pelo diretor do museu. O trecho descreve que os protagonistas não *materializados* no Panteão estariam ali de alguma outra forma, talvez espiritualmente, reforçando a pretensão de transformar esse espaço do museu em um local de adoração e veneração aos atores da Inconfidência Mineira. É como se as almas estivessem associadas às cinzas, permanecendo de alguma forma com elas, habitando o mesmo lugar. Um cenário religioso simbólico se forma no *Panteão*, porque como acredita Lemos, “ossos, cinzas, lápides, cruz, triângulo, altar, panteão, cortejo, cerimônias e discursos formaram a rede de imagens necessárias à composição desse cenário”³²⁶. E toda essa cenografia cuidadosamente deve ter sido pensada pelo arquiteto do SPHAN José de Souza Reis, responsável pelo projeto do *Panteão* na década de 30 do século XX e também pelo museólogo francês Pierre Catel, responsável pela reformulação da exposição em 2006. Para o museu, a morte ali é materializada em cinzas, lápides, ossadas e silêncio que confere simbolicamente à Inconfidência Mineira o caráter de um dos mitos fundadores da nacionalidade brasileira.



Imagem 17. *Lápide com nomes dos inconfidentes – Panteão*. De acordo com o Museu, os nomes estão dispostos em ordem decrescente de importância de participação no movimento. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)



Imagem 18. *Crucifixo no Panteão*. O objeto remete à ideia de aproximação dos inconfidentes às figuras sagradas. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)

³²⁶ LEMOS, 2001. p. 213.

Ao sair do “Panteão”, o visitante tem acesso ao antigo pátio da cadeia, onde os presos tomavam banho de sol, e pode visualizar as grossas grades nas janelas das celas e também a antiga solitária do edifício, local de punição aos detentos que apresentassem mau comportamento, a qual foi mantida aberta pelo museu e integra a visita, certificando que o edifício e sua história também fazem parte do discurso expográfico. Também tem acesso à lojinha e ao café do museu, onde pode comprar lembranças da instituição e também obras literárias e de caráter histórico. A visita à loja e ao café pode se dar tanto neste momento quanto no final do percurso pela exposição, uma vez que é possível retornar a tal espaço depois de completar todo o circuito.



Imagem 19. *Pátio e masmorra*. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)



Imagem 20 (à esquerda) e imagem 21 (à direita). *Lojinha e Café*. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)

Continuando o percurso, chega-se à sala intitulada *Império*, espaço destinado a relembrar o momento da história nacional em que o país foi governado por um imperador, o que pressupõe uma consequência direta de um passado colonial que se fazia existir no contexto da Inconfidência Mineira. O painel histórico desta sala descreve que com a Proclamação da Independência Ouro Preto foi elevada à categoria de Imperial Cidade em 1823, admitida como centro administrativo, político e cultural, lembrando que naquele contexto a cidade ainda sustentava o título de capital das Minas Gerais, mesmo que vista por viajantes como decadente e exótica. Mas para o museu, a condição de capital da Província impunha acolher a experiência e valores de civilidade europeia. O Museu da Inconfidência percebe e descreve apenas melhorias com a Independência em 1822, como se esse fato representasse a concretização do sonho de liberdade pretendida pelos inconfidentes, evidente em parte da passagem textual do painel na sala:

Buscou-se adequar os equipamentos urbanos aos anseios de uma cultura burguesa de bases racionais e seculares. Criaram-se os institutos científicos e de educação, a exemplo do Jardim Botânico, das Escolas de Farmácia e de Minas, do Liceu Mineiro, e foram introduzidas melhorias como a instalação de agências bancárias, o telégrafo, o telefone, a ferrovia, o sistema de canalização e esgotos. A valorização das ideias e do trabalho iria se refletir também no intenso movimento editorial da imprensa periódica local, na implantação de indústrias e na regulamentação do espaço público, através de *códigos de postura*. De forma orgânica e integrada, a sociedade realizava seu crescimento sem violar o espaço cidadão. Ouro preto assimilava o papel de núcleo irradiador de conhecimento, posicionando-se em direção aos novos conceitos de civilização e de progresso.

Ao não levantar os problemas e/ou a permanência deles após a Independência do Brasil, o museu pretende legitimar os propósitos dos inconfidentes de que a libertação de Portugal traria apenas benefícios para a nação, percebendo os ideais principais da conspiração concretizados em 1822. Teria sido, dessa forma, a influência direta da Inconfidência Mineira, a qual não chegou a ser colocado em prática, a principal incentivadora para a concretização definitiva da Independência do Brasil de Portugal. Porque a visão de que a conspiração

mineira tinha caráter nacional não é descartada pelo museu, mas sim sustentada em seu discurso ao longo da exposição.



Imagem 22. Sala Império. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)

A sala seguinte, *Vida Social*, propõe uma apresentação de objetos do cotidiano e da diversidade social daqueles que viviam nas Minas Setecentistas, sendo as vitrines compostas por candeeiro, mesa, tinteiro-escrivantina, vestimenta religiosa, cadeirinha de arruar, castiçais, jogos de mesa e outros objetos. No entanto, a realidade social apresentada pelo Museu da Inconfidência é uma realidade da elite e não pode ser encarada como se fosse comum a toda a sociedade do século XVIII. Na verdade, a camada dos humildes era consideravelmente mais numerosa do que aquela destacada nesta sala.

No discurso histórico do museu, Vila Rica, neste período, se tornou um centro civilizado, consolidando-se uma rede urbana que, de acordo com a instituição, fez “(...) emergir um quadro de civilidade favorável à interação entre as pessoas, à circulação de informações e ideias, à produção intelectual e aos desejos de construção de símbolos e representações.” Realmente a elite colonial estava apegada ao prestígio, à exuberância no

modo de se vestir e no serviço de mesa. Mas demonstrar uma vida social apenas da elite do século XVIII significa excluir da exposição e da narrativa as camadas mais subalternas. As Minas Gerais Colonial estavam longe de se resumir, socialmente, ao que é apresentado pelo museu nesta sala. Apenas em uma pequena passagem do painel histórico o museu pretende incluir os menos favorecidos do passado, afirmando que “Homens livres, forros, escravos e vadios também deixariam suas marcas na composição e no modo de vida dessa sociedade, inscritas em práticas cotidianas de trabalho e de lazer.”

Buscando demonstrar a vida social daquela época, é interessante chamar a atenção para o fato do museu ter novamente conservado uma parte da arquitetura do edifício e a incluir na expografia. É o antigo fogão, a pia e o sanitário do prédio, compondo o sanitário e a cozinha dos antigos detentos. Não havia separação entre estes cômodos porque a proximidade do fogo tinha a intenção de amenizar os odores indesejáveis, revelando hábitos distintos entre o ontem e o hoje, o que torna a visita ao museu sempre mais atrativa. No entanto, sem um mediador, como um guia, dificilmente um indivíduo mais leigo conseguirá perceber tal importante informação, que acaba ocultada na exposição.



Imagem 23. *Sala Vida Social*. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)



Imagem 24. *Sanitários, pia e fogão* – *Sala Vida Social*. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor).



Imagem 25. *Artigos de mesa* – *Sala Vida Social*. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor).

A sala *Vida Social* encerra o circuito que compõe o primeiro piso do Museu da Inconfidência, ficando evidente que a expografia constrói um discurso histórico evolucionista e linear. A partir da narrativa que se forma, de responsabilidade principalmente dos painéis históricos presentes em cada sala, os objetos museológicos são inseridos como exemplares do discurso, tal como se eles dessem legitimidade ao que está sendo dito pelo museu, comprovando a autenticidade do que se narra. No entanto, é importante conceber que as

Minas Gerais do século XVIII não podem ser reduzidas apenas ao que é apresentado pelo museu em questão, sendo a sua realidade bem mais complexa. O problema é que a expografia do Inconfidência não induz a esta indagação e, conseqüentemente, o público, de forma geral, pouco problematiza o passado ao longo da visitaçãO. O movimento da Inconfidência Mineira e a sociedade colonial são apresentados, mas não questionados, indagados, problematizados levando-se em consideração a realidade de conhecimento de cada indivíduo que passa pela instituição. O entendimento pleno da exposiçãO requer do visitante um considerável conhecimento prévio sobre o que foi a Inconfidência Mineira e sobre a realidade social das Minas Gerais Setecentistas. Um museu nunca dará conta de toda uma história, mas deve, indiscutivelmente, dar conta eficazmente da história a qual se propôs discutir enquanto instituição de pesquisa e construção de conhecimento. Isso complementa a responsabilidade social dos museus.

4.2. Uma leitura do segundo piso: diálogos entre a expografia e a historiografia.

Como a Antiga Casa de Câmara e Cadeia tem uma arquitetura dividida em dois pavimentos e o Museu da Inconfidência contempla ambos, após percorrer o primeiro piso o visitante deve, então, de acordo com a lógica expositiva, se dirigir para o segundo pavimento. Uma escadaria no hall de entrada conduz o visitante para o segundo andar, dedicado de forma geral à arte religiosa.

O museu percebe a arte que se desenvolveu em Minas no século XVIII como a representação máxima de uma identidade regional/nacional que se formou e que tanta admiração despertou nos intelectuais modernistas que viram nas Minas Setecentistas a

expressão de tal desenvolvimento nacionalista. Dialogando com as reflexões de João Antonio de Paula, temos que a:

Sociedade dotada de diversidade econômica e cultural, Minas Gerais, no século XVIII, deveu muito de seu dinamismo à produção mineral, ao ouro e aos diamantes, que se não trouxeram efetivo desenvolvimento econômico e social, contribuíram para mostrar uma significativa capacidade criativa, no campo artístico e cultural, que são referências decisivas para a construção de nossa plena emancipação.³²⁷

Ao começar a subir a escadaria, o visitante se depara com a reprodução de um retábulo sagrado semelhante ao das igrejas coloniais, com dois anjos tocheiros que o convidam a interagir e visualizar a arte sacra mineira, tal como eram dispostos nos altares mores das igrejas mineiras, somados a um lustre característico do século XVIII. A intenção do museu é justamente despertar no visitante a sensação de que ele reviverá um pouco da história da arte sacra colonial no momento em que a religião se fazia tão presente e influente no dia-a-dia da sociedade setecentista. O retábulo da escadaria é precedente da Matriz de Nossa Senhora de Bonsucesso da Porteira e é uma estrutura ornamental que integrava a talha de altares de igrejas, apresentando elementos de transição do estilo Barroco para o Rococó, tão presentes nas cidades coloniais mineiras.

³²⁷ PAULA, 2007. p. 299-300.



Imagem 26 (à esquerda) e imagem 27 (à direita). *Escadaria de acesso ao segundo piso*. Os objetos dispostos na escadaria fazem uma espécie de convite para que se aprecie a arte religiosa mineira do século XVIII. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)

Ao passar pela primeira sala do segundo pavimento, *Arte e Religião*, o visitante se depara com objetos referentes à arte sacra, como castiçais, anjos talhados em madeira, peças de altares, além de um discurso histórico de que a colonização do novo mundo esteve também ligada à transplantação para o continente americano de elementos da cultura europeia, o que contribuiu para o domínio de valores e estilos de vida. A igreja teve papel fundamental na dominação social e, por isso, o desenvolvimento artístico está diretamente ligado à religiosidade. Mas cultura Barroca, apesar de ter vindo de uma influência da Europa, desenvolveu características próprias na colônia. A religião e a arte barroca representaram manifestações de fé que, simultaneamente, guiavam e influenciavam a vida das pessoas nas suas moradias, vestimentas, na forma de rezar e até de morrer. Ainda hoje Ouro Preto é percebida, não somente pelo restante do país, mas pelo mundo, como uma cidade em que as igrejas e matrizes são elementos de identidade local. E no passado, “a força aglutinadora da Igreja era de tal ordem que aqueles povoados que não se desenvolveram em torno de capelas logo perderam sua identidade e foram absorvidos por outros núcleos.”³²⁸

³²⁸ ANASTASIA; JULIÃO; LEMOS, 1999. p. 38.



Imagem 28 (à esquerda) e imagem 29 (à direita). *Vitrines da sala Arte e Religião*. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)

Na sala *Triunfo Eucarístico* pretende-se valorizar um importante momento religioso da história de Vila Rica. O painel histórico traz que para festejar a reforma da Matriz de Nossa Senhora do Pilar realizou-se em Vila Rica, em 1733, o chamado “Triunfo Eucarístico”, momento em que o Santíssimo Sacramento era trasladado da Igreja do Rosário, onde estivera sob a guarda dos irmãos negros durante o período de edificação da nova igreja-matriz, de volta para a Igreja do Pilar. O museu ainda acrescenta que o evento celebrava o êxito da aventura mineradora, sendo mais que um simples momento de religiosidade. Exaltando a riqueza, a linguagem do Triunfo Eucarístico apropriava-se de elementos característicos do Barroco com intuítos persuasivos, como teatro, dança e música. A opulência e a riqueza permitidas pela exploração do ouro estavam representadas neste momento de devoção e festa manifestada pela população, sendo, por isso, o evento considerado um marco do apogeu da sociedade mineradora. Ainda que a pobreza fosse regra para a maioria da população, a Igreja e o Estado fizeram do Triunfo Eucarístico uma demonstração monumental de seu poderio. Sobre este espetáculo de luxo e pompa, argumentam Anastasia, Lemos e Julião o seguinte:

Cerca de um mês antes, mascarados saíram pela vila anunciando a festa ao público e, em seguida, bandeiras com imagens de Nossa Senhora do Rosário e da custódia do sacramento foram expostas à veneração da população. A vila exibiu, ainda, luzes nas janelas das casas, as chamadas luminárias, por seis noites sucessivas. O ponto alto foi a procissão no dia 24 de maio. As ruas foram enfeitadas de arco, as janelas de seda e damasco. O cortejo encenou verdadeira coreografia composta de danças, representações de Ouro Preto, dos planetas e dos ventos, tudo guarnecido de aparato ornamental e ricas vestimentas, numa profusão de cores e recursos cenográficos. Além do numeroso clero, integravam a procissão as irmandades, o governador conde de Galvêas, a elite militar e literária, o Senado e a Companhia de Dragões. Seguiram-se mais dois dias de festas com cavalhadas, comédias, touros e serenatas.

Apesar das salas exaltarem as riquezas produzidas na região mineradora, o museu apresenta em seu discurso a consciência de que a realidade do luxo não fazia parte da maioria da sociedade e a pobreza, contrastando com a exuberância da arte barroca, era a regra para a maioria da população. De certa forma, a procissão cultural era a representação evidente do poder da Igreja e do Estado e mais uma vez as classes humildes são lembradas pelo discurso do museu de uma forma bastante simplista.

Chama a atenção na expografia da sala a disposição dos objetos a remeterem a uma procissão, com um andor que sustenta a imagem de Nossa Senhora da Conceição e vitrine com crucifixos, pinturas sacras e casacas procedentes da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário. A cenografia do ambiente também fica evidente nas janelas do edifício ao fundo da sala, sendo que as mesmas foram cobertas com película de insufilme de forma a passar a impressão que o momento é de um entardecer, independente do horário real que o visitante se encontra naquela sala. Isso foi criado pelo museu porque o horário mais comum de realização das procissões no contexto tratado pela instituição era o final da tarde, quando a luz do sol se fazia esconder no céu. A sala, apesar de se dedicar especificamente ao Triunfo Eucarístico, faz lembrar as inúmeras procissões do período colonial mineiro, momentos de fé e também de socialização. Habitadas com a escuridão do dia-a-dia, nos momentos das procissões os

moradores apreciavam as luminárias nas fachadas das casas e dos prédios públicos. “Ocorrendo em igrejas e palanques armados em locais públicos, as procissões eram os momentos mais aguardados pela população, exibindo um espetáculo visual com variedades de máscaras, carros alegóricos, fogos, músicas, tecidos, danças e teatro.”³²⁹

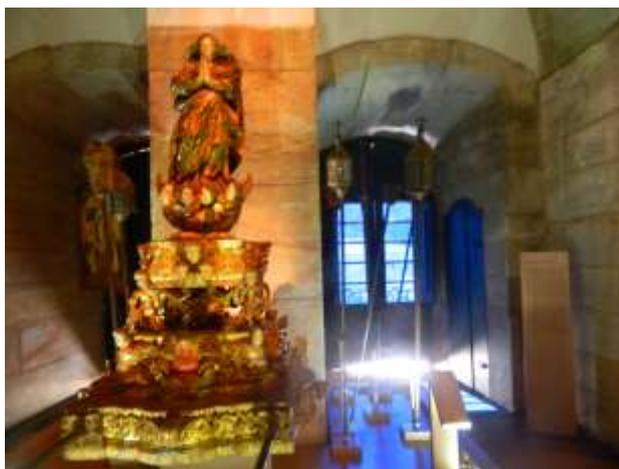


Imagem 30. *Sala Triunfo Eucarístico*. A sala lembra uma procissão no entardecer em Vila Rica. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)

Seguindo a expografia tem-se a sala denominada “Associações Leigas”, onde imperam ainda os objetos voltados para a arte religiosa, principalmente as esculturas, pinturas e uma pia batismal. Chama atenção uma vitrine dedicada à música, uma vez que a igreja era também uma grande incentivadora e financiadora dessa arte. De acordo com a narrativa do museu, as irmandades, ordens terceiras e as confrarias, que eram associações religiosas formadas por leigos brancos, negros e mestiços, tiveram um papel importante na ocupação do território minerador e foram propagadoras do cristianismo na região. O museu lembra que as ordens religiosas seculares foram proibidas na tentativa de evitar o contrabando de metais e pedras preciosas e que essas agremiações mantiveram e edificaram igrejas, além de investirem na arte, uma vez que contratavam artistas para ornamentar os templos construídos. Assim, elas

³²⁹ ANASTASIA; JULIÃO; LEMOS, 1999. p. 75.

movimentavam a economia, uma vez que também padres eram contratados para os ofícios eclesiásticos e músicos para compor e executar as cantigas religiosas, daí a presença de objetos da arte musical nas vitrines, como partituras, um saltério, tambor, bandolim, cítara e oficlide. Kenneth Maxwell lembra que “As irmandades de Minas contratavam arquitetos, artífices e músicos, os mais famosos pregadores, mantinham hospitais e sistemas de ajuda mútua. Quando se tornavam muito ricas serviam como órgãos creditícios para seus membros e até faziam empréstimos ocasionais ao tesouro da capitania.”³³⁰ Ao contratar artistas, as irmandades potencializavam a força criativa e imaginativa da região mineradora, o que contribuiu para tornar Minas Gerais um local de referência com relação ao desenvolvimento cultural brasileiro no período colonial, referência que se faz presente até hoje e proporciona à região um grande fluxo de turistas que vêm até as Minas admirar a arte e cultura barroca. O belo cenário que hoje constrói, por exemplo, a cidade de Ouro Preto, deve-se em grande parte à atuação e patrocínio das irmandades.

A religião no contexto colonial era, sem sombra de dúvidas, uma importante agente de socialização. As irmandades, como mantenedoras das capelas e dos altares nos interiores das igrejas, eram representativas das identidades das Minas Setecentistas, promovendo encontros e festas entre os membros da sociedade e chegando a preceder o Estado e a Igreja enquanto instituição, estando presentes e atuantes desde a criação das primeiras vilas em 1711. “Já nos primórdios da ocupação, entre 1712 e 1730 foram eretas 15 irmandades, número revelador da importância que essas agremiações tiveram como centros aglutinadores da população. Mais do que isso elas tornaram-se instrumentos de ordenação social (...).”³³¹ Com o surgimento das matrizes, muitas vezes patrocinadas pelos comerciantes, mineradores e pelas pessoas das

³³⁰ MAXWELL, 2010. p. 155-156.

³³¹ ANASTASIA; JULIÃO; LEMOS, 1999. p. 77.

vilas, as irmandades se fazem presentes nos altares laterais e solidificam a religiosidade nas Minas Gerais. Tal como concebe Caio Boschi:

Nas Minas Gerais no século XVIII, religiosidade, sociabilidade e irmandades se (con)fundem e se interpenetram. Com efeito, se as cerimônias religiosas foram e são formas de convívio social e de sociabilidade naquele contexto, tal assertiva se revelou de maneira exemplar. Nele, limitadas as ações da Igreja Católica pela Coroa Portuguesa, as irmandades foram as promotoras dos ofícios e das celebrações, dentro e fora de templos, também por elas edificadas e mantidas. Vale dizer desde logo que as irmandades se apresentaram, então, como força auxiliar, complementar e sucedânea da Igreja Católica.³³²

O painel histórico chama a atenção para o fato de que as associações exerceram funções protecionistas e assistenciais, socorrendo pobres, libertando cativos e emprestando dinheiro, uma espécie de ajuda mútua e de existência de uma rede de solidariedade e clientelismo que garantia proteção na vida cotidiana das pessoas envolvidas.

Apesar do museu não levantar esta questão, é importante lembrar que a Igreja e muitos de seus membros eram também detentores de escravos e que os empréstimos feitos pelas associações eram caracterizados pelos juros. Assim, longe de agir por mera consciência social e por pura solidariedade, a Igreja estava inserida numa rede econômica que rendia a ela altos lucros, fazendo com que socialmente fosse uma instituição social detentora de consideráveis riquezas. Logo, apesar de ter funções sociais e de solidariedade realmente importantes, não pode ser desconsiderada a realidade de que os fatores econômicos também motivavam muitas das atitudes realizadas e motivadas pela igreja católica.

³³² BOSCHI, 2007. p. 59.



Imagem 31. *Sala Associações Leigas*. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)

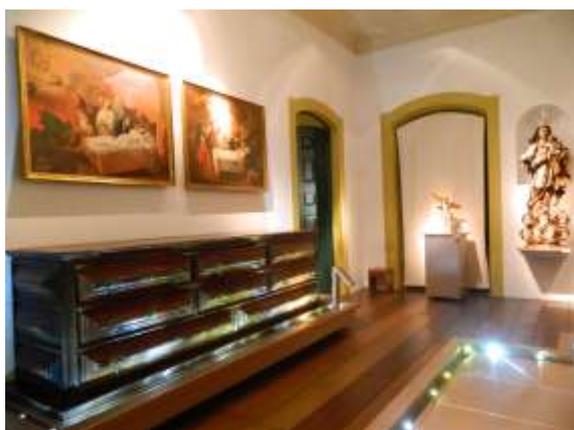


Imagem 32. *Objetos da sala Associações Leigas*. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)



Imagem 33. *Vitrine de objetos musicais – Sala Associações Leigas*. MI – Ouro Preto. Março de 2013.

Seguindo o circuito expográfico, uma sala se dedica exclusivamente a exibir e demonstrar um pouco da religiosidade dentro das casas da população. A sala “Oratórios” demonstra que havia uma grande influência da religião Católica no cotidiano social e os oratórios eram elementos que também compunham os ambientes das residências. Os fieis percebiam nestes objetos uma alternativa de maior aproximação com Cristo e os santos, de forma intimista, espontânea e imediata. Devido ao tamanho reduzido, os oratórios eram favoráveis para as adorações no espaço doméstico, além de serem ideais quando ocorriam as

necessidades de transporte e deslocamento, como as viagens. Por meio dos oratórios, as pessoas tinham uma relação mais intimista com a sua religiosidade.

Através do painel histórico, o Museu da Inconfidência narra que essas pequenas capelas móveis chegaram às Minas na bagagem dos povoadores e penetraram, a partir de então, na vida cotidiana dos moradores, tornando-se uma expressão do universo mental e religioso dos habitantes. A evidência da participação dos oratórios na vida social das Minas está na sua presença nas salas, nas varandas, nos aposentos de dormir, nas cozinhas, nas viagens e até mesmo compondo a fachadas das casas, principalmente nas esquinas, como afirma o museu. Os oratórios eram realidade na vida tanto da elite colonial quanto das camadas menos favorecidas, o que faz ter existido no passado aqueles mais trabalhados e talhados por artistas e também os mais simples e populares, sendo menos luxuosos. O importante é que os diversos oratórios representavam um espaço de dedicação à meditação religiosa, diante dos quais os habitantes de Minas Gerais demonstravam sua redenção e fé, imploravam pelo perdão de seus pecados e pediam pela realização de seus sonhos.



Imagem 34. Sala Oratórios. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)

A sala “Aleijadinho” é um espaço de exibição de obras e também de homenagem a este importante artista mineiro de tamanha representatividade da arte barroca que se desenvolveu na região, artista este que projeta nossa arte até mesmo no cenário internacional. O museu apresenta uma pequena biografia de Antônio Francisco Lisboa, nascido em 1738 e falecido em 1814, afirmando que ele era autodidata e que sua formação conjugaria as lições que recebeu do pai com as trocas de experiências com demais artistas que trabalharam nas edificações locais. Soma-se o fato de Aleijadinho ter também conhecimento da arte europeia, a qual adquiria através dos livros de emblemas e de vida de santos, estampas bíblicas e missais. Teria sido por volta dos 30 anos que o artista desenvolveria uma doença degenerativa que lhe rendeu como consequência a perda progressiva dos movimentos das pernas e das mãos, obrigando-o a esculpir com os instrumentos atados ao corpo.

Para o museu, foi justamente nesta fase que o artista consolidou um estilo pessoal e de reconhecida genialidade, desenvolvendo suas esculturas com cunho expressivamente religioso cristão, esteticamente caracterizadas pelo Barroco e o Rococó, presentes também nos riscos das fachadas e interiores das igrejas da região, as quais muitas são atribuídas a Aleijadinho, ainda que sem comprovação documental e contestadas, em alguns casos, por pesquisas historiográficas recentes. O Museu da Inconfidência representa as obras do artista como detentoras de profunda originalidade e, apesar do caráter universal, são obras plenamente inseridas na cultura regional, o que caracteriza Aleijadinho como o principal escultor do período colonial mineiro.

Como objetos museológicos, são exibidos na sala, além de esculturas atribuídas ao artista, documentos assinados por ele, plantas de igrejas que também seriam esboços de Aleijadinho e a réplica do Profeta Daniel, obra que compõe os Doze Profetas presentes na Basílica de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas. Chama a atenção também nesta sala a

escultura de São Jorge, feita por Aleijadinho em tamanho quase real e que era utilizada em procissões pelas ruas de Vila Rica, já que se articulava de forma a se sentar em um cavalo, o que permitia que a escultura percorresse as procissões em meio aos fieis.



Imagem 35. Sala Aleijadinho. Produções originais e também réplicas compõem a expografia desta sala. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)

A próxima sala dedica-se ao mobiliário colonial que compunha as casas no contexto do século XVIII e XIX. Mais uma vez destaca-se o caráter elitista do museu, já que quartos e casas com várias mobílias eram caracterizadamente pertencentes às camadas dominantes, lembrando que estes tipos de objetos no mundo colonial, principalmente nas Minas Setecentistas, eram caros e supervalorizados. Mas os objetos mobiliários são testemunhos das relações interpessoais e, por isso, podem dizer muito das relações privadas e das condições das casas e do conforto, ou ausência dele, existente no passado.

É comum especialistas criticarem esta sala, denominada pelo museu como “Mobiliário”, devido à grande quantidade de objetos históricos que são exibidos nesta. Ao

entrar na sala, por exemplo, o visitante se vê diante de uma grande vitrine com inúmeras cabeceiras de camas coloniais, cadeiras, castiçais, baús e uma mesa, muitas vezes confundindo-se no que analisar e olhar, perdendo, assim, a oportunidade de observar os ricos detalhes das peças e que tão enriquecedora as tornam.

E isso não é diferente ao longo da sala, composta de muitos objetos mobiliários e que foram organizados expograficamente de modo a reproduzirem, intencionalmente, quartos e salas do contexto colonial, mas que não necessariamente estavam dispostos daquela forma no interior das residências. Ou seja, a teatralização dos objetos não tem o compromisso de reproduzir, com veracidade, a real disposição do mobiliário no passado. A intenção do museu é transmitir ao público a sensação de poder perceber como eram alguns aposentos e a constituição de alguns lares.



Imagem 36 (à esquerda) e Imagem 37 (à direita). *Sala Mobiliário*. A grande quantidade de objetos expostos nesta sala torna esta alvo de crítica de muitos pesquisadores e admiradores. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)

Em relação aos objetos mobiliários, é importante percebê-los como testemunhos do passado e também como elementos que contribuía para efetivação das relações sociais, já que naquelas mesas e cadeiras pessoas se sentaram para debater assuntos importantes ou meramente conversar sobre o cotidiano. São indicativos das hierarquias sociais. As camas

foram altares de aconchego, amores, descanso, núpcias... Enfim, eram nos ambientes domésticos que discussões familiares aconteciam, mas também se debatiam as realidades políticas, econômicas e sociais da Vila Rica e de todas as Minas Gerais Colonial. O painel histórico desta sala trás algumas observações interessantes sobre o papel que o mobiliário tinha na vida das pessoas e sobre o discurso que o Museu da Inconfidência constrói sobre o tema:

Ao atender às necessidades básicas do cotidiano – descansar, apoiar, guardar – os móveis falam da vida. E contam histórias, que podem recuar até aqueles que, na intimidade das matas, abateram cedro, jacarandá, sucupira, vinhático, canela, imbuia, jatobá, canjerana, ximbó e tantas outras espécies, e as prepararam para serem transformadas. Nas mãos de artistas e artífices, a madeira se tornará prisioneira de formas que falarão do tempo e do espaço, dos usos e dos costumes. E aqui, na produção do mobiliário, dá-se particular encontro entre a simplicidade e a originalidade. Ao interpretar ou recriar modelos europeus, o artista das Minas superou limitações, dando nova expressão a exemplares conhecidos. Imprimiu à robustez sóbria de suas produções um desusado lirismo, onde a rusticidade, não incluída no projeto, responde pelo que há de melhor no resultado. É o estilo mineiro.

Logo, é fundamental que os objetos desta sala sejam percebidos para além de sua beleza artística e arquitetônica. O simbolismo social que os mesmos trazem como testemunhos do passado enriquecem sua presença no museu e faz com que o visitante possa relacionar o passado com o presente, como as escarradeiras, por exemplo, que evidenciam um costume do passado de escarrar na sala de visitas, mas banido dos padrões de higiene modernos e etiqueta recomendada para o comportamento social atual.

Alguns pensadores de exposições museológicas criticam a concepção de cenários em museus, afirmando que isso faz com que os objetos sejam congelados numa determinada (ir)realidade e sejam pouco discutidos pelo público, que passa a não perceber o objeto na sua complexidade, fator que descaracteriza as novas propostas da museologia. E na sala “Mobiliário” a construção de cenários é recorrente e intensa, dando a sensação de que o

visitante está vendo a mesma coisa ao longo de toda a expografia da sala. O quarto ao final da sala e que é protegido por uma vitrine representa isso de forma bastante evidente.



Imagem 38 (à esquerda) e Imagem 39 (à direita). Sala Mobiliário. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)



Imagem 40 (à esquerda) e Imagem 41 (à direita). Reprodução expográfica de quartos. Repare como a criação de cenários torna a sala muito monótona expograficamente, sendo as várias recriações de quartos muito semelhantes na sala Mobiliário. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)

As duas últimas salas são “Ataíde” e “Pintura e Escultura”. Naquela poucos objetos compõe a exposição, sendo que alguns destes objetos não são de autoria do artista, como um presépio e uma mesa circular de madeira no centro da sala. O intuito do Museu da Inconfidência é relatar um pouco da vida de Manuel da Costa Ataíde (1762-1830) e também valorizar suas obras, tão importantes na construção artística nacional. De acordo com o discurso construído pelo museu, foi através das mãos hábeis de Manuel Ataíde que a pintura

colonial mineira atingiu sua expressão mais criativa, sendo que sua formação se deu através de contatos com pintores e mestres de obras ativos na região mineradora, além também de ter adquirido conhecimento com os engenheiros militares, os quais lhe permitiram acesso a cartas geográficas e desenhos topográficos e arquitetônicos.

Tal como Aleijadinho, muitas das obras de Ataíde também tinham o caráter religioso, resultado tanto da fé cristã que alimentava a sociedade colonial quanto do financiamento pela igreja de obras de arte de caráter religioso. Suas pinturas demonstram a influência que recebeu de estampas e gravuras da Bíblia e de livros europeus, de acordo com o museu, mas sem que o artista deixasse de lado uma apropriação renovada nos traços peculiares de sua produção. O painel histórico da sala também acrescenta que Ataíde buscou inspiração no seu próprio meio para desenvolver suas obras, nos tipos humanos e nas cores exuberantes, com predominância de azuis e vermelhos, além de inovar ao introduzir nas cenas bíblicas personagens mestiços.

Já a última sala da exposição, “Pintura e Escultura” o museu pretende demonstrar justamente a importância da igreja no financiamento de obras artísticas no século XVIII, exibindo peças de autoria também desconhecida, mas de grande representatividade do Barroco e do Rococó. Muitas das igrejas mineiras coloniais apresentam um diálogo entre a arquitetura, a pintura e a escultura, a recriação de curvas, contracurvas, volutas, falsas perspectivas, claros-escuros, ilusões da cor, a partir de referenciais da Renascença, como está evidente no painel histórico da sala. É também nesta sala que se procura valorizar os artistas menos conhecidos do período e que, muitas vezes, se encontravam entre os mais humildes, como descreve parte do discurso do painel histórico:

Nesta sala, dois momentos da pintura cristã aparecem representados. São os estudos para a figuração dos apóstolos, de traços mais simplificados, e as pinturas eruditas dos painéis em óleo sobre madeira, *Estigmatização de São Francisco de Assis* e *Nossa Senhora do Carmo*. A escultura mostra o universo de efervescência criativa da produção artística regional. Trabalho de caráter eminentemente coletivo e anônimo, em geral a cargo de homens

pobres e mestiços, os escultores se organizavam em Corporações de Ofícios ou em ateliês, sob orientação de mestres. Artífices e artesãos desenvolveram, com a troca de informações e ideias estéticas, um padrão artístico-cultural com características híbridas, atingindo apuro técnico de excelência ao dar uso e aplicação a materiais da região.



Imagem 42. *Sala Ataíde*. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)



Imagem 43. *Sala Pintura e Escultura*. MI – Ouro Preto. Março de 2013. (foto do autor)

4.3. Considerações sobre a exposição do Museu da Inconfidência e diálogos com as propostas museológicas atuais.

Ao percorrer a exposição do Museu da Inconfidência, fica nítida a perspectiva de construção de uma narrativa linear e progressista, forma bastante tradicional de se construir um discurso histórico e museal. Não que a linearidade deva ser evitada a qualquer preço atualmente, mesmo porque ela, em determinadas realidades, se torna até mesmo a forma mais ideal de construir um conhecimento sobre o passado. Assim, não seria este o problema da expografia e de seu discurso no museu aqui discutido. O problema maior na instituição é o congelamento do discurso histórico, apresentando uma versão sobre o passado como se fosse

única e indiscutível, principalmente com relação à Inconfidência Mineira e seus protagonistas, como ao se conceber Tiradentes como o mais importante dentre os envolvidos na conspiração.

O evolucionismo pretendido pelo museu está muito evidente na expografia, por exemplo, ao dedicar o segundo andar do edifício basicamente à arte e religião, fatores que representariam um desenvolvimento social elevado. Uma sociedade que consome arte seria, na expectativa do museu, uma sociedade que apresenta seu grau máximo de progresso. Pelo discurso do Inconfidência evidencia-se que no passado foi a evolução e o desenvolvimento da sociedade mineradora e de sua economia, dando origem a um grande centro urbano, que teriam permitido que a arte Barroca e Rococó se tornassem a representação da cultura do século XVIII. Para muitos pesquisadores pode-se dizer que Minas Gerais era sinônimo de Brasil naquele contexto. Se o primeiro andar é de demonstração da evolução social e econômica das Minas, o segundo é sua concretização na avançada arte e domínio religioso.

Não há dúvidas que a nova exposição inaugurada em 2006 deixou o Museu da Inconfidência mais atrativo, esplendoroso e o projetou definitivamente como um dos grandes museus nacionais brasileiros. Mas uma exposição tão recente pouco se preocupou em possibilitar ao visitante o questionamento crítico do passado, dando respostas ao invés de levantar perguntas, reafirmando uma interpretação historiográfica do século XIX e início do XX sobre o movimento da Inconfidência Mineira e que vem, recentemente, sendo revista pelas pesquisas historiográficas. E um museu que não problematiza e que não induz à problematização corre o risco de se tornar um lugar de esquecimento ao invés de um local de memória eficaz.

Ulpiano Bezerra de Meneses afirma que grande parte dos museus históricos, “por reduzir a exposição a uma exibição de objetos que apenas ilustram sentidos, conceitos, idéias, problemas que não foram deles extraídos, mas de outras fontes externas, independentes

daquilo que se está apresentando”, tratam os objetos com um sentido metafórico, o que também fica evidente no Museu da Inconfidência. Ocorre neste uma transferência de responsabilidade para as legendas, para os recursos multimídias audiovisuais e dispositivos interativos, como a iluminação aplicada na nova exposição, “esquecendo-se de chamar a atenção para aquilo que seria específico do museu: o objeto”, não defrontando nem explorando o mesmo de uma forma ideal.³³³ A utilização de recursos tecnológicos nas exposições museológicas vêm sendo discutida por vários pensadores, a exemplo de Leandro Benedini Brusadin:

Considerando os avanços da museologia e suas novas técnicas, os visitantes de alguns museus podem manusear vários aparatos para complementar a exibição e fazê-la didática. A museografia, ou seja, a técnica de apresentação dos museus, tem se desenvolvido de forma bastante significativa, com inovações como: novos materiais para a fabricação do mobiliário, iluminação de objetos, animação de alguns ambientes, incorporando imagem de vídeo e o som de gravações.³³⁴

Além disso, o Inconfidência congela uma ideia, um discurso histórico a partir da reunião e disposição de seu acervo. Como analisa Rafael Cardoso, “no caso de um museu de cunho histórico ou cívico, a exposição permanente corre o risco de cristalizar uma determinada versão da história como sendo unívoca, definitiva, normativa – o que está longe de refletir a textura complexa e maleável do material histórico em estado bruto”.³³⁵ O Museu da Inconfidência não erige, divulga ou dá voz a outras memórias que não aquela consagrada pela historiografia tradicional sobre o passado de Minas Gerais e sobre o movimento dos inconfidentes mineiros, indo contra, por exemplo, as interpretações de pesquisadores como Flávia Azevedo, Leandro Catão e João Ferreira Pires, os quais acreditam que os museus devem inscrever num passado:

³³³ MENESES, 2005. p 36-37.

³³⁴ BRUSADIN, 2012. p. 205.

³³⁵ CARDOSO, 2003. p. 191.

(...) outras vozes, personagens e representações de um momento histórico particular, desenhando uma outra narrativa, que não pretende se impor como única, mas como uma possibilidade de percepção daquele momento, diferentemente da estratégia estabelecida pela memória nacional e oficial que pretende dar coesão e estabilidade para o grupo, a nação, numa única voz.³³⁶

O ideal é que o museu realce o caráter múltiplo e criativo que as diversas identidades podem oferecer para as diferentes experiências históricas, destacando a possibilidade existente de diferentes versões para um determinado evento histórico. Para Dominique Poulot, os museus seriam uma espécie de auxiliar da História como ciência, apontando que “(...) contrariamente às aparências, os trabalhos de confirmação entre museus de história e a historiografia, ou o ensino de história, são bastante fracos. O museu situa-se à margem da escrita da história: ao lado da compilação e da preservação dos indícios do passado”.³³⁷ Mas talvez seja mais satisfatório entender que museografia e historiografia são disciplinas com métodos e objetivos particulares, mas que se aproximam em determinados pontos. Devem-se desenvolver métodos eficazes para que uma disciplina não seja mais importante do que a outra, mas sim, complementares a partir de um diálogo entre ambas. O museólogo não pode ser mais importante do que o historiador dentro do museu, e vice-versa, porque os trabalhos de ambos têm que ser percebidos como essenciais e em constante diálogo dentro das instituições. Caso contrário, estaríamos negando a possibilidade da Museologia como um campo científico promissor e a História como uma ciência capaz de analisar e fazer pensar o passado.

É certo que não há como fazer museus, mesmo aqueles de caráter não puramente históricos, como os de ciência, por exemplo, sem a presença da história. Não há museu sem história. Porque, ao mesmo tempo, os museus parecem cumprir um papel de difusores de

³³⁶ AZEVEDO; CATÃO; PIRES, 2009. p. 8.

³³⁷ POULOT, 2003. p. 43.

conhecimento que, de certa forma, conseguem atrair mais o interesse da coletividade do que da história apresentada por meio de produções historiográficas. Tratar o objeto apenas como ilustrativo da narrativa histórica, como ocorre no Museu da Inconfidência, é que parece tirar das instituições museológicas sua capacidade particular de realizar pesquisas através de objetos, transferindo essa responsabilidade direto para o meio acadêmico. O ideal é que a exposição museológica dialogue com a pesquisa histórica científica, não a desgastando plenamente na exposição, o que seria impossível, mas possibilitando que o público consiga adquirir conhecimentos para além do que é narrado pelo museu. Compartilhando novamente com o pensamento de Francisco Régis Lopes Ramos, tem-se que:

O rigor da pesquisa histórica deve necessariamente acompanhar-se das pesquisas museográficas e pedagógicas, procedimento exigente e, por isso mesmo, raro de se encontrar. O comum mesmo é a presença de acordos superficiais e querelas (muitas vezes inúteis) entre tendências historiográficas, cenográficas e pedagógicas. Diante das inúmeras barreiras, como a recorrente insuficiência de recursos humanos e financeiros ou as orientações das chamadas políticas culturais, poucos museus são aquilo que deveriam ser: ao mesmo tempo, e de modo continuado, um centro de conhecimento que faz pesquisa sobre o acervo, as formas de expor e as possibilidades educativas.³³⁸

³³⁸ *Ibidem*, p. 150.

CAPITULO 5

NOVAS INTERPRETAÇÕES DA INCONFIDÊNCIA MINEIRA:

MITOS DESMITIFICADOS.

5.1. Por que Tiradentes como herói nacional?

Apesar de não terem sido os únicos colonos a organizar um movimento que tramava contra a supremacia da Coroa Portuguesa sobre a Colônia, os inconfidentes mineiros se firmaram na história e no senso comum como os grandes heróis nacionais devido aos seus feitos, especialmente Joaquim José da Silva Xavier, o popular Tiradentes³³⁹, erigido no panteão da pátria como o maior de todos os personagens ilustres do passado. E a historiografia recente tem se preocupado em demonstrar novas interpretações sobre este fato, relendo sua identidade e objetivos na conspiração e analisando os caminhos que conduziram Tiradentes a se tornar este grande herói a ser idolatrado.

Para diversos historiadores e intelectuais que analisam o movimento, já está bastante evidente que ocorreu uma construção favorável à imagem dos conspiradores mineiros como heróis do passado. Tal construção específica teria ocorrido no contexto posterior à

³³⁹ Sobre Tiradentes, Maxwell biografa-o no contexto do movimento como “Solteiro, de quarenta e poucos anos, o militar vivia em moradia alugada na cidade. Nem oligarca nem artesão, situado desconfortavelmente entre eles, tinha o perfil cultural dos primeiros, mas desempenhava uma atividade profissional secundária mais à feição dos últimos. Nasceu em São João d’El Rei onde seu pai fora conselheiro municipal. Tinha seis irmãos, e depois da morte prematura dos pais fora educado por seu irmão Domingos, um padre. Silva Xavier perdera suas propriedades por dívidas e depois tentara, sem êxito, exercer o comércio varejista. Ingressara nos Dragões em 1775, com o posto de alferes – a posição inicial do oficialato - com o soldo de 72\$000 réis por trimestre. Apesar de sua personalidade dinâmica, não progredira em posto nem remuneração até 1788. Queixava-se amargamente de que, a despeito de seus bons serviços, fora preterido quatro vezes por outros ‘mais bonitos’ ou que contavam com a influência de parentes bem situados. Exerceu o comando de importante destacamento dos Dragões que patrulhava a estrada da Serra da Mantiqueira, no governo de D. Rodrigo José de Meneses. O governador Luís da Cunha Meneses removera-o deste lucrativo posto.” (MAXWELL, 2010. p. 194-195).

Proclamação da República em 1889, quando os republicanos pretendiam romper com as imagens positivas que remetiam ao Período Imperial Brasileiro. Mas a própria Coroa, ao sentenciar Tiradentes à morte e esquartejamento, já dava início à construção do mártir, ainda que não intencionalmente.

No contexto de sua constituição, a República precisava de heróis que representassem os ideais da nova nação e, simultaneamente, atingissem negativamente o período antecedente, marcado pelos impérios de Dom Pedro I e Dom Pedro II respectivamente. É frequente o fato de que em momentos de crise o debate político se volta ao mito, sendo eficaz recorrer ao passado para a legitimação de um discurso. O mito se torna importante na criação de novos regimes. Nesta perspectiva é que a Inconfidência Mineira teria sido percebida pelos republicanos como o movimento ideal para a gestação dos heróis nacionais. Foi quando um trabalho intelectual e hermenêutico construiria a imagem, que se popularizou, dos inconfidentes como detentores do verdadeiro sentimento nacionalista iluminado e sua heroicização passou a ser pretendida por aqueles que guiavam os caminhos da nova República. Construía-se mitos nacionais.

Considerando as reflexões de Raoul Girardet, para os historiadores e os antropólogos do sagrado, o mito deve ser concebido como uma narrativa que se refere ao passado, mas que conserva no presente um valor eminentemente explicativo ao esclarecer e justificar certas peripécias do destino do homem ou certas formas de organização social, contando uma história sagrada. O autor também escreve que outros consideram que o mito permanece confundido com a mistificação, com a ilusão e a camuflagem, alterando os dados da observação experimental e contradizendo as regras do raciocínio lógico. Para Girardet,

O mito político é fabulação, deformação ou interpretação objetivamente recusável do real. Mas, narrativa legendária, é verdade que ele exerce também uma função explicativa, fornecendo certo

número de chaves para a compreensão do presente, constituindo uma criptografia através da qual pode parecer ordenar-se o caos desconcertante dos fatos e dos acontecimentos.³⁴⁰

Acrescenta o autor que o mito, como o sonho, não pode ser abarcado, definido, encerrado em contornos precisos, empobrecendo-o e destruindo a riqueza de sua complexidade. É importante considerar que o mito pode oferecer múltiplas leituras e significações, pode ser adorado e/ou execrado.

O mito se liga à memória e esta ao poder, uma vez que sua manipulação permite o domínio de determinados grupos sobre outros, legitimando discursos e práticas a partir da manipulação da memória. Thaís Nívea de Lima Fonseca escreve que “Para se garantir a eficácia desse processo, entram em cena diversos mecanismos de reavivamento da memória, para que ela seja lida em função dos interesses de quem a constrói e/ou manipula: monumentos, comemorações, educação, museus, arquivos, bibliotecas”,³⁴¹ definidos por Pierre Nora como *lugares de memória*.

Interpretações que exaltavam a imagem, o caráter e a personalidade dos inconfidentes passaram a compor as narrativas históricas sobre a Inconfidência Mineira, narrativas estas que se enraizaram de uma forma bastante intensa no imaginário social sobre o movimento. Os inconfidentes, como mitos, se tornaram heróis e referências de comportamento social, sendo que a historiografia, dita aqui como “tradicional”, contribuiu de forma direta para a construção desta imagem positiva dos inconfidentes mineiros. A construção de suas imagens como heróis se ligou a uma interpretação que admitia suas buscas pela liberdade nacional contra a tirania metropolitana portuguesa, o que se fez de forma tão eficaz e convincente que

³⁴⁰ GIRARDET, 1987. p. 13.

³⁴¹ FONSECA, 2007. p. 651.

até hoje esta perspectiva ainda se faz claramente presente no senso comum sobre a Inconfidência e ainda se encontra enraizada no ensino escolar. Isso evidencia que o passado pode ser manipulado por aqueles que habitam o presente, lendo-o e reconstruindo-o de forma a torná-lo favorável e como uma saída para a legitimação de poder.

Um exemplo de autor referência e tradicional desta perspectiva é Augusto de Lima Júnior. Em sua obra *História da Inconfidência de Minas Gerais* é nítida a sua posição de considerar Tiradentes como uma personalidade diferenciada positivamente no contexto da segunda metade do século XVIII. Para isso, o autor narra, por exemplo, um momento de honrosa humanização em que Joaquim José teria interrompido torturas de um dono sobre seu escravo durante uma viagem, inclusive travando luta corporal com aquele diante do que considerava uma injustiça, o que lhe teria rendido um processo judicial. Ao longo do texto, os elogios ao alferes são constantes, caracterizado por Lima Júnior, por exemplo, como de temperamento prestativo e amável e responsável pela difusão do movimento na sociedade. Escreve o autor que “O retrato que aí fica do Alferes Joaquim José da Silva Xavier, que a História glorificou com a sua alcunha de Tiradentes, mostra que ele foi um homem de altíssima inteligência e de alma forrada de energia e bondade, inflamado no amor de sua pátria.”³⁴²

Lima Júnior tem uma percepção romântica sobre Tiradentes e afirma que ele sonhava ver prósperas, felizes e livres as formosas montanhas de Minas Gerais, liberdade que também se estenderia a seus filhos dignificados pelo trabalho inteligente. Homem de elevada honra, esta teria se evidenciado até mesmo no momento em que lhe foi dada voz de prisão, quando, mesmo segurando um bacamarte, optou por não utilizá-lo e se entregou tranquilamente aos soldados da Corte. Sobre Tiradentes, o autor considera que:

³⁴² LIMA JUNIOR, 2010. p. 85.

O que lhe interessava era a libertação de sua pátria. Não era um facinora que, por ódio ou revolta de paixão, se empenhasse em derramamento inútil de sangue alheio. Caminhou até junto de Vidigal, entregou-lhe a arma e depois, algemado, desceu com seus guardas escadas da casa de Domingos Fernandes. Eram cerca de dez horas e meia da noite. Cercado pelos soldados da guarda dos vice-reis, Tiradentes foi conduzido através das ruas desertas até a prisão, nos baixos do palácio, de onde seria levado, alguns dias depois, ao calabouço da fortaleza de São José, na Ilha das Cobras. Era o domingo, 10 de maio de 1789. (...) estava destruída a revolução de 1789, mas iniciava-se a glorificação das ideias de liberdade e independência, que se encarnavam, agora, nesse Alferes de Minas Gerais, que começava a subir os primeiros degraus do patíbulo, para ascender aos píncaros da glória.³⁴³

Logo, percebe-se que a historiografia muito contribuiu para a exaltação social da figura de Tiradentes e dos demais inconfidentes como heróis, interpretação romantizada que compôs muitos dos textos dos livros didáticos de história e que, desta forma, enraizou no senso comum e ideia de que a conspiração mineira visava a libertação nacional do domínio português e enfatizava os inconfidentes como homens corajosos, honrados e que pretendiam lutar em nome de uma sociedade mais justa, interpretação esta que vem sendo questionada pelas pesquisas historiográficas recentes.

Uma análise interessante sobre a construção positiva da imagem do alferes Joaquim José foi realizada por José Murilo de Carvalho em sua obra *A formação das almas*, na qual trata do motivo da escolha de Tiradentes como herói nacional brasileiro. No texto, o autor demonstra porque em meio a tantas rebeliões no passado e protagonistas que as realizaram a Inconfidência Mineira e seus atores passaram a ser vistos como os de maior representatividade dentro da história dos movimentos contestatórios políticos de nosso país.

A República precisava de um herói (ou heróis) com uma imagem que carregasse a responsabilidade de ser uma inspiração, com um comportamento digno de ser seguido pelo espírito coletivo. Todo regime precisa de heróis, seja ele republicano ou imperial, democrático

³⁴³ *Ibidem*, p. 131.

ou absolutista. O panteão cívico, que no Museu da Inconfidência se materializa nas lápides com os restos mortais, é promovido pelos governos vigentes nas diversas temporalidades. E quando os heróis não surgem de forma espontânea, fazendo nascer novos momentos na história, os mesmos precisam ser forjados, como nobres metais que, depois de trabalhados, originam espadas e lanças, armas nacionais para a proteção contra os inimigos. Logo, forjar heróis requer fazer escolhas, selecionar e descartar aqueles que em uma determinada conjuntura histórica não são apropriados para assumir tal responsabilidade. E foi exatamente isso que ocorreu com a Conjuração Mineira, uma vez que o ensino de História, desde a segunda metade do século XIX, apresenta o século XVIII mineiro como o alvorecer da riqueza material e intelectual de um povo e que fez surgir os heróis nacionais. A Proclamação da República favoreceu a projeção do movimento mineiro e a transformação da figura de Silva Xavier em mártir nacional.

Inicialmente a República tentou transformar os protagonistas diretos de sua proclamação em heróis, como o Marechal Deodoro da Fonseca, Benjamin Constant e Floriano Peixoto. Mas a forma como o movimento se desenvolveu e resultou no 15 de Novembro não favoreceu para que eles se projetassem como heróis. Dentre outros motivos, como o incerto republicanismo de Deodoro e a imagem física de Constant que lembrava o velho imperador com longas barbas, José Murilo de Carvalho acredita que a pequena densidade histórica do 15 de Novembro, reduzida a uma passeata militar, não havia fornecido um terreno adequado para a germinação de mitos. Diz Carvalho que “Era pequeno o número de republicanos convictos, foi quase nula a participação popular, e os eventos se deram na escorregadia fronteira entre o heroico e o cômico.”³⁴⁴

³⁴⁴ CARVALHO, 1990. p. 57.

Tiradentes acabou se figurando como ideal para a difusão de herói idealizada pelos republicanos, sinônimo de unidade e representante do sofrimento e do ódio pela exploração opressora portuguesa, a qual resultaria, mais tarde, na Independência em 1822. Desde a segunda metade do século XIX ele já vinha recebendo importantes homenagens devido a seus feitos, como quando foi erguida em Ouro Preto a Coluna Saldanha Marinho, em 1866, e a celebração do 21 de Abril como feriado nacional em 1890.³⁴⁵ O mito Tiradentes passou a ser construído e apesar de recentemente a historiografia rever sua participação, objetivos dentro do movimento, a situação social e os ideais, sua manipulação e popularização enquanto herói foram tão eficazes que se sustentam até hoje na sociedade e no ensino escolar. Também não há como negar que a Inconfidência Mineira, ainda que abafada, deixou como consequência uma certa comoção e perpetuação de uma memória social sobre a trama, tanto que o principal delator teve que se afastar da região após denunciar os companheiros. “Joaquim Silvério dos Reis teve que alterar seu nome e mudar para região distante, passando a residir em São Luís do Maranhão, mesmo tendo recebido benefícios oficiais pela delação: honrarias, perdão de dívidas e remuneração pelos serviços de lealdade prestados à Coroa.”³⁴⁶

É fato que a Coroa Portuguesa não queria que o movimento tivesse grandes repercussões após a prisão dos envolvidos no intuito de evitar possíveis influências na difusão de outras rebeliões. Mas, ao mesmo tempo, é também evidente que o enforcamento de Tiradentes se deu de forma bastante pública, de modo a servir de exemplo para todos. Não

³⁴⁵ Thaís Nívea Fonseca aponta que “Depois da Coluna Saldanha Marinho, outros atos vieram já com a República: em dezembro de 1889, um decreto promoveu a mudança do nome da terra natal de Joaquim José da Silva Xavier, de São José del-Rei para Tiradentes. (...) Em seguida, por iniciativa do Clube Tiradentes do Rio de Janeiro, foi erigida, 1892, uma coluna, na cidade de Tiradentes, em comemoração ao centenário de 21 de abril. Em 1894, a antiga Coluna Saldanha Marinho foi substituída pela estátua do herói, até hoje no centro da Praça Tiradentes, em Ouro Preto. Em 21 de abril de 1910, foi inaugurado, nas proximidades do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, um monumento celebrativo da data. Em 1926, inaugurou-se o Palácio Tiradentes, sede do Legislativo, também no Rio de Janeiro, tendo à frente a célebre estátua do herói, esculpida por Francisco de Andrade. Esses são apenas alguns exemplos, atinentes às cidades que foram os principais cenários, não apenas da Inconfidência Mineira, mas sobretudo da vida de Joaquim José da Silva Xavier.” (FONSECA, 2007. p. 658-659).

³⁴⁶ ANASTASIA; JULIÃO; LEMOS, 1999. p. 98.

imaginava a Coroa Portuguesa que tal atitude lançava as bases para a construção do futuro mito e herói brasileiro, a qual somente foi possível devido à naturalidade com que a sociedade aceitou a heroização do mártir, situação favorecida pelos jornais que tiveram um papel central na difusão e legitimação dos projetos políticos e de ideologias ao longo do século XX, de acordo com Thaís Nívea Fonseca.

Enraizou-se no pensamento social e na cultura escolar o ensinamento de que Tiradentes teria sido o único condenado à força por ser o líder e o mais pobre entre os rebeldes. Mas João Pinto Furtado é questionador quanto a esta interpretação e se posiciona contrário a ela. Para ele, Tiradentes não possuía posição de todo desprezível na sociedade e justifica que seu patrimônio total chegava à ordem de 807\$821, aproximando-se em bens de importantes pessoas da elite, como Tomás Antônio Gonzaga, com um patrimônio de 845\$318, ou Vicente Vieira da Mota, o qual somava 444\$154, o que prova que o alferes não era o mais humilde entre os envolvidos.³⁴⁷ E ainda acrescenta que Tiradentes compartilhava da ideia acordada na última e decisiva reunião de 26 de dezembro de 1788 de que o problema da escravidão não seria decidido antes da rebelião acontecer, com medo de que o fim da mesma desestabilizasse todo o sistema econômico da colônia, desvinculando-o da imagem de que o alferes lutava pela liberdade de toda a sociedade brasileira. Escreve Furtado o seguinte:

Diferentemente do que já afirmaram muitos, sobretudo na tentativa de argumentar que Tiradentes foi o único condenado à morte porque era o mais pobre, sua família não era de poucas posses ou de baixa condição econômica. A fazenda de Pombal, segundo se verifica no inventário da família, tinha várias “datas” (lotes) de mineração e uma sede com dois pavimentos; abrigava em sua rotina de trabalho cerca de 35 escravos, volume não desprezível para os padrões da economia mineira de então.³⁴⁸

³⁴⁷ FURTADO, 2002. p. 121.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 22.

Em artigo à *Revista de História da Biblioteca Nacional*, André Figueiredo Rodrigues também analisa a situação financeira de Silva Xavier e afirma que ele não era um homem de poucas posses como a historiografia tende a ressaltar. De acordo com Rodrigues:

Na verdade, ele (*Tiradentes*) era muito abastado, pois possuía sítios, várias cabeças de gado, sesmarias e escravos. Em 1781, o alferes comandou a construção do Caminho do Meneses, que atravessava a Serra da Mantiqueira. Ao perceber que os rios e córregos da região estavam cheios de riquezas minerais, pediu autorização para explorar oitenta jazidas, mas só recebeu do comandante do distrito o direito de explorar quarenta e três delas, o que fez até ser preso como inconfidente.³⁴⁹

Acrescenta este autor que após o sequestro dos bens de Tiradentes, descobriu-se que ele era proprietário de um grande sítio na Rocinha Negra, compreendidos em oito sesmarias, e também de fazendas na freguesia de Nossa Senhora da Glória de Simão Pereira, onde mantinha atividades de mineração, práticas agrícolas e criação de gado, o que evidencia que este inconfidente não era humilde, como se propagou pela história. De acordo com Rodrigues, contribuiu para esta leitura que se tornou senso comum sobre a pobreza de Tiradentes o fato de seus bens terem sido passados para as mãos de terceiros ao longo dos anos após a Inconfidência Mineira. Na verdade, não somente Tiradentes, mas outros inconfidentes também criaram estratégias para que parte de suas fortunas ficassem com a família. Sobre as propriedades na Rocinha Negra, praticamente nada se sabe porque elas não foram sequestradas pela devassa, já que o ferreiro João Alves Ferreira se dizia seu sócio e arranjou comprovante de tê-las comprado antes da prisão do alferes. André Rodrigues ainda acrescenta que, ao contrário do que amplamente se divulga, a Coroa pouco lucrou com os confiscos dos bens dos revoltosos e as famílias perderam uma parte muito pequena de suas posses. “Os acontecimentos do final do século XVIII mostram que desbaratar a Inconfidência Mineira não

³⁴⁹ RODRIGUES, 2011. p. 19.

foi um bom negócio para Portugal, mas, no imaginário popular, nem sempre vale o que está escrito nos documentos oficiais.”³⁵⁰

Em sua obra *A fortuna dos inconfidentes*, André Figueiredo Rodrigues assume que Tiradentes explorava 43 datas até ser preso pela devassa da Inconfidência e demonstra que sua ligação com o poder era maior do que se tem dito, já que do ponto de vista legal não seria possível explorar as datas minerais que estavam sob sua posse, uma vez que não se podia doar mais que uma sesmaria a uma única pessoa, a não ser que esta tivesse boas influências diante do governo, burlando leis. O autor também chama a atenção para o fato de que dificilmente o alferes conseguiria emprestar dinheiro apenas com seu soldo de militar e que teria sido possivelmente com os lucros obtidos nessa mineração que pôde emprestar 200\$000 réis ao cadete José Pereira de Almeida Beltrão e 220\$000 réis a Luís Pereira de Queirós, e em 1757 ter recebido de sua mãe, Antônia da Encarnação Xavier, herança de 965\$774 réis, valores que foram encontrados nos sequestros de seus bens. Assim, André Rodrigues evidencia que Tiradentes explorava onze sesmarias e 43 datas na comarca do Rio das Mortes, o que permite inseri-lo entre os grandes proprietários de terras da região na segunda metade do século XVIII. Escreve Rodrigues o seguinte:

O caso das 43 datas e das onze cartas de sesmaria exploradas por Tiradentes demonstra a magnitude e o poder político que ele tinha perante as autoridades da capitania. Percebe-se, não só no caso do alferes, mas também no dos outros revoltosos, a quantidade expressiva de terras de sesmaria e de mineração ajuntadas em uma mesma propriedade e em posse de uma única pessoa, demonstrando uma das características da estrutura agrária mineira: a concentração da propriedade da terra (e ao arripio da lei).³⁵¹

As conclusões de André Figueiredo Rodrigues nos permitem refletir sobre uma situação contraditória diante da Inconfidência Mineira. A historiografia, por muitas décadas,

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 22.

³⁵¹ RODRIGUES, 2010. p. 150.

construiu uma versão dos inconfidentes como homens dignos de serem considerados heróis nacionais devido a suas pretensões de lutarem por uma sociedade melhor e mais justa. Mas ao analisarmos a vida pessoal destes mesmos homens fica evidente atualmente que a maior parte deles se beneficiava e usufruía de uma situação de concentração de renda, de burlarem leis e de exploração de mão de obra escrava, fatores possíveis numa sociedade desigual, com concentração de renda e poder e com formação de redes de clientelismo, como a que caracterizava as Minas Gerais colonial.

Elementos que remetem à ideia de coragem, abnegação, sacrifício, patriotismo e luta pela liberdade foram essenciais nessa construção do mito, completadas com a morte, esquartejamento, o corpo e a cabeça de Tiradentes.³⁵² O imaginário popular em muito diverge da historiografia contemporânea sobre este importante protagonista de nossa história que foi Silva Xavier. Maxwell acredita que o papel de Tiradentes dentro da trama seria o de divulgar o movimento, responsabilidade facilitada pelo seu ofício secundário de dentista, o qual o fazia percorrer as casas das pessoas das mais diversas camadas sociais. Ou seja, ele não era propriamente líder direto do movimento.

Sobre a construção de mitos, Maria Eurydice de Barros Ribeiro admite que:

São as virtudes e valores, sob a forma de coragem e poder, que assume o personagem, bem como a trajetória que ele percorre, que o transformam em uma referência simbólica e o constitui em *modelo*, tornando-o um *exemplo*. Os fundamentos do mito não se contentam no querer, mas no poder do gesto exemplar, na força da ação do herói cuja potência adquire forma divina.³⁵³

Também a figura de Silvério dos Reis, como traidor de um amigo próximo, contribuía para a heroicização de Tiradentes, uma vez que o povo, tanto após a inconfidência quanto nos

³⁵² FONSECA, 2007. p. 655.

³⁵³ RIBEIRO, 1993. p. 62.

tempos atuais, rejeitou tal traidor devido ao forte sentimento social de condenação destas figuras. E no caso de Silvério dos Reis a rejeição se intensificava porque, de acordo com as concepções populares que se formaram, os inconfidentes buscavam o bem geral da nação e do povo. A injustiça da pena recaía como uma responsabilidade do traidor, tal como a crucificação de Cristo, e os demais inconfidentes se assemelhavam a Pedros acovardados que queriam remeter a culpa ao outro, livrando-se da mesma. Além disso, Silva Xavier e os demais inconfidentes haviam sido condenados pela Casa de Bragança, da qual os imperadores do Brasil eram herdeiros. Carvalho chama a atenção para o fato de que “A luta entre a memória de Pedro I, promovida pelo governo, e a de Tiradentes, símbolo dos republicanos, tornou-se aos poucos emblemática na batalha entre Monarquia e República. O conflito continuou após a proclamação, agora representando correntes republicanas distintas”.³⁵⁴

Caracterizado nos depoimentos dos colegas como fanático, Tiradentes acabou envolvido em um simbolismo religioso que lhe conferiu a figuração de um mito crístico nacional tanto pela literatura quanto pelas pinturas artísticas. As alusões entre Silva Xavier e Jesus Cristo se tornavam cada vez mais evidentes. Analisando obras de arte sobre o inconfidente, José Murilo de Carvalho faz interessantes observações:

No quadro *Martírio de Tiradentes*, de Aurélio de Figueiredo, o mártir é visto de baixo para cima, como um crucificado, tendo aos pés um frade, que lhe apresenta o crucifixo, e o carrasco Capitania, joelho dobrado, cobrindo o rosto com a mão. É uma cena de pé-de-cruz. Mesmo na representação quase chocante de Pedro Américo, a alusão a Cristo é inescapável. Seu *Tiradentes esquartejado*, de 1893, mostra os pedaços do corpo sobre o cadafalso, como sobre um altar. A cabeça, com longas barbas ruivas, está colocada em posição mais alta, tendo ao lado o crucifixo, numa clara sugestão da semelhança entre os dois dramas. Um dos braços pende para fora do cadafalso, citação explícita da *Pietà* de Michelangelo.³⁵⁵

³⁵⁴ CARVALHO, 1990. p. 61.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 65.

O autor também explica porque a Inconfidência Mineira foi preferida pelos republicanos ao invés de outros movimentos que ocorreram contra a dominação portuguesa no período colonial. Carvalho demonstra que Tiradentes tinha concorrentes fortes para o título de herói, mas que por determinados motivos não atendiam às expectativas pretendidas pelos republicanos. Frei Caneca, por exemplo, era um grande concorrente, mas o historiador acredita que os fatores geográficos favoreceram Tiradentes, já que as revoltas lideradas por aquele ocorreram no nordeste, região que ao final do século XIX estava em decadência econômica e política, diferentemente do sudeste. Sem falar que a Inconfidência Mineira não havia proporcionado o derramamento de sangue e a agravante violência de outras rebeliões. Bento Gonçalves não figurava como herói ideal uma vez que a Revolução Farroupilha pretendia separar o Rio Grande do Sul do Brasil, faltando aos gaúchos o caráter nacional indispensável à imagem de um herói republicano. Assim, a Inconfidência Mineira foi escolhida como o grande movimento por aqueles que detinham o poder nacional.

Sem dúvida, sua posição nos depoimentos de não negar a participação no movimento e assumir a responsabilidade pelo mesmo, também, tornaram-se fatores essenciais na construção do herói, que, para convencer o público, deve ser destemido. Tiradentes declarou que ele, sozinho, tinha guiado a origem e concebido todo o plano, justificando como um momento de desespero por terem lhe negado quatro vezes uma promoção no trabalho de alferes.³⁵⁶ Afirmando que o alferes evitava dar qualquer elemento que incriminasse os seus companheiros de conjuração e que arrastara com uma calma admirável os interrogatórios e as ameaças de tortura dos carcereiros diante da não confissão, Lima Júnior escreve que Joaquim José:

Resolveu-se, afinal, a confessar tudo, fazendo ingentes esforços para apresentar uma versão pela qual a responsabilidade caísse inteira sobre

³⁵⁶ MAXWELL, 2010. p. 258-259.

sua cabeça e que deixasse aos demais as responsabilidades de salvamento. (...) Com espantosa serenidade, (...) confessava que era verdade que se pretendia fazer um levante, que ele próprio ideara, sem que nenhuma outra pessoa o tivesse induzido a isso.³⁵⁷

A República apontava Tiradentes como humilde e popular, forjando-o como um mártir cívico-religioso, integrador e portador da imagem do povo brasileiro. Imagem que se construía cada vez mais positiva com a ajuda evidente das produções historiográficas do contexto de consolidação do sistema republicano. Já João Pinto Furtado atribui a ele características como polêmico, irascível, apaixonado, radical, arbitrário, violento, características que para este historiador não figurariam apenas Tiradentes, mas que valeriam também para outros protagonistas da conspiração, frequentemente apresentados como idealistas, astutos, venais, oportunistas ou loucos.³⁵⁸

Para Thaís Nívia Fonseca:

Da popularidade presumida à transformação em herói e mito político, Tiradentes percorreu um caminho sulcado pela ambiência cultural de seu próprio tempo e pela herança deixada por ela em tempos posteriores. Muitas de suas representações foram, sem dúvida, construídas e manipuladas, mas em torno de um imaginário social específico, que permitiu seu reconhecimento até certo ponto espontâneo. A ação política, por sua vez, promoveu sua consolidação pela utilização induzida, organizada e intensiva.³⁵⁹

Lima Júnior, com uma historiografia de exaltação, apresenta a serenidade de Tiradentes diante até mesmo da leitura da sentença que o condenava. Em suas palavras, enquanto os demais inconfidentes caíram em desespero, lastimando-se de sua sorte, alguns mudos e surpresos de escaparem com vida àquele torneio de maldade e de servilismos diante do terrível documento lido, Lima Júnior diz que;

³⁵⁷ LIMA JÚNIOR, 2010. p. 155.

³⁵⁸ FURTADO, 2007. p. 634.

³⁵⁹ FONSECA, 2002. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882002000200009&script=sci_arttext.

Houve um réu que não pronunciou uma só palavra, não se perturbou, não se lamentou, nem recriminou contra os homens, nem contra as instituições que o iam assassinar. Foi Tiradentes. Com a pele sobre os ossos, do longo martírio das privações e sofrimentos do cárcere, ele não perdera o brilho dos olhos e recebia aquela sentença sabendo que, morrendo pelo ideal de independência e liberdade em sua Pátria, teria contribuído para que mais depressa isso se realizasse. Ele não pensava em si, quando pregava a liberdade. Pensava no Brasil.³⁶⁰

A República e a historiografia da primeira metade do século XX criara o Tiradentes ideal e recentemente a historiografia se viu na missão de desmitificar o mito. Mas conviria ao Museu da Inconfidência redesenhar para a massa de visitantes a figura de Tiradentes e dos demais inconfidentes como heróis e questioná-los como detentores de valores unicamente positivos, tal como quer a historiografia? A resposta está clara ao se visitar o museu e não encontrar na expografia problematizações recentes sobre a Inconfidência Mineira e seus protagonistas. O discurso firmado no contexto da criação do museu na década de 40 ainda prevalece mesmo com a reformulação expográfica de 2006, exaltando os conspiradores e não procurando levantar críticas negativas sobre eles ou suas desconstruções como heróis.

Mas apesar das revisões historiográficas e das novas interpretações sobre Tiradentes e os demais protagonistas com relação a seus objetivos na trama e situação social, não se pode menosprezar a coragem com que estes homens, num momento em que a Coroa Portuguesa pouco poupava traidores, pensaram em transformações para uma região que se via sob as rédeas de uma nação europeia e que alguns pesquisadores acreditam ter influenciado o movimento pela definitiva Independência Brasileira, como defende Lima Júnior, o qual concebe que a memória do mártir deu forças àqueles que, no silêncio, continuaram a conspirar e derrubaram o padrão da infâmia em 1822, eternizando e glorificando a memória de

³⁶⁰ LIMA JUNIOR, 2010. p. 189.

Tiradentes pelas gerações de filhos da grande terra do Brasil.³⁶¹ A conclusão de Maxwell é pertinente sobre o assunto:

A tranquilidade digna com que Tiradentes enfrentou a morte foi um dos poucos momentos heroicos do fracasso sombrio. Quase um século depois, quando o Brasil implantou a república, ele foi proclamado herói nacional. E esta condição de herói nacional do alferes dos Dragões de Minas não é injustificada: em comparação com o de seus companheiros de conspiração, o comportamento de Tiradentes, ao ser interrogado, foi exemplar, ninguém o sobrepujou em entusiasmo por uma Minas independente, livre e republicana; reclamou para si o maior risco e não há dúvida alguma de que estava disposto a assumi-lo. Conforme dizem ter Cláudio Manuel da Costa afirmado, tomara que existissem mais homens desta têmpera! Tiradentes não era um anjo, nenhum homem o é. Mas, em uma história particularmente carente de grandes homens, Joaquim José da Silva Xavier impõe-se como uma exceção.³⁶²

O que podemos concluir é que a relevância da Inconfidência está na força simbólica que o movimento recebeu e na transformação de Tiradentes em herói nacional, quando as cenas de sua morte, esquartejamento e exibição de seu corpo pelos caminhos de Minas ao Rio de Janeiro passaram a ser exibidas no ensino escolar e pela historiografia tradicional com forte carga emocional. Para Boris Fausto:

Isso não aconteceu da noite para o dia e sim através de um longo processo de formação de um mito que tem sua própria história. Em um primeiro momento, enquanto o Brasil não se tornou independente, prevaleceu a versão dos colonizadores. A própria expressão “Inconfidência Mineira”, utilizada na época e que a tradição curiosamente manteve até hoje, mostra isso. “Inconfidência” é uma palavra com sentido que significa falta de fidelidade, não-observância de um dever, especialmente com relação ao soberano ou ao Estado. Durante o Império, o episódio incomodava, pois os conspiradores tinham pouca simpatia pela forma monárquica de governo. Além disso, os dois imperadores do Brasil eram descendentes em linha direta da Rainha Dona Maria, responsável pela condenação dos revolucionários.³⁶³

³⁶¹ *Ibidem*, p. 204.

³⁶² MAXWELL, 2010. p. 305.

³⁶³ FAUSTO, 2009. p. 118.

A passagem acima nos serve de alerta para a necessidade de buscar e analisar as novas interpretações historiográficas sobre a Conspiração Mineira e seus protagonistas, uma vez que as pesquisas atuais procuram rever os objetivos e interesses reais do movimento e, inclusive, admitem interpretações que sustentam que os inconfidentes eram, na verdade, pessoas egoístas e que procuravam com a execução da conspiração alcançar privilégios próprios ou ainda admitidos como indivíduos ligados aos princípios do Antigo Regime, como veremos a seguir.

5.2. Relendo a Inconfidência Mineira e seus heróis: as novas interpretações historiográficas sobre o tema.

Percebemos ao longo da análise da exposição do Museu da Inconfidência que o seu discurso sustenta uma visão de Tiradentes como o mais importante entre os inconfidentes e que o projeto pretendido por eles visava benefícios nacionais e populares, como se os ideais democráticos e iluministas tivessem contaminado os protagonistas da conspiração mineira, os quais pretendiam difundir em busca de uma sociedade ideal para se viver fora do domínio luso. Na revista de trabalho *Oficina do Inconfidência* nº 0 e que deu subsídios para o discurso a ser sustentado pelo museu com a nova exposição, o texto escrito por Carla Anastasia, Letícia Julião e Carmem Lemos evidencia a conspiração como um movimento de rebeldia a ser difundido no mesmo ano em que se iniciava a Revolução Francesa e que buscava o rompimento do pacto colonial e a separação da metrópole, além de admitirem que:

O revigoramento da opressão metropolitana com as políticas adotadas por D. Maria I fortalecia a ideia de tornar a Capitania independente de Portugal. Um grupo de homens ricos e influentes de Minas Gerais planejou o movimento que tomaria o nome de Inconfidência Mineira. Mineradores,

fazendeiros, grandes proprietários de escravos, esses foram os personagens do movimento de 1789 na Capitania.³⁶⁴

A historiografia recente tem procurado demonstrar novas interpretações sobre o movimento, relendo fatos e identidades e lançando novas questões sobre as possíveis causas e objetivos da trama. As releituras se fazem em torno da existência material, moral e objetiva, uma vez que os inconfidentes, “(...) em sua existência cotidiana, estiveram longe de corresponder a algumas das expectativas da historiografia que se produziu acerca do tema (...)”.³⁶⁵

De acordo com João Pinto Furtado, o movimento era bastante heterogêneo no que respeita à extração social e econômica dos agentes, e sobre eles afirma que “(...) não são todos intelectuais, como já se afirmou no século XIX; tampouco são mineradores falidos, como foi dito na primeira metade do século XX; tampouco são todos burocratas, como, com frequência, ainda se insiste”.³⁶⁶ Fica evidente, dessa forma, que contradições entre o discurso do museu e as novas interpretações historiográficas são recorrentes, sendo que os pesquisadores procuram compreender a Inconfidência sem desconsiderar a heterogeneidade social e econômica do século XVIII nas Minas Gerais, região caracterizada pela aglomeração urbana e pela grande quantidade de escravos. Isso tornava os ideais e objetivos dos envolvidos no movimento também diversificados e permite-nos questionar: quais os principais pontos em que a historiografia e o discurso do Museu da Inconfidência se divergem? O que os pesquisadores contemporâneos têm escrito sobre a Inconfidência Mineira e seus protagonistas? Por que o museu não incorporou em sua nova exposição a partir de 2006 as novas percepções historiográficas sobre o acontecimento?

³⁶⁴ ANASTASIA; JULIÃO; LEMOS, 1999. p. 87.

³⁶⁵ FURTADO, 2007. p. 633.

³⁶⁶ *Idem*, 2002. p. 24.

O Museu da Inconfidência mantém através de sua exposição um discurso bastante tradicional sobre a Inconfidência de Minas Gerais. Mas chama a atenção o fato de que, em algumas de suas publicações, como o *IX Anuário do Museu da Inconfidência*, de 1993, novas interpretações sobre a conspiração e seus protagonistas tenham sido apresentadas também pela instituição. Essa publicação específica é resultado de conferências e comunicações de um seminário organizado pela instituição e que reuniu importantes pesquisadores atuais sobre o tema, como Kenneth Maxwell, Carla Maria Junho Anastasia, Sérgio Paulo Rouanet, Luiz Carlos Villalta, Francisco Iglesias, Caio Boschi, entre outros. Outra publicação importante para se pensar este posicionamento do Museu da Inconfidência é a revista de trabalho *Oficina do Inconfidência*. Publicada em 1999, a revista tinha objetivo de fornecer subsídios históricos ao projeto de reformulação da exposição permanente, possibilitando a construção de um discurso histórico-museológico renovado. E para a criação do texto histórico que representaria uma síntese interdisciplinar do passado de Minas, foram convocadas pela direção do museu Carla Junho Anastasia, Carmem Sílvia Lemos e Letícia Julião, que em seu texto não se atentaram em apresentar e discutir as novas interpretações historiográficas e releituras da Inconfidência Mineira e de seus protagonistas, talvez por serem trabalhos questionadores das posições conservadoras sobre este passado, posições as quais o museu pretendia manter como parte de seu discurso mesmo na nova expografia. As pesquisas historiográficas, muitas vezes, também estão inevitavelmente submetidas a jogos de interesses.

Mas se o Museu da Inconfidência tem a preocupação de dialogar com os intelectuais acadêmicos recentes sobre o tema, por que tal diálogo não se faz presente também ao longo da exposição que constrói sua narrativa histórica? Talvez a resposta mais convincente seja a de que a exposição atende uma grande massa de visitantes e não se pretende desfazer o discurso firmado na década de 40 e que deu origem e legitimidade para a criação do museu, o qual se

sustenta no senso comum e sustenta também a existência do museu em si até os dias de hoje. Já o seminário e as produções textuais se voltam, normalmente, para uma pequena elite intelectual e interessada, demonstrando aos mesmos que o museu tem consciência das novas interpretações, valoriza-as e se preocupando em manter relações e diálogos com os pesquisadores. Muitas das novas interpretações têm construído críticas negativas quanto à moral, organização e objetivos econômicos pessoais dos inconfidentes dentro da trama, intenções opostas às do Museu da Inconfidência, o qual ainda se legitima como instituição de exaltação do movimento e de seus personagens, o que parece justificar a contradição do discurso expográfico atual com as historiografias recentes sobre o tema e a não inserção das interpretações recentes dos historiadores junto à expografia do Inconfidência.

Na apresentação do anuário, o museu relata que sua intenção é ampliar e divulgar as contribuições dos estudiosos, inspiradoras para novas pesquisas, já que o tema não está esgotado pela historiografia. Chama a atenção o fato do museu criticar as produções vinculadas a uma visão tradicional do tema, o que se opõe, na realidade, ao que é exibido expograficamente pela instituição. Na apresentação do anuário, o diretor Rui Mourão escreve o seguinte:

Além de se ater em demasia a uma visão tradicionalmente consagrada desse fato político do século XVIII em Minas Gerais, as matérias divulgadas, quando não são de sentimento meramente apologético, não passam de exaustivas retomadas das informações contidas nos *Autos da Devassa*, documento cuja validade comprobatória, hoje muito discutida, vai sendo reduzida à luz de uma argumentação de base mais realista. A insistência em interpretações pouco criadoras acabou gerando um preconceito em certas áreas com relação à temática da conspiração de Vila Rica, vista como algo muito contaminado ideologicamente e, por isso, pouco atraente para o trabalho científico. A imagem de Tiradentes, por outro lado, tem gerado mal-entendidos e apressadas interpretações que a historiografia mais consciente se esforça por desfazer. O propósito do seminário “Tiradentes: Mito, Cultura, História” foi o de entrar em cheio na discussão desses problemas. (grifo nosso)³⁶⁷

³⁶⁷ MOURÃO. 1993.

O que o museu propõe como diálogo com os pesquisadores e o que expõe na sua narrativa expográfica acabam representando situações contraditórias. O discurso para a massa de visitantes e o diálogo com os pesquisadores são distantes um do outro. O resultado de tudo isso é que popularmente a visão sobre a Inconfidência Mineira permanece muito restrita à educação escolar, onde não raras vezes os professores pouco acompanham as novas interpretações historiográficas. Por isso é importante apresentar algumas das recentes (re)interpretações sobre a Inconfidência Mineira e o papel de seus protagonistas dentro da trama.

Popularizou-se a ideia de que os inconfidentes haviam tramado uma rebelião, motivados por sentimentos nacionalistas, pela exaustão da exploração metropolitana, pela busca da concretização de princípios iluministas de igualdade, liberdade e fraternidade. Ainda que perceba o movimento como formado na sua maior parte por magnatas e com princípios evidentemente anticoloniais e nacionalistas, contradizendo outros pesquisadores, Kenneth Maxwell vê no sistema de tributação e na administração das Minas Gerais do contexto os verdadeiros motivos que levaram ao desenrolar da trama. Maxwell chama a atenção para o fato de que a tributação serviu para enriquecer grandes manipuladores, como os inconfidentes Rodrigues de Macedo e Silvério dos Reis, mas deixou muitos enormemente endividados com o tesouro real, inclusive os próprios inconfidentes. Outro problema apontado é que na segunda metade do século XVIII as despesas militares da capitania alcançaram altos níveis, num momento em que a arrecadação da receita estava em rápida contração.³⁶⁸

A organização do sistema fiscal é que garantia a transferência da riqueza da colônia para a metrópole através de uma vasta quantidade de impostos que recaíam sobre a população, além de uma administração que se apropriava de táticas para combater o extravio do ouro.

³⁶⁸ MAXWELL, 1993. p. 19-20.

Luciano Raposo de Almeida Figueiredo compartilha a informação de que o sistema tributário da Colônia somava cerca de 80 tipos diferentes de impostos, entre os quais o popular “quinto”, e que as práticas tributárias foram um potente mecanismo de dominação e controle social. E com a decadência da mineração, o fantasma da “derrama” assombrava a população mineira, vinculado como uma espécie de punição àqueles que a Coroa acreditava estarem desviando o ouro que seguiria para Portugal.

A ameaça da ‘derrama’, sugerida em 1734, passou a ser uma possibilidade mais concreta, já que se constituía em uma cobrança forçada para que o teto de 100 arrobas/ano na arrecadação de ouro fosse alcançada. Além disso, no combate ao contrabando, a Real Fazenda passou a recompensar informantes ou delatores com metade do ouro apreendido.³⁶⁹

Homens ricos de Minas Gerais participavam da administração colonial. E com isso, os interesses da Coroa às vezes se chocavam com os interesses particulares desses mesmos homens, o que gerava tensões entre as partes. De acordo com Maxwell, do montante de quase dois milhões de mil-réis devidos à Coroa Portuguesa, quase um milhão era de responsabilidade apenas de dois inconfidentes: Silvério dos Reis e Rodrigues de Macedo³⁷⁰, o que deixa evidente que entre eles haviam grandes devedores. Principalmente entre os contratadores³⁷¹, já que o recebimento de tributos se atrasava com frequência com a decadência da mineração e as dívidas se estendiam com o passar dos anos.

O contrabando e também a propina fizeram parte da realidade das Minas e da vida de alguns dos inconfidentes. Augusto de Lima Júnior afirma, por exemplo, que o padre José da

³⁶⁹ FIGUEIREDO, 1993. p. 102.

³⁷⁰ MAXWELL, 1993. p. 24.

³⁷¹ Boris Fausto explica que a origem da dívida entre os contratadores e a Coroa se originavam, muitas vezes, de contratos feitos com o governo português para arrecadar impostos. Na época colonial, era comum conceder essa função pública a particulares com boas relações na administração. “Eles pagavam uma quantia à Coroa pelo direito de cobrar os impostos, ganhando a diferença entre esse pagamento e o que conseguiam arrecadar. Mas, frequentemente, os contratadores nem sequer chegavam a completar o pagamento à Coroa, daí resultando dívidas que iam se acumulando.” (FAUSTO, 2009. p. 116).

Silva Rolim e seus irmãos foram acusados de contrabando e foi a partir daí que o religioso teria tido um contato inicial com os outros inconfidentes, uma vez que entregou seu caso à defesa de Cláudio Manuel da Costa.³⁷² Não há dúvidas de que o Museu da Inconfidência se ateve em selecionar o que inserir na exposição e o que divulgar a seu público sobre os inconfidentes, certamente descartando a possibilidade de considerá-los como adeptos da corrupção, o que fere a sustentação de suas imagens positivas como heróis nacionais. Talvez estejam em questões deste tipo a principal resposta para o motivo do museu manter um discurso tradicional sobre a conspiração e ocultar conclusões das pesquisas recentes de historiadores, procurando ressaltar o caráter dos inconfidentes e seu espírito coletivo como exemplares para a massa, ainda que isso não condiga com algumas das recentes interpretações historiográficas. Para Maxwell:

Além de tudo, o sistema de propinas proporcionava uma cobertura ideal para o suborno e a corrupção, especialmente para homens como João Rodrigues de Macedo, que muitas vezes atuavam como banqueiros do governador e que, invariavelmente, em suas atividades mercantis e negócios em geral concediam facilidades creditícias aos ministros e funcionários da administração da Capitania.³⁷³

João Pinto Furtado também atenta-se para esta análise. Segundo o historiador, Inácio de Alvarenga Peixoto, enquanto ouvidor da Comarca do Rio das Mortes, sofreu uma série de denúncias de abuso de autoridade e extorsão. Sobre Cláudio Manuel da Costa, também figura pública por várias gestões, pesavam suspeitas de enriquecimento ilícito e de participação em contrabandos. Os padres Carlos Correia de Toledo e Luís Vieira da Silva foram acusados de se beneficiarem de seus cargos para aumentar seus patrimônios pessoais, e ainda sobre Vieira da Silva somava-se a suspeita de envolvimento sexual com um fiel. Os escravos fugitivos de Inácio Correia Pamplona teriam sofrido maus-tratos por seus homens de caça. E sobre

³⁷² LIMA JUNIOR, 2010. p. 60-61.

³⁷³ MAXWELL, 1993. p. 21.

Tiradentes, Furtado afirma recair acusações de abuso de autoridade e de exorbitar de suas funções a mando de Luís da Cunha Meneses, caracterizando-o como violento e tirano.³⁷⁴ Isso mostra que a heroicização dos inconfidentes foi feita baseada no movimento e não em suas vidas particulares, tanto que o único que passou pela história como referência de corrupção moral foi Joaquim Silvério dos Reis, o traidor dos demais companheiros.

À medida que a mineração deixava de ser a forma econômica dominante em Minas Gerais, uma transição ocorria para uma economia mais diversificada e com forte comércio interno agrícola. A mineração, da mesma forma que rapidamente enriqueceu muitos, com a mesma rapidez entrou em decadência graças à intensa exploração colonial e seu fiscalismo. Afinal, como afirma Luciano Figueiredo, “Minas era o retrato da selvageria fiscal de uma Metrópole sobre uma Colônia”.³⁷⁵ Logo, com o tempo, a aristocracia rural ganha grande força em Minas Gerais e tal como a economia, a sociedade mineira também se tornara bastante diversificada. Inconfidentes como Macedo, Alvarenga Peixoto e Cláudio Manuel da Costa participavam de uma variedade de atividades econômicas. E entre toda uma sociedade em constante transformação emergia uma elite letrada que se encontrava para discutir literatura, filosofia e acontecimentos pela América e Europa, como os poetas Tomás Antônio Gonzaga e Cláudio Manuel da Costa. No entanto, o Museu da Inconfidência não problematiza a diversidade econômica das Minas Setecentistas em sua exposição, demonstrando e tematizando apenas a mineração e objetos ligados a esta prática, o que acaba por reforçar uma percepção já cristalizada no senso comum de que o passado colonial mineiro se restringe à mineração como única possibilidade de enriquecimento econômico, interpretação esta já revista por uma historiografia mais crítica.

³⁷⁴ FURTADO, 2002. p. 24-43.

³⁷⁵ FIGUEIREDO, 1993. p. 109.

No momento de intensas dívidas, a Coroa ameaçava a população com a cobrança da derrama e de outros impostos, o que deixava o clima de tensão evidente nas Minas, principalmente para a elite devedora, a qual incluía inconfidentes em sua lista, ameaçados pela cobrança dos atrasados sob pena de expropriação. A historiografia e a cultura do ensino escolar por muito tempo, e ainda acontece hoje, reforçaram a interpretação e a posição de que a cobrança da derrama teria sido suspensa após a denúncia de Silvério dos Reis, desestabilizando o movimento e tornando este personagem o responsável total pelo fracasso e pela punição dos envolvidos. Apesar das recentes pesquisas reavaliarem este episódio, ainda no discurso do Museu da Inconfidência percebemos a sustentação desta interpretação, como fica evidente na passagem da revista de trabalho *Oficina do Inconfidência*:

Enquanto se esperava o início da derrama, Joaquim Silvério dos Reis, um dos contratadores participantes da trama, delatou o movimento ao governador das Minas, em março de 1789, em troca do perdão de suas dívidas. Informado do movimento, imediatamente o governador suspendeu a derrama. Sem o principal pretexto para o levante, o movimento chegou ao seu fim sem sequer ter eclodido.³⁷⁶

Mas João Pinto Furtado atenta-se para o fato da derrama ter sido cancelada antes mesmo da denúncia de Silvério dos Reis, evidenciando que até mesmo a Coroa já tinha a premissa de que ela poderia causar uma grave agitação social. Para o historiador, o seu cancelamento desestabilizou o movimento porque para boa parte dos envolvidos a derrama era o motivo principal para participar e executar a revolta.³⁷⁷ Isso demonstra que entre vários dos inconfidentes, na verdade, a cobiça suplantava o nacionalismo, o que torna problemático sustentar a posição de que todos merecem ser considerados heróis nacionais. Mas, também, houve aqueles que pretendiam dar continuidade à trama, como Alvarenga Peixoto e

³⁷⁶ ANASTASIA; JULIÃO; LEMOS, 1999. p. 89.

³⁷⁷ FURTADO, 2002. p. 181.

Tiradentes, apesar do enfraquecimento em que o motim se encontrava.³⁷⁸ A denúncia permitiu à Coroa criar estratégias eficazes para prender e condenar de forma exemplar os envolvidos, agindo de forma cautelosa a evitar que as ideias se espalhassem entre a população. Para Maxwell, o próprio enforcamento tinha como um de seus intuítos menosprezar o movimento, ao exibir como líder um simples alferes.

Com relação à data de cancelamento da derrama, Maxwell tem um posicionamento semelhante ao de Furtado, ao também afirmar que o cancelamento se deu no dia 14 de março de 1789, exatamente um dia antes do delator Silvério dos Reis encontrar o governador Barbacena. A partir da revisão desta data e dos fatos, o historiador inglês propõe uma hipótese do motivo que teria levado Silvério dos Reis a denunciar os companheiros, mantendo a interpretação de que as intenções individuais econômicas sustentavam sua atitude e de que o desespero o teria levado a deserção. Escreve o autor:

Uma revisão da cronologia torna a traição de Silvério a seus parceiros mais explicável. A suspensão da derrama foi um grande alívio para a população em geral, mas de modo algum eliminou a ameaça que pairava sobre os contratantes, relativa à cobrança da dívida ativa. Realmente, a Junta da Fazenda, a 5 de março de 1789, chamou Silvério às contas, descrevendo-o como 'doloso, fraudulante e falsificador'. Se a denúncia veio depois de ter sido suspensa a derrama, então Silvério tinha um motivo claro e direto para seu gesto. Como uma alternativa à participação em uma aventura perigosa, poderia ter tentado alcançar o objetivo original de sua participação na inconfidência – fugir ao pagamento da dívida – por outro método, denunciando seus cúmplices a Barbacena e reclamando um prêmio por sua 'lealdade': o perdão de sua dívida. A traição anterior à suspensão teria sido gratuita; depois dela, teria sido motivo e razão de ser.³⁷⁹

Augusto de Lima Júnior chama a atenção para a questão de não ter sido apenas Silvério dos Reis que se beneficiara com a delação premiada, sendo que muita gente servira-se dos fatos para arrumar-se no favoritismo régio. De acordo com Lima Júnior, ao enviar um

³⁷⁸ MAXWELL, 2010. p. 237.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 232.

ofício com uma relação de nomes à Coroa que deveriam ser contemplados com as munificências régias pelos serviços oferecidos, o próprio Visconde de Barbacena se asseguraria na confiança da Coroa, “(...) demonstrando os serviços que os seus partidários lhe prestaram nessas horas de susto, diante da ameaça de insurreição que talvez lhe tirasse a cabeça.”³⁸⁰

Divergiam-se cada vez mais os interesses entre vários mineiros e Portugal. Aqueles que trabalhavam para a Coroa com a missão de garantir os interesses desta na colônia começavam a se articular por acreditar que poderiam viver sem o domínio luso, beneficiando-se particularmente disso. Maxwell afirma que amparados no exemplo da revolução americana e em teorias políticas correntes, os mineiros passaram a questionar o que deveria ser inquestionável.³⁸¹ O ambiente intelectual e a qualidade de entendimento político foram fatores essenciais para que Minas estivesse pronta para uma revolução, mas que na prática não se concretizou. Para o historiador, as motivações pessoais de enriquecimento e/ou a pretensão de manter o status social teriam sido os verdadeiros objetivos dos conspiradores, o que diverge do discurso sustentado pelo Museu da Inconfidência de que os sentimentos nacionais e de busca por igualdade e independência do país é que guiavam as ideais revolucionárias dos inconfidentes. E acrescenta que os magnatas esperavam alcançar seus objetivos sob a cobertura de um levante popular, apoiados na situação de descontentamento geral que seria uma consequência direta da decretação da cobrança da derrama e, apesar da inclinação por uma república e pela independência, Maxwell não acredita que os inconfidentes tenham chegado a esta posição por ideologia ou por nacionalismo, mas sim porque a revolução lhes parecia o melhor caminho para sustentar e proteger seus interesses pessoais.³⁸² Nesta leitura,

³⁸⁰ LIMA JUNIOR, 2010. p. 147.

³⁸¹ MAXWELL, 1993. p. 27.

³⁸² *Idem*, 2010. p. 229-230.

os inconfidentes então se aproveitariam de ensejos e de uma dedicação popular numa revolta para alcançarem objetivos e realizações pessoais.

João Pinto Furtado também compartilha desse posicionamento de que manter a posição social elevada na nova ordem que se formaria motivava vários dos conspiradores, os quais estariam próximos, na verdade, dos princípios do Antigo Regime, ao afirmar que “Todos eles poderiam ser aqui entendidos não como quase ‘brasileiros’, como insiste parcela expressiva da historiografia de referência, mas como vassalos da rainha de Portugal estabelecidos em colônias, anteriormente bem inseridos e agora privados de antigas regalias”.³⁸³ A nova historiografia desconstrói a interpretação que vangloria os inconfidentes e coloca-os como os maiores exemplos de detentores de verdadeiros sentimentos nacionalistas.

A historiografia não nega a presença dos ideais iluministas entre os inconfidentes, tal como exposto pelo discurso histórico do museu. Mas os pesquisadores atuais analisam como possivelmente estes princípios foram incorporados pelos conspiradores e levantam questões interessantes sobre os ideais. Entre os bens sequestrados dos inconfidentes, várias produções científicas, filosóficas e literárias foram registradas, sendo impressionante perceber como na colônia havia um conhecimento difuso entre os intelectuais de ideais que circulavam pelo continente europeu. Os brasileiros que estudaram na Europa foram os grandes responsáveis pela divulgação das ideias iluministas na Colônia. E para se ter uma ideia, “Em 1787, dentre os dezenove estudantes brasileiros matriculados na Universidade de Coimbra, dez eram de Minas. Coimbra era um centro conservador mas ficava na Europa, o que facilitava o conhecimento das novas ideias e a aproximação com as personalidades da época.”³⁸⁴ Logo, a difusão dos princípios iluministas na região das Minas foi, em grande parte, resultado do contato dos estudantes com estes pensamentos no outro lado do Atlântico, que ao retornarem

³⁸³ FURTADO, 2002. p. 59.

³⁸⁴ FAUSTO, 2009. p. 114.

para o Brasil traziam consigo a bagagem do conhecimento ilustrado e a transmitiam para outros membros da sociedade.

Entre os inconfidentes foram frequentes os encontros para discutir literatura, acontecimentos pelo continente americano e as ideias que circulavam na distante Europa, como o Iluminismo e a República, o que evidencia a formação de uma rede social entre os conspiradores, tão perceptível na obra de Maxwell *A devassa da devassa*. Luiz Carlos Villalta procura demonstrar os lugares onde ocorriam a conspiração e suas práticas de liberdade, reconhecendo estes como os espaços do sonho, onde se emprestavam livros e se debatiam sobre seu conteúdo, formulavam-se e delineavam-se os contornos da nova ordem que surgiria após a eclosão do movimento, afirmando que “As residências particulares foram os locais principais em que os inconfidentes estabeleceram contatos e desenvolveram suas reflexões sobre a situação de Minas, as possibilidades e as estratégias de rebelião (...)”³⁸⁵

De acordo com Sérgio Paulo Rouanet a lista das obras dos inconfidentes englobava o que havia de mais sofisticado e subversivo na época, livros condenados pela Coroa Portuguesa a circularem no Brasil, mas que aqui chegaram principalmente através daqueles que se aventuravam em estudar nas universidades europeias. De acordo com o autor, Voltaire aparecia praticamente em todas as bibliotecas dos réus, além de haverem alguns exemplares também da *Encyclopédie*, o que confirmaria as convicções anticolonialistas entre os mesmos, unindo sob o mesmo teto aqueles que pretendiam combater a opressão metropolitana.³⁸⁶ Mas não se pode afirmar que as obras iluministas foram lidas e nem que suas propostas foram absorvidas plenamente. Afinal, ter um livro não significa, necessariamente, tê-lo lido ou concordar obrigatoriamente com seu conteúdo.

³⁸⁵ VILLALTA, 2007. p. 555.

³⁸⁶ ROUANET, 1993. p.71-76.

Partindo de um ponto de vista estatístico, Furtado entende a Inconfidência Mineira como um movimento de fazendeiros e profissionais liberais e não de burocratas intelectuais, contradizendo Maxwell que a entende como um levante de mineradores e oligarcas endividados.³⁸⁷ Boris Fausto escreve que, em sua maioria, os inconfidentes constituíam um grupo da elite colonial, formado por mineradores, fazendeiros, padres envolvidos em negócios, funcionários, advogados de prestígio e uma alta patente militar, sendo que todos eles tinham vínculos com as autoridades coloniais na capitania e, em alguns casos, ocupavam cargos na magistratura, sendo Tiradentes uma exceção³⁸⁸. Isso demonstra que a historiografia quanto a real posição social e ideológica dos integrantes do movimento ainda apresenta posicionamentos diversos e, em alguns casos, até mesmo interpretativamente contraditória.

Contrariando uma concepção tradicional, Furtado argumenta, a partir do exame da estrutura de posses e riquezas, “(...) que muitos dos inconfidentes eram homens de pouquíssimas letras ou, para utilizar uma expressão da época, homens extremamente rústicos”.³⁸⁹ Ainda assim, os inconfidentes foram certamente condenados pelas suas ideias e pensamentos, discutidos nos seus encontros e conversas, uma vez que na prática o movimento não se concretizou.

Mas as influências iluministas, para Rouanet, são evidentes no movimento em questão, principalmente do Abade Raynal:

A Inconfidência Mineira se deu, em grande parte, motivada pelo desejo de libertação da opressão colonial, da opressão portuguesa. O anticolonialismo europeu foi uma influência absolutamente vital sobre a Inconfidência Mineira, pela simples razão de que era o tema que mais motivava, que mais mobilizava, tanto os proprietários quanto os outros que fizeram o movimento. Talvez o iluminista europeu que mais tenha influenciado os inconfidentes foi o Abade Raynal, hoje em dia mal conhecido, como disse antes, estava presente em todas as bibliotecas sequestradas dos réus da Inconfidência. (...) O que mais fascinou os leitores do século XVIII no Abade

³⁸⁷ FURTADO, 2002. p. 102.

³⁸⁸ FAUSTO, 2009. p. 114-115.

³⁸⁹ FURTADO, 2002. p. 101.

Raynal foi sua condenação do colonialismo. Evidentemente, esse foi também um dos aspectos que mais fascinaram os inconfidentes mineiros. Todos os conspiradores admiravam intensamente o Abade Raynal.³⁹⁰

Villalta também confirma a presença das ideias iluministas entre os inconfidentes, principalmente pelas várias vezes em que o padre Raynal é mencionado e elogiado por eles nas investigações, além de acreditar nas influências de Montesquieu entre os mesmos, apesar de não ter sido citado nos depoimentos, influência que também Augusto de Lima Júnior acredita ter acontecido. Villalta chama a atenção para o fato de Montesquieu manter críticas ávidas à forma de governo despótica e também acredita que os inconfidentes poderiam ter tido uma possível aproximação com o pensamento de John Locke:

Das Luzes, os inconfidentes apropriaram-se de princípios como o antidespotismo. O direito dos povos à rebelião, a necessidade de o governo assentar-se no consentimento (o que se traduz na ação sediciosa e nas propostas de ordem futura feitas pelos inconfidentes), ou, ao menos, de ter como limites as leis e o respeito ao bem comum (ideias presentes também na obra de Locke), a defesa do direito de propriedade (esse princípio, visível na obra de Montesquieu e não compartilhado por todos os ilustrados, é perceptível nas entrelinhas dos discursos e na ação sediciosa dos conjurados), mais as críticas pontuais ao exclusivo colonial e ao peso dos tributos.³⁹¹

Podemos firmar um diálogo deste autor com as reflexões de Rouanet, o qual percebe que o antidespotismo caracterizava as discussões dos inconfidentes, o que não significa dizer que eram adeptos de um governo popular, mas sim que provavelmente acreditavam mais na necessidade de proteger o indivíduo contra as usurpações por parte do Governo.

Rouanet, contradizendo outras interpretações que sustentam que a situação da escravidão era assunto que não interessava aos conspiradores imediatamente, prefere afirmar que entre os inconfidentes havia uma forte tendência ao abolicionismo, defendida, por

³⁹⁰ ROUANET, 1993. p. 76.

³⁹¹ VILLALTA, 2007. p. 587.

exemplo, por Álvares Maciel, Alvarenga Peixoto e Luís Vaz de Toledo Pisa. Para ele, os inconfidentes tinham sim a visão de que os escravos, uma vez libertos, lutariam a favor da revolução.³⁹² Conclusivamente, Rouanet quer demonstrar que o pensamento iluminista teve nas Minas Gerais um eco quase mediúnico de coisas que na mesma época eram ditas e pensadas na Europa. Isso deixa claro que a historiografia sobre a Inconfidência Mineira ainda apresenta interpretações divergentes quanto ao assunto e que as reflexões sobre o movimento ainda estão em construção e transformação. Neste ponto, entretanto, em que se admite a presença das ideias iluministas entre os inconfidentes, o discurso do Museu da Inconfidência e as novas interpretações historiográficas se aproximam. Mas não se encontra ao longo da exposição uma explicação sobre o que foi o Iluminismo e os seus princípios que tanto influenciaram o mundo e caracterizaram o século XVIII. A claridade da sala *Inconfidência*, possibilitada pelos banners nas janelas e pela iluminação específica que, de acordo com o museu, tem o intuito de remeter ao Iluminismo, pode passar despercebido por boa parte dos visitantes, além de não problematizar ou exibir, claramente, o que idealizavam seus pensadores, reduzindo a explicação sobre o tema a um pequeno comentário no painel histórico desta sala que apenas afirma que no período iluminista a humanidade forjava o novo mundo que seria implantado pela Revolução Francesa e que influenciou Tiradentes em seus discursos.

O Museu da Inconfidência, heroificando os protagonistas da conspiração mineira, procura transmitir aos visitantes a ideia de que os inconfidentes se sacrificaram em nome do benefício coletivo nacional e da construção de um país mais justo, guiados pelos princípios iluministas. Mas os pesquisadores recentes têm levantado novas questões, apresentado outras hipóteses e feito conclusões em determinados pontos divergentes àquelas mantidas por uma

³⁹² ROUANET, 1993. p. 78-79.

historiografia oriunda do século XIX e da primeira metade do XX, a qual ainda se mantém presente na cultura de ensino escolar e é, mesmo após a reforma da exposição, ainda também mantida no discurso histórico do museu aqui analisado.

Maxwell propõe que a Coroa interpretava o alto índice de fraudes, contrabando e queda da arrecadação do quinto como consequência da frouxidão daqueles que haviam sido contratados para exercer cargos administrativos na região mineradora, entre eles alguns inconfidentes. A chegada do novo governador nas Minas em 1788, o Visconde de Barbacena, seria uma tentativa de Portugal de contornar esta situação de forma rígida. De acordo com Maxwell, os homens da elite mineiros passaram a estar não apenas diante da ira de um distante ministro lisboeta, “(...) mas defrontavam-se com um novo governador que assumira seu primeiro posto administrativo e demonstrava, de todos os modos, estar disposto a cumprir suas instruções ao pé da letra.”³⁹³ Foi esta aflita situação, na interpretação deste autor, que teria motivado homens importantes da capitania a se reunirem e planejarem um movimento revolucionário, no intuito de manterem seus consideráveis status sociais. Logo, os interesses pessoais, e não a consciência evidente dos princípios iluministas de benefícios coletivos, é que caracterizava a participação de boa parte dos inconfidentes na trama. Vários deles eram homens com dívidas com a Fazenda Real e que viram na concretização do movimento uma forma de sanar as mesmas, a exemplo de Abreu Vieira, Rodrigues de Macedo e Silvério dos Reis. Levando em consideração as interpretações feitas por Maxwell, pode-se considerar que o egoísmo dos inconfidentes teria se transfigurado posteriormente em heroísmo, principalmente a partir da Proclamação da República, como já foi apontado anteriormente. O autor sintetiza que:

A conspiração dos mineiros era, basicamente, um movimento de oligarcas e no interesse da oligarquia, sendo o nome do povo invocado apenas como

³⁹³ MAXWELL, 2010. p. 179.

justificativa. A insistência de Melo e Castro na derrama, junto com seus atos contra os devedores da Coroa, em Minas, proporcionara aos magnatas da capitania um subterfúgio pré-fabricado para alcançarem seus próprios objetivos egoístas sob o disfarce de um levante popular. Os que tinham mais a ganhar com o rompimento com Portugal eram, evidentemente, os abastados plutocratas ameaçados de perder todo seu patrimônio nos processos da Fazenda Real. A derrama era um tributo que recaía sobre toda a população e, assim, podia ser usada por estes interesses – os interesses daqueles que, durante tantos anos, tinham sido, eles próprios, os arrecadadores e agentes da autoridade real (os opressores, portanto) – dando-lhes uma fachada respeitável e a possibilidade de atrair o apoio popular para sua causa.³⁹⁴

Também para Villalta os inconfidentes objetivavam com o movimento salvaguardar as possibilidades econômicas de enriquecimento pessoal, as propriedades e os negócios que viabilizavam. O autor ainda afirma que alguns conspiradores chegaram a sonhar com a transferência da Corte portuguesa para o Brasil e com a firmação de algum arranjo com o governo metropolitano, o que evidencia que a aversão à Portugal não seria um consenso geral.³⁹⁵ Furtado, nesse sentido, defende que “(...) o foco da luta seria muito mais interno ao mundo luso-brasileiro do que referido aos grandes temas iluministas mais revolucionários.”³⁹⁶ Em seu *O Manto de Penélope*, o historiador afirma que os inconfidentes divergiam em temas fundamentais subsequentes à trama, não existindo consenso sobre o destino do governador - apesar dele acreditar na simples expulsão do mesmo -, sobre o formato final da revolta em termos operacionais e seu teor, haviam também divergências sobre o destino da escravidão, sobre os novos tributos, o sistema de governo e a república a ser implantada, parecendo não haver a ideia de implantar a representatividade popular que conduzia o pensamento político de vários autores iluministas.³⁹⁷ Ou seja, para este autor não haveria entre os conspiradores organização efetiva para o sucesso pleno do movimento e que pudesse garanti-lo como uma revolução, tal como concebe Maxwell e é questionado por João Pinto Furtado.

³⁹⁴ MAXWELL, 2010. p. 212.

³⁹⁵ VILLALTA, 2007. p. 588.

³⁹⁶ FURTADO, 2007. p. 646.

³⁹⁷ *Idem*, 2002. p. 50.

Chama a atenção na Inconfidência Mineira a presença de membros do clero entre os conspiradores, uma vez que durante o período colonial os clérigos não se sentiam compelidos em prestar lealdade à Coroa. Mas apesar de estarem entre os indiciados, Caio Boschi atem para a observação de que esses réus não compuseram um grupo homogêneo. “Os cinco membros do clero processados e condenados, na fase preparatória, em termos coletivos, nunca estiveram juntos ou se reuniram. Fizeram-no, entretanto, separadamente, em grupos reduzidos, através de encontros mantidos pelos seus nomes mais expressivos”.³⁹⁸ Isso possibilita que se questione a verdadeira união entre grupos dos conspiradores e pode evidenciar a argumentação de que, possivelmente, não haveria unidade de ideias entre os inconfidentes, como pretende o Museu da Inconfidência. Muito do que seria feito após a rebelião também não foi decidido e nem teria havido um consenso entre eles.

Os padres, por exemplo, parecem não ter o mesmo nível ideológico e nem concordavam em todos os pontos do programa conspiratório. Provavelmente eles também estariam motivados à revolução por questões econômicas, e não plenamente ideológicas e democráticas, já que, com exceção ao cônego Luís Vieira da Silva, “(...) os demais quatro eclesiásticos eram proprietários rurais ou homens de negócios, atividades nas quais atuavam prioritariamente, descuidando-se das suas funções sacerdotais.”³⁹⁹ Boschi afirma que o padre Carlos Corrêa de Toledo e Melo, por exemplo, era homem de posses e ambicioso por ampliar seu patrimônio e, como devedor da Fazenda Real, aderiu resolutamente à conspiração. Mas não se pode negar que os clérigos, como homens de contatos estreitos, diretos e permanentes com a população, seriam figuras essenciais na divulgação do movimento, independentemente de suas pretensões pessoais.

³⁹⁸ BOSCHI, 1993, p. 113.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 113-114.

Após a prisão dos inconfidentes, a sentença dos réus eclesiásticos foi lavrada, mas não anunciada aos indiciados, inclusive com três inicialmente condenados à pena capital, a exemplo de Toledo, Rolim e Lopes de Oliveira, e os outros dois, o cônego Luís Vieira e Rodrigues da Costa, condenados ao degredo perpétuo. Isso mostra que o Estado não concedeu privilégios aos padres de tratamento na apuração das denúncias, responsabilizando-os criminalmente e condenando-os, tal como os demais envolvidos, e nem ao menos os permitindo tomarem conhecimento de suas sentenças. Eles simplesmente se viram encarcerados em Lisboa, sem saber qual sua pena e tempo de condenação. Mas é importante atentar para a questão de que, em 1804, Rolim, Vieira e Rodrigues da Costa regressaram ao Brasil, sendo que neste momento os dois demais já haviam falecido no degredo.⁴⁰⁰

A historiografia demonstra que certamente os envolvidos no movimento iam bem além dos inconfidentes condenados pela Corte Portuguesa. No entanto, a seleção de quem seria preso e julgado pelo crime fez parte da estratégia do governo de abafar a conspiração e tornar o processo exemplar para a sociedade. Augusto de Lima Júnior escreve que muitas pessoas de maior responsabilidade no levante foram excluídas da prisão ao se analisar os autos da devassa. De acordo com o autor, isso se deu devido ao fato de que as autoridades sabiam que se encontravam diante de um amplo movimento e que “(...) a prender todos quanto haviam auxiliado, conheciam e aplaudiam a sedição, seria necessário prender toda a Capitania de Minas Gerais e grande parte da Cidade do Rio de Janeiro. Presos todos os implicados, não haveria possibilidade de processo nem gente suficiente para guardá-los.” Para Lima Júnior, os responsáveis pela investigação e desenrolar do processo procuravam reduzir o número de envolvidos aos de maior responsabilidade, buscando os chefes mais cultos e capazes, com maior projeção social e recursos para tanto, apontando um culpado em cada

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 117-120.

camada social e em cada região para servir de exemplo. E legitima sua interpretação afirmando que “Tanto isso é verdade que, em Lisboa, diante das cópias das Devassas que para lá foram mandadas, para exame do Ministério, cuidou-se em dar uma anistia geral, tal a preocupação causada pela extensão do movimento e valor dos que estavam à sua frente.”⁴⁰¹

O Museu da Inconfidência, em seu discurso, concebe que os inconfidentes pretendiam a constituição de uma nação republicana após o êxito do movimento. No entanto, pesquisadores contemporâneos têm questionado que percepção de república tinham os conspiradores e, frequentemente, a conclusão é de que o sistema republicano idealizado e visualizado por eles no século XVIII não é o mesmo que se percebe atualmente. Carla Maria Junho Anastasia, por exemplo, não nega a simpatia dos inconfidentes pela Revolução Americana, o que poderia tê-los motivado a proclamar nas Minas uma república federativa, tal como também acredita Kenneth Maxwell em sua *A devassa da devassa*. Mas a autora também afirma que “As poucas referências que constam dos autos sobre a forma de governo que seria implantada não permitem a afirmação categórica da pretensão dos inconfidentes de adotar a república.”⁴⁰² Carla Anastasia parte do pressuposto de que se o problema era a exagerada taxaço de impostos metropolitanos e o que realmente importava para aqueles que organizavam a Inconfidência era o rompimento dos laços entre Brasil e Portugal e não a forma de governo a ser adotada.

Já Luiz Carlos Villalta acredita que a república enunciada no movimento não é sempre sinônimo de governo republicano, representativo e democrático. Na verdade, as definições do futuro governo não ficaram explicitamente claras, mas provavelmente instituições denominadas como “parlamentos” materializariam a participação no governo almejada pelos inconfidentes, à semelhança das câmaras municipais das vilas, aproximando da administração

⁴⁰¹ LIMA JÚNIOR, 2010. p. 143.

⁴⁰² ANASTASIA, 1993. p. 126.

colonial e permitindo a concretização de interesses pessoais, tal como coloca Furtado, que acredita que os conspiradores alimentavam com a trama seus próprios quinhões de ambição e prepotência.⁴⁰³ Para Villalta, os inconfidentes, ou pelo menos alguns deles, não pretendiam o rompimento definitivo com a monarquia, mas sim a reorganização das posições de domínio entre metrópole e colônia. Afinal, havia parlamentos também em monarquias. O cônego Vieira da Silva e Alvarenga Peixoto eram, ambos, defensores da presença de algum membro da Casa de Bragança na Colônia, “(...) ainda que o último tenha levantado essa ideia quando se encontrava na prisão.”⁴⁰⁴ Villalta conclui que, para os inconfidentes, a república não era sinônimo de democracia e nem de oposição à monarquia, e que é mais correto perceber para a conjuntura a república como simplesmente sinônimo de “liberdade” ou “libertação”, no sentido de separação, autonomia e ruptura, diferente dos significados de hoje. Por isso, para analisar a Inconfidência Mineira, é importante não cair no perigo do anacronismo. Este autor afirma que houve um posicionamento ambíguo quanto aos inconfidentes visarem uma ruptura definitiva com o estatuto colonial e com o governo metropolitano português ou, na verdade, mantê-lo vivo de acordo com suas pretensões pessoais:

Eles ora exibiram o ideal de constituição de um Império Luso-Brasileiro com sede na América, preservando a unidade da nação portuguesa, ora falaram (e com muito mais frequência e bocas) numa república instalada num território menor que o do conjunto das possessões portuguesas no Novo Mundo, restrito às Minas ou no máximo às capitanias de São Paulo e Rio de Janeiro. Caso a Conspiração alcançasse sucesso, os inconfidentes teriam de resolver essas contradições, quer limitando-se ao combate à tirania, quer mudando radicalmente de orientação, reforçando seu viés anticolonial e definindo com clareza sua proposta republicana. De qualquer forma, essa república, aos olhos deles, representava libertação, mais do que tudo.⁴⁰⁵

As discussões e organização geral do movimento se davam nas residências particulares dos inconfidentes, onde os debates ocorriam, encontros representados no Museu da

⁴⁰³ FURTADO, 2002. p. 39.

⁴⁰⁴ VILLALTA, 2007. p. 594-595.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 602.

Inconfidência pela mesa e bancos iluminados na sala *Inconfidência*, como foi já apontado anteriormente. Eram nesses locais que circulavam livros e seus conteúdos eram debatidos, as estratégias para a rebelião eram formuladas e também os destinos da nova ordem após o feito pretendido. Luiz Carlos Villalta e André Pedroso Becho acreditam que devido à dificuldade de ler principalmente a língua estrangeira, teria sido a comunicação oral que imperou entre os conspiradores, interessados diretamente pela Independência dos Estados Unidos em 1776. E a oralidade pública teria sido conduzida muito por Silva Xavier, o que contribuiu para figurar Tiradentes como um dos grandes responsáveis pela difusão do movimento. Apesar do interesse pela independência das 13 Colônias e da historiografia afirmar o possível contato com os Estados Unidos, João Pinto Furtado não sustenta a hipótese de “(...) ocorrência de sólidos contatos com a finalidade de buscar apoio externo, fosse no plano das potências estrangeiras, fosse mesmo em outras capitanias.”⁴⁰⁶ Para ele, os contatos concretos com nações estrangeiras que apoiariam o movimento não passaram de meras intenções, ainda que louváveis. Assim, levando-se em consideração alguns dos estudos recentes, pode-se concluir que na prática a Inconfidência Mineira não tinha de forma conclusiva nem o apoio externo nem o apoio interno de outras capitanias para além de São Paulo e Rio de Janeiro, ainda que Furtado questione até mesmo o apoio desta última capitania.

Autores recentes duvidam do projeto como nacional, estando mais forte regionalmente no sudeste, o que confronta o discurso do museu aqui analisado. João Pinto Furtado, por exemplo, afirma que os limites políticos e geográficos da república pretendida eram bem mais reduzidos do que concebeu a historiografia de referência, o que justificaria a mudança da

⁴⁰⁶ FURTADO, 2002. p. 147.

capital para São João del Rei, eixo de crescimento econômico no final do XVIII.⁴⁰⁷ Outros autores também compartilham desta ideia, como Villalta e Becho ao escreverem que:

De Minas ao Rio, nas casas, nos caminhos, nas estalagens, nos sítios, nas residências de meretrizes, laços de sociabilidade e clientela (assim como refrações) constituíam-se. Nesses espaços, ao mesmo tempo, debatiam-se questões literárias e/ou atualidades históricas (a revolução norte-americana, a retenção do infante da Espanha, o empréstimo da rainha à czarina, etc.), formulavam-se e difundiam-se as ideias e os planos de rebelião, demarcando o espaço por ela abarcado: Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e, de modo muito vago, impreciso e contraditório com o conjunto de referências geográficas, o Brasil.⁴⁰⁸

Comentando a obra clássica de Kenneth Maxwell *A devassa da devassa*, Luiz Carlos Villalta afirma que tal autor rompe com os padrões interpretativos então vigentes e que tomavam o movimento como uma etapa dentro de um processo cumulativo que teria no episódio consagrado do “Grito do Ipiranga” seu maior ápice e resultado, sendo o movimento nacionalista presente entre os participantes muito mais regional e, portanto, não propriamente brasileiro, além de apresentar intenções de desenvolvimento local caracteristicamente mais econômicos do que políticos. Escreve Villalta que:

Essa interpretação de Maxwell atingia em cheio a historiografia que cultuava a Inconfidência Mineira e Tiradentes, respectivamente, como a ante-sala e o mártir da Independência: o Brasil não se encontraria no horizonte da Inconfidência, nem Tiradentes nela ocuparia um papel de liderança. Maxwell atenua plausivelmente o heroísmo de Tiradentes e circunscreve seu papel a um projeto centrado em Minas (e não no *Brasil*). Desde então, a historiografia, com raras exceções, vem sublinhando as especificidades do projeto dos inconfidentes e do lugar de Tiradentes, sem, contudo, desmerecer a relevância de ambos no processo de emancipação política do Brasil. Tal processo passou a ser visto como algo que, desprovido de uma linearidade prévia, comportou diferentes possibilidades.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 21.

⁴⁰⁸ BECHO; VILLALTA, 2007. p. 567.

⁴⁰⁹ VILLALTA, 2007. p. 554.

Após a prisão dos envolvidos, ocorreu o sequestro de seus bens e muitas produções historiográficas procuraram demonstrar que isso teria rendido altos lucros para a Coroa Portuguesa, chegando a afirmar que a arrecadação total dos sequestros correspondeu à arrecadação do quinto do ouro no ano de 1789, representando assim, do ponto de vista financeiro, um excelente negócio para a Corte Lusa. Mas esta interpretação é questionada por André Figueiredo Rodrigues na obra *A fortuna dos inconfidentes*. Este autor desvendou vários atos de omissão, sonegação e subavaliação do patrimônio dos inconfidentes e concluiu que:

Após análise exaustiva dos Autos de Sequestro originais e de documentos correlatos ao movimento é possível afirmar que a Coroa portuguesa não lucrou esta quantidade de receita com o confisco dos bens dos inconfidentes, principalmente com os dos residentes na comarca do Rio das Mortes.⁴¹⁰

É a documentação referente aos bens sequestrados que permite aos historiadores uma análise detalhada das posses e da posição social de cada um dos inconfidentes na sociedade colonial, apesar da tentativa de sonegação e de se burlar a lei por parte das famílias dos condenados ter sido evidente, como deixa claro André Rodrigues. Enquanto Furtado percebe que entre eles haviam credores e devedores, ricos e alguns paupérrimos⁴¹¹, Maxwell contrariamente afirma que se tratava de um movimento de oligarquias endividadas. Ao considerar a diversidade social como característica marcante dos envolvidos na Inconfidência Mineira, João Pinto Furtado também admite as diferenças de concepções econômicas e os desacordos estratégicos entre o radicalismo ou não como elementos centrais para o insucesso do movimento.⁴¹² Entre eles, a maioria eram proprietários de escravos⁴¹³ e muitos não

⁴¹⁰ RODRIGUES, 2010. p. 273.

⁴¹¹ Ver GRÁFICO 27 do livro *O Manto de Penélope*, de João Pinto Furtado, referente ao percentual em reis do total de bens sequestrados. p. 127.

⁴¹² FURTADO, 2002. p.81-82.

⁴¹³ Ver TABELA 6 do livro *O Manto de Penélope* de João Pinto Furtado referente aos bens sequestrados aos inconfidentes, incluindo escravaria. p. 105.

queriam o fim da escravidão, descartando uma interpretação que percebe a Inconfidência como uma trama de aporte exclusivamente humanitário e iluminista. Os interesses econômicos parecem realmente ter sido mais motivadores, além da crença de que sem os escravos Minas perderia seus braços de trabalho.

João Pinto Furtado sintetiza de forma bastante interessante o que se pretendeu mostrar aqui sobre a historiografia recente e as novas análises da Inconfidência Mineira:

Nesse sentido, afirmamos que seria um equívoco identificar o suposto projeto republicano inconfidente como o prefigurador básico da ideia de nação e, ainda, introdutor do conceito da política representativa no Brasil. Não acreditamos ser possível, como fizeram grandes expoentes da historiografia concernente ao tema, fechar quanto ao movimento de 1789, como se ele fosse uno e indissolúvel, íntegro em seus propósitos, planos de ação e estratégias. Evidências presentes na documentação conhecida (e publicada), desde o século XIX, foram ofuscadas em sutil jogo de luz e sombra, e acabaram por não permitir a constatação da existência de projetos alternativos e irreconciliáveis no interior do grupo. Um dos temas centrais de dissenso entre os inconfidentes era precisamente o fato de que, enquanto alguns eram mesmo movidos por elevadas aspirações políticas reformadoras, para outros, e não poucos, o objetivo da Inconfidência era apenas a suspensão da derrama, efetivamente obtida em 14 de março de 1789.⁴¹⁴

A historiografia e a expografia são disciplinas que, em muitas das vezes, têm no passado o seu grande objeto de trabalho e análise. A diversidade de leituras e posicionamentos sobre o mesmo passado pode tomar rumos bastante diferentes, porque o passado não muda, mas a interpretação sobre ele sim e constantemente. É isso que torna a História viva. E é a diversidade de olhares que torna o passado interessante e mutável. Mas o passado também está sujeito ao jogo de interesses sociais. Jogos de interesses que podem tanto aproximar quanto distanciar a historiografia e a expografia, e nisso estas disciplinas dialogam e possuem uma característica em comum.

⁴¹⁴ FURTADO, 2007. p. 636.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os museus são instituições com a responsabilidade de educar, transmitir conhecimento, conservar, reunir e expor objetos, pesquisar e colecionar. Enfim, apresentam uma variedade de atividades as quais foram demonstradas diante de uma leitura crítica dos vários autores utilizados neste trabalho. Isso faz com que as instituições museológicas não sejam apenas lugares de atuação exclusiva de museólogos, sendo indispensável a presença também de historiadores, sociólogos, arquitetos, filósofos, engenheiros, artistas, antropólogos, educadores ou seja, a interdisciplinaridade é uma realidade dos museus atuais. Para Mário Chagas e José do Nascimento Júnior,

Identificar e reconhecer esse lugar de notável relevo dos museus em diferentes temporalidades e localidades implica o reconhecimento de que eles são, ao mesmo tempo, casas de memória, lugares de representação social e espaços de mediação cultural. Como casas de memória eles podem ser acionados visando o desenvolvimento de ações de preservação e de criação cultural e científica; como lugares de representação eles podem ser utilizados para teatralizar o universo, o nacional, o regional, o local, o étnico e o individual e como espaços de mediação ou de comunicação eles podem disponibilizar narrativas menos ou mais grandiosas, menos ou mais inclusivas para públicos menos ou mais ampliados.⁴¹⁵

Assim, os museus não são apenas casas que guardam vestígios e objetos do passado, mas estão também envolvidos com a criação, comunicação, afirmação de identidades, produção de conhecimento e preservação de bens tanto materiais quanto imateriais. E a partir da leitura e análise de textos de autores de referência, de anuários da instituição e de uma leitura minuciosa e crítica da exposição recente tornou-se possível fazer um estudo do Museu da Inconfidência, entendendo como este lugar de memória apresenta uma narrativa histórica de Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX através do plano expográfico.

⁴¹⁵ JUNIOR; CHAGAS, 2006. p. 13.

O século XIX é considerado o século dos museus, surgindo na Europa várias instituições com o objetivo de oferecer uma educação cívica à coletividade, quando a busca por uma identidade nacional era uma das principais preocupações dos intelectuais da época. No Brasil, os conceitos ou noções de nação e pátria irão se relacionar com os grandes museus particularmente na primeira metade do século XX e especificamente no governo de Getúlio Vargas, quando imperava a busca por um sentimento nacionalista, distinguindo-se da suposta fragmentação regionalista da primeira república e se fazendo necessária uma nova leitura do passado brasileiro dentro da manipulação política, o que reflete na criação de museus nacionais. As instituições museológicas criadas na Era Vargas receberam influências diretas das concepções museológicas europeias, além de estarem envolvidos nas suas criações vários intelectuais modernistas ligados ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o antigo SPHAN.

O Museu da Inconfidência surge dentro das concepções modernistas de valorização do Barroco como identidade nacional e de ter de volta em território brasileiro os restos mortais daqueles que eram, no contexto, considerados os grandes “heróis” da pátria por terem lutado pela liberdade da colônia num momento de domínio luso: os inconfidentes mineiros. Por isso, ainda hoje a aura de sacralidade impera naquele que é o coração deste museu: o Panteão dos Inconfidentes. Tal museu, considerado histórico por procurar transmitir conhecimento sobre um determinado período da história nacional, por também trabalhar com objetos que pertenceram ao passado e por criar uma narrativa sobre este, viu sua criação se efetivar em meio à amálgama da nacionalidade.

O Inconfidência, antes da reforma considerado um museu-memória, onde o discurso histórico se subordinava ao objeto, apresentava sua expografia sem uma lógica que unisse os objetos e desse sentido claro ou legível à exposição. A reforma expositiva concluída em 2006 procurou reverter este quadro, imperando a partir de então como um museu-narrativa, onde o

discurso histórico subordina à sua lógica o objeto patrimonial, de acordo com as reflexões de Myrian Sepúlveda dos Santos. A exposição do museu atualmente se baseia em uma narrativa do passado construída de forma linear, cronológica e evolucionista e insere os objetos patrimoniais como exemplos ilustrativos e que legitimam a história narrada pelo museu.

Com a reforma, percebe-se uma mudança expográfica na instituição, mas não ideológica, mantendo vivo um pensamento que se firmou nas décadas de 30 e 40 do século XX sobre o movimento da Inconfidência Mineira, seus protagonistas e sobre o passado de Minas Gerais. A atual exposição não veio acompanhada de novas perspectivas, leituras e interpretações do presente-passado apresentadas por variadas pesquisas historiográficas recentes e também pouco se preocupou em seguir as concepções da chamada Nova Museologia, a qual propõe que o visitante seja capaz, através da exposição do acervo, de fazer uma análise crítica e levantar questões sobre o passado, o que permite uma multiplicidade de interpretações sobre o mesmo, princípio que aproxima a historiografia da expografia atualmente. Encontra-se no Museu da Inconfidência um discurso histórico cristalizado, refém de uma cultura histórica conservadora que considera a conspiração mineira reveladora de grandes heróis nacionais, tendo à frente o mártir consagrado no altar da nação como o mais importante deles: Tiradentes. O discurso é cristalizado nas interpretações historiográficas tradicionais e, desta forma, a construção de identidades através da exposição também se torna problemática.

O passado concebido pelo Museu da Inconfidência e aquele interpretado pela historiografia contemporânea apresentam algumas perspectivas notadamente distintas. Isso acontece porque parece não ter sido o principal objetivo do museu, com a reformulação da exposição concluída em 2006, reler o passado recortado por ele, mas sim, o que ocorre é sua afirmação como um lugar de espetáculo e teatralização sentimental, projetando-se diante do cenário dos grandes museus nacionais, repletos de recursos tecnológicos que deixam a

exposição mais atrativa e bela para o grande público. O museu reafirma sua percepção dos inconfidentes como os grandes heróis nacionais, ainda que a historiografia tenha feito um esforço na desconstrução dos mitos criados pelo governo republicano.

Não há dúvidas de que a reformulação projetada por Pierre Catel e pelo diretor da instituição Rui Mourão transformou a exposição do Museu da Inconfidência. Mas a expografia recente não trouxe o que é, para muitos pesquisadores, o mais importante em um museu histórico que é a visão crítica do passado e o reconhecimento da diversidade de leituras possíveis sobre um mesmo recorte e tema.

A análise do Museu da Inconfidência e dos autores apresentados nesta pesquisa permitiu perceber que a historiografia e a expografia são disciplinas com características próprias, que se aproximam e também se distanciam na forma de transmissão de conhecimento e de lidar com o passado como objeto de análise e exibição ao público.

Enquanto a historiografia encara a memória de forma crítica, atribuindo novos significados ao que ficou guardado nela, a museografia busca na memória um meio de desenvolver ações de preservação e criação cultural e científica, como apontou Mário Chagas. A historiografia e a expografia, distintas e próximas ao mesmo tempo, têm na relação entre temporalidades seu principal espaço de reflexão. Por isso, independente dos métodos utilizados, apresentar o passado respeitando a veracidade dos acontecimentos deve ser a principal preocupação tanto daqueles que transmitem conhecimento de forma escrita, como as produções historiográficas, quanto daqueles que exibem o passado ao público de forma visual, como os museólogos.

O que se conclui é que no Museu da Inconfidência ainda impera em seu discurso uma percepção tradicional do passado colonial mineiro mesmo após a reformulação de sua exposição. No entanto, a necessidade de diálogo entre a historiografia e a expografia como forma enriquecedora para uma apreciação e busca pelo conhecimento do passado se faz

necessária e essencial atualmente. Nenhum museu precisa reproduzir um texto historiográfico, mas a aproximação, sempre que possível, entre ambos, contribuirá para a aquisição de conhecimento, beneficiando, dessa forma, o público. Tanto os museus quanto a historiografia estão em transformação e devem ser instrumentos de problematização do passado. É para este ponto que devem direcionar suas atenções e manter um diálogo. Porque esta dinâmica interdisciplinar é amplamente válida e dinamiza o entendimento da história e sua permanente construção.

ANEXO 1

Quadro explicativo sobre a narrativa histórica e a expografia recentes do Museu da Inconfidência.

NARRATIVA HISTÓRICA	EXPOGRAFIA
<ul style="list-style-type: none">• O Museu da Inconfidência apresenta ao público uma perspectiva do passado narrada de forma linear, cronológica e evolucionista;• A evolução social de Vila Rica é apresentada a partir do que o museu considera como as origens indígenas, quando a região ainda era pouco explorada pela metrópole e termina com a exibição de obras da cultura colonial, demonstrando que o consumo da arte representa a evolução máxima da sociedade mineira no século XVIII;• É o desenvolvimento particular e a evolução da região que teriam permitido e contribuído para a organização da Inconfidência Mineira e, por isso, o movimento não poderia ter acontecido em outro local que não fosse Vila Rica;• A narrativa se constrói baseada em uma historiografia tradicional, a qual concebe os participantes da Inconfidência	<ul style="list-style-type: none">• Os objetos se apresentam na exposição conforme a narrativa histórica se desenvolve cronologicamente linear e evolucionista;• O acervo torna-se uma ilustração e exemplo do que é narrado pelo museu, procurando dar legitimidade à perspectiva histórica sustentada pelo museu;• A narrativa subordina à sua lógica o objeto, contrariamente ao que acontecia com a exposição antes da reforma concluída em 2006;• O museu explora bastante a iluminação e seus efeitos, o que em determinados momentos leva à diminuição da atenção do visitante para os objetos patrimoniais;• O uso de recursos tecnológicos é constante ao longo da exposição;• Ocorre ao longo da exposição a criação de cenários que cristalizam a interpretação sobre o passado, como a reconstrução de quartos na sala “Mobiliários” e a reprodução

<p>Mineira como os grandes heróis da nação caracteristicamente contaminados pelos ideais iluministas de liberdade, igualdade e fraternidade.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, é apresentado como o mais importante dos inconfidentes; • Minas Gerais é considerada o centro vital de maior importância para a Coroa Portuguesa, apresentando capacidade de desenvolvimento mesmo sob uma dominação política e econômica rigorosa, desenvoltura suficiente para, já na metade do século XVIII, revelar resultados comparativamente iguais ou até superiores aos da capital do Reino em determinados setores; • O Iluminismo é apresentado como um referencial para a conspiração mineira, sendo o evento um dos mitos fundadores da nacionalidade brasileira e comparado à Revolução Francesa de 1789; • O fim da narrativa histórica se dá nas artes e na religião que se manifestam em 	<p>de uma procissão religiosa ao entardecer na sala “Triunfo Eucarístico”;</p> <ul style="list-style-type: none"> • Vários objetos são dispostos de forma a criar nos visitantes impressões equivocadas sobre eles, como o boticão colocado ao lado do relógio supostamente de Tiradentes, transmitindo a falsa certeza e ideia de que ambos objetos pertenceram ao alferes, além de quadros na sala “Ataíde” que não foram pintados pelo mestre. Somam-se objetos pessoais dispostos abaixo dos quadros dos monarcas brasileiros que não pertenceram a eles e vários outros que não possuem documentação que comprove sua autenticidade, informação omitida ao público e desconsiderada pelo museu, como as traves da forca e mesmo os restos mortais de alguns dos inconfidentes; • A exposição, de forma geral, não permite ao visitante criar uma interpretação própria do passado, impossibilitando múltiplas leituras sobre os acontecimentos e pouco despertando uma visão crítica a respeito dele. O posicionamento sobre o
---	---

<p>Vila Rica, transformando-a em núcleo civilizador do espaço brasileiro no século XVIII.</p>	<p>passado se encontra congelado pelo discurso do museu;</p> <ul style="list-style-type: none">• Os inconfidentes são apresentados ao público como homens sagrados e Tiradentes como o Cristo Cívico da nação brasileira, como quando o museu dispõe as traves da possível forca a remeter à Via Sacra de Jesus Cristo.
---	---

FONTES

Exposição recente do Museu da Inconfidência.

http://www.eravirtual.org/pt/index.php?option=com_content&view=article&id=172&Itemid=41

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

_____. História de uma coleção: Miguel Calmon e o Museu Histórico Nacional. *An. mus. paul.* [online]. 1994, vol.2, n.1 [cited 2013-03-19], pp. 199-234 .

ALMEIDA, Lúcia Machado de. *Passeio a Ouro Preto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 72-79.

ANDRADE, Francisco Eduardo de. *A invenção das Minas Gerais: empresas, descobrimentos e entradas nos sertões do ouro da América portuguesa*. Belo Horizonte: Autêntica Editora: Editora PUC Minas, 2008. (Coleção Historiografia de Minas Gerais. Série Universidade).

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Na inauguração do Museu da Inconfidência. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Nº 31, 2005.

ANASTASIA, Carla Maria Junho. A ideia da república na Inconfidência Mineira. In: *IX Anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto: Ministério da Cultura/Patrimônio Cultural – IBPC, 1993.

_____; JULIÃO, Letícia; LEMOS, Carmem Silvia. Dos bandeirantes aos modernistas: um estudo histórico sobre Vila Rica. In: *Oficina do Inconfidente: revista de trabalho*. Ano 1, nº 0 (dez.). Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 1999.

ARGOLO, Gabriela Salles. Olhares e saberes do encontro com a arte. In: LEITE, Maria Isabel; OSTETTO, Luciana Esmeralda (orgs.). *Museu, educação e cultura: encontros de crianças e professores com a arte*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

AZEVEDO, Flávia Lemos Mota de; CATÃO, Leandro Pena; PIRES, João Ricardo Ferreira. Cultura, patrimônio e memória: o museu como local de cidadania, identidade e desenvolvimento social. In: _____ (orgs.). *Cidadania, memória e patrimônio: as dimensões do museu no cenário atual*. Belo Horizonte: Crisálida, 2009.

AZAVEDO, Flávia Lemos Mota de; FONSECA, Gustavo Oliveira. Cultura local, identidade e patrimônio: uma análise da cidade mineira de Itapetcerica. In: AZEVEDO, Flávia Lemos Mota de; CATÃO, Leandro Pena; PIRES, João Ricardo Ferreira (orgs.). *Cidadania, memória e patrimônio: as dimensões do museu no cenário atual*. Belo Horizonte: Crisálida, 2009.

BECHO, André Pedroso; VILLALTA, Luiz Carlos. Lugares, espaços e identidades coletivas na Inconfidência Mineira. In: RESENDE, Maria Efigênci Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. *As Minas Setecentistas*, 2. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007.

BITTENCOURT, José Neves. As coisas dentro da coisa: observações sobre museus, artefatos e coleções. In: AZEVEDO, Flávia Lemos Mota; CATÃO, Leandro Pena; PIRES, João Ricardo Ferreira (orgs.). *Cidadania, memória e patrimônio: as dimensões do museu no cenário atual*. Belo Horizonte: Crisálida, 2009.

BLOCH, Marc. *A apologia da história, ou, O ofício de historiador*. Prefácio, Jacques Le Goff; apresentação à edição brasileira, Lilia Moritz Schwarcz; tradução, André Telles. — Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BORGES, Maria Eliza Linhares. Cultura dos ofícios: patrimônio cultural, história e memória. In: *Varia Historia* / Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. — vol. 27 n° 46 – jul./dez. 2011.

BORGES, Vavy Pacheco. Anos trinta e política: história e historiografia. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2003.

BOSCHI, Caio César. Irmandades, religiosidade e sociabilidade. In: RESENDE, Maria Efigênci Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. *As Minas Setecentistas*, 2. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007.

BOSCHI, Caio César. O clero e a Inconfidência. In: *IX Anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto: Ministério da Cultura/Patrimônio Cultural – IBPC, 1993.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças dos velhos*. 3 ed. São Palo: Companhia das Letras, 1994.

BRUSADIN, Leandro Benedini. Da reconstrução do passado à sua refuncionalização no turismo: interfaces pelo campo museológico. In: BRUSADIN, Leandro Benedini; COSTA, Everaldo Batista da; PIRES, Maria do Carmo (orgs.). *Valor patrimonial e turismo: limiar entre história, território e poder*. São Paulo: Outras expressões, 2012.

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. 2º Edição.

CAMPOS, Luana Carla Martins. Políticas de preservação do patrimônio no mundo globalizado: o ICMS Cultural e a regionalização da proteção dos acervos culturais em Minas Gerais. In: AZEVEDO, Flávia Lemos Mota; CATÃO, Leandro Pena; PIRES, João Ricardo Ferreira (orgs.). *Cidadania, memória e patrimônio: as dimensões do museu no cenário atual*. Belo Horizonte: Crisálida, 2009.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Trad. Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CANDIDO, Manuelina Maria Duarte. *Gestão de museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento*. Porto Alegre: Medianiz, 2013. p. 11 – 62.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Cia. Das Letras. 1990. p. 55-73.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. Cultura material, espaço doméstico e musealização. In: *Varia Historia* / Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. – vol. 27 n° 46 – jul./dez. 2011.

CARDOSO, Rafael. Coleção e construção de identidades: museus brasileiros na encruzilhada. In: BITTENCOURT, José Neves; BENCHETRIT, Sarah Fassa; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. *História representada: o dilema dos museus*. Livro do seminário internacional. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.

CASTRO, Ana Lúcia Siaines de. *O Museu do sagrado ao segredo*. Rio de Janeiro: Revan, 2009.

CATÃO, Leandro Pena. História e Patrimônio Imaterial: cultura alimentar e construção da identidade cultural nas Minas Gerais. In: AZEVEDO, Flávia Lemos Mota; CATÃO, Leandro Pena; PIRES, João Ricardo Ferreira (orgs.). *Cidadania, memória e patrimônio: as dimensões do museu no cenário atual*. Belo Horizonte: Crisálida, 2009.

CHAGAS, Mário de Souza. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó: Argos, 2006.

_____. O pai de *Macunaíma* e o patrimônio espiritual. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

_____. Memória política e política de memória. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

CORGOZINHO, Batistina Maria de Souza. Dimensões do museu no cenário atual e o acervo do Museu de Divinópolis. In: AZEVEDO, Flávia Lemos Mota; CATÃO, Leandro Pena; PIRES, João Ricardo Ferreira (orgs.). *Cidadania, memória e patrimônio: as dimensões do museu no cenário atual*. Belo Horizonte: Crisálida, 2009.

COSTA, Janice Pereira da. *Ensinando a ser cidadão: memória nacional, história e poder no Museu da Inconfidência (1938-1990)*. Tese de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG/FAFICH/Departamento de História, 2005.

CURY, Marília Xavier. Comunicação e pesquisa de recepção: uma perspectiva teórico-metodológica para os museus. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 12 (suplemento), p. 365-80, 2005.

CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005.

DIAS, Cláudia Cristina de Mesquita Garcia. A trajetória de um “museu de fronteira”: a criação do Museu da Imagem e do Som e aspectos da identidade carioca (1960-1965). In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

DIAS, Nélia. Antropologia e museus: que tipo de diálogo? In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. (org.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond/MinC/IPHAN/DEMU, 2007.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. Memória e reflexividade na cultura ocidental. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009. p. 98-119.

FIGUEIREDO, Luciano Raposo de Almeida. Tributação, sociedade e a administração fazendária em Minas no século XVIII. In: *IX Anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto: Ministério da Cultura/Patrimônio Cultural – IBPC, 1993.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p. 81 – 130.

_____. Para além da *pedra e cal*: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

FONSECA, Thaís Nívea de Lima. *A Inconfidência Mineira e Tiradentes vistos pela Imprensa: a vitalização dos mitos (1930-1960)*. Revista Brasileira de História. Vol. 22. Nº 44. São Paulo, 2002. *On-line version*. Site: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882002000200009&script=sci_arttext. Acesso em: 10/02/2014 às 20h12min.

FONSECA, Thaís Nívea de Lima. Representações de um passado de ouro: mitos, memória e imaginário da Inconfidência. In: RESENDE, Maria Efigênci Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. *As Minas Setecentistas*, 2. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007.

FURTADO, João Pinto. A Inconfidência Mineira: um novo tempo ou reedição dos motins do Antigo Regime? In: RESENDE, Maria Efigênci Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. *As Minas Setecentistas*, 2. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007.

_____. *O Manto de Penélope: história, mito e memória da Inconfidência Mineira de 1788-9*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GANZER, Adriana Aparecida. Turbilhão de sentimentos e imaginações: as crianças vão ao museu, ou ao castelo... In: LEITE, Maria Isabel; OSTETTO, Luciana Esmeralda (orgs.).

Museu, educação e cultura: encontros de crianças e professores com a arte. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

GIRARDET, Raoul. *Mitos e mitologias políticas.* Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 9-24.

GIRAUDY, Danièle; BOUILHET, Henri. *O museu e a vida.* Trad. Jeanne France Filiatre Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Fundação Nacional Pró-Memória; Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; Belo Horizonte: UFMG, 1990.

GOMES, William Barbosa; PICCOLI, Luciano Ferreira. Museus virtuais: plasticidade e versatilidade na pedagogia universitária. In: LOURENÇO, Érica; GUEDES, Maria do Carmo; CAMPOS, Regina Helena de Freitas (orgs.). *Patrimônio cultural, museus, psicologia e educação: diálogos.* Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2009.

GONÇALVES, Andréa Lisly. As técnicas de mineração nas Minas Gerais do século XVIII. In: RESENDE, Maria Efigênci Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. *As Minas Setecentistas, 2.* Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos.* 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

_____. Os museus e a cidade. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos.* 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

GUIMARÃES, Carlos Magno; REIS, Flávia Maria da Mata. Agricultura e mineração no século XVIII. In: RESENDE, Maria Efigênci Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. *As Minas Setecentistas, 1.* Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Memória, história e historiografia. In: BITTENCOURT, José Neves; BENCHETRIT, Sarah Fassa; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel (orgs.). *História representada: o dilema dos museus.* Livro do Seminário Internacional. RJ: Museu Histórico Nacional, 2003.

_____. Vendo o passado: representação e escrita da história. In: *Anais do Museu Paulista.* São Paulo. N, Sér. V. 15. n. 2. jul-dez. 2007.

HALBWACHS, Maurice. Memória coletiva e memória histórica. In: _____. *A memória coletiva.* Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HERMETO, Miriam; OLIVEIRA, Gabriela Dias de. Ação educativa em museus: produção de conhecimento e formação para a cidadania. In AZEVEDO, Flávia Lemos Mota; CATÃO, Leandro Pena; PIRES, João Ricardo Ferreira (orgs.). *Cidadania, memória e patrimônio: as dimensões do museu no cenário atual.* Belo Horizonte: Crisálida, 2009.

HILAIRE-PÉREZ, Liliane. A patrimonialização de saberes técnicos, entre a História e a memória. In: *Varia Historia / Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em*

História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. – vol. 27 n° 46 – jul./dez. 2011.

IGLÉSIAS, Francisco. Estrutura social do século XVIII. In: *IX Anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto: Ministério da Cultura/Patrimônio Cultural – IBPC, 1993.

JOSÉ, Oiliam. *Tiradentes*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1985. p. 215-217.

JULIÃO, Leticia. 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. 2° Edição.

_____. *Enredos museais e intrigas da nacionalidade: museus e identidade nacional no Brasil*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG/FAFICH/Departamento de História, 2008.

_____. Pesquisa Histórica no 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. 2° Edição.

JUNIOR, José do Nascimento; CHAGAS, Mário. Museus e Política: Apontamentos de uma Cartografia. 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.

KNAUSS, Paulo. A presença de estudantes: o encontro de museus e escola no Brasil a partir da década de 50 do século XX. In: *Varia Historia* / Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais. – vol. 27 n° 46 – jul./dez. 2011.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: *Enciclopédia Einaudi*. Memória – História. v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984.

_____. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas, SP: UNICAMP, 1990.

_____. Memória. In: *Enciclopédia Einaudi*. Memória – História. v. 1. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

LEITE, Maria Isabel. Museus de Arte: espaços de educação e cultura. In: LEITE, Maria Isabel; OSTETTO, Luciana Esmeralda (orgs.). *Museu, educação e cultura: encontros de crianças e professores com a arte*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

LEMOS, Carmem Silvia. Reflexões acerca do processo de repatriamento das ossadas dos inconfidentes degredados para a África. In: *Oficina do Inconfidente: revista de trabalho*. Ano 2, n 1 (dez.). Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2001.

LIMA JUNIOR, Augusto de. *História da Inconfidência de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2010.

LIMA, Luís Augusto de. Augusto de Lima Júnior e sua coleção de gravuras de Nossa Senhora. In: JUNIOR, Augusto de Lima. *História de Nossa Senhora em Minas Gerais: origens das principais invocações*. Belo Horizonte: Autêntica Editora: Editora PUC Minas, 2008.

LIVRAMENTO, Magda Ugioni do. Ampliando meu repertório vivencial, viajando e entrando no museu. In: LEITE, Maria Isabel; OSTETTO, Luciana Esmeralda (orgs.). *Museu, educação e cultura: encontros de crianças e professores com a arte*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

LOPES, Ana Mônica; SIMÕES, Alexandre. Saberes locais: memórias, práticas, representações e experiências. In AZEVEDO, Flávia Lemos Mota; CATÃO, Leandro Pena; PIRES, João Ricardo Ferreira (orgs.). *Cidadania, memória e patrimônio: as dimensões do museu no cenário atual*. Belo Horizonte: Crisálida, 2009.

MACHADO, Adriana de Almeida. O seu olhar melhora o meu: o processo de monitoria em exposições itinerantes. In: LEITE, Maria Isabel; OSTETTO, Luciana Esmeralda (orgs.). *Museu, educação e cultura: encontros de crianças e professores com a arte*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

MACHADO, Ana Maria Alves. Cultura, ciência e política: olhares sobre a história da criação dos museus no Brasil. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves. *Museus: dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna*. Belo Horizonte, MG: Argvmentvm; Brasília, DF: CNPq, 2005.

MAXWELL, Kenneth. *A Devassa da devassa: a Inconfidência Mineira, Brasil – Portugal, 1750-1808*. 7ª edição. Trad. João Maia. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

MAXWELL, Kenneth. História da Inconfidência Mineira: dimensões internacionais. In: *IX Anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto: Ministério da Cultura/Patrimônio Cultural – IBPC, 1993.

MENDES, Bruno de Araújo. A preservação dos bens culturais como atividade profissional: política, técnica e participação social. In AZEVEDO, Flávia Lemos Mota; CATÃO, Leandro Pena; PIRES, João Ricardo Ferreira (orgs.). *Cidadania, memória e patrimônio: as dimensões do museu no cenário atual*. Belo Horizonte: Crisálida, 2009.

MENESES, José Newton Coelho. A patrimonialização da vida: vivências, memória social e interpretação do patrimônio cultural. In: BRUSADIN, Leandro Benedini; COSTA, Everaldo Batista da; PIRES, Maria do Carmo (orgs.). *Valor patrimonial e turismo: limiar entre história, território e poder*. São Paulo: Outras expressões, 2012.

_____. Memória e historicidade dos lugares: uma reflexão sobre a interpretação do patrimônio cultural das cidades. In AZEVEDO, Flávia Lemos Mota; CATÃO, Leandro Pena; PIRES, João Ricardo Ferreira (orgs.). *Cidadania, memória e patrimônio: as dimensões do museu no cenário atual*. Belo Horizonte: Crisálida, 2009.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A exposição museológica e o conhecimento histórico. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves; VIDAL, Diana Gonçalves (orgs.). *Museu: dos Gabinetes de Curiosidades à Museologia Moderna*. Belo Horizonte: Argvmentvm; Brasília: CNPq, 2005.

_____. O museu de cidade e a consciência de cidade. In: SANTOS, Afonso Carlos Marques dos; KESSEL, Carlos; GUIMARAENS, Cêça (org). *Museus e Cidade*. Livro do Seminário Internacional. RJ: Museu Histórico Nacional, 2003.

MONTALVÃO, Cláudia Soares de Azevedo. Visualizando o passado: museu e história. In: BITTENCOURT, José Neves; BENCHETRIT, Sarah Fassa; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel (org). *História representada: o dilema dos museus*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Garamond, MinC, IPHAN, DEMU, 2006.

MOURÃO, Rui. Apresentação. In: *IX Anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto: Ministério da Cultura/Patrimônio Cultural – IBPC, 1993.

_____. *Museu da Inconfidência*. 2ª edição. Ouro Preto: MinC/IPHAN/Museu da Inconfidência, 1995.

_____. Prefácio. *O Museu da Inconfidência*. São Paulo: Banco Safra, 1995.

_____. Projeto de reformulação da exposição permanente do Museu da Inconfidência. In: *Oficina do Inconfidente: revista de trabalho*. Ano 1, nº 0 (dez.). Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 1999.

NASCIMENTO, Sylvania Souza do. As instituições patrimoniais e o diálogo entre sujeitos de espaços e tempos diferenciados. In: LOURENÇO, Érica; GUEDES, Maria do Carmo; CAMPOS, Regina Helena de Freitas (orgs.). *Patrimônio cultural, museus, psicologia e educação: diálogos*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2009.

NORA, Pierre. Entre memória e História: a problemática dos lugares. Tradução de KOURY, Yara Aun. In: *Projeto História*. São Paulo: 1993.

_____. O retorno do fato. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos problemas*. Trad. Theo Santiago. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1988.

O Museu da Inconfidência. São Paulo: Banco Safra, 1995.

OLIVEN, Ruben George. Patrimônio intangível: considerações iniciais. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

PAIVA, Andréa Lúcia da Silva. Museu dos Escravos, Museu da Abolição: o Museu do Negro e a arte de colecionar para patrimoniar. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (orgs.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. RJ: Garamond/MinC/IPHAN/Demu, 2007.

PAULA, João Antonio de. A mineração de ouro em Minas Gerais do século XVIII. In: RESENDE, Maria Efigênci Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. *As Minas Setecentistas, 1*. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007.

PIRES, Ariosvaldo de Campos. O processo jurídico da Inconfidência Mineira. In: *IX Anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto: Ministério da Cultura/Patrimônio Cultural – IBPC, 1993.

POULOT, Dominique. Cultura, História, valores patrimoniais e museus. In: *Varia Historia / Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais*. – vol. 27 n° 46 – jul./dez. 2011.

_____. *Museu e museologia*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. Museu, nação, acervo. In: BITTENCOURT, José Neves; BENCHETRIT, Sarah Fassa; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. *História representada: o dilema dos museus*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.

_____. *Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XIX: dos monumentos aos valores*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. *A danação do objeto: o museu no ensino de história*. Chapecó: Argos, 2004.

RESENDE, Maria Leônia Chaves de. “Brasis coloniales”: índios e mestiços nas Minas Gerais Setecentistas. In: RESENDE, Maria Efigênci Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. *As Minas Setecentistas, 1*. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007.

RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. A função social do mito. In: *IX Anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto: Ministério da Cultura/Patrimônio Cultural – IBPC, 1993.

RODRIGUES, André Figueiredo. *A fortuna dos inconfidentes: caminhos e descaminhos dos bens de conjurados mineiros (1760-1850)*. São Paulo: Globo, 2010. p. 85 a 195.

_____. Fortunas preservadas. In: *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Ano 6. Nº 67. Abril 2011.

RODRIGUES, Heliana de Barros Conde. Sobre arquivos e tumbas: uma análise da expressão “documento como monumento”. In: LOURENÇO, Érica; GUEDES, Maria do Carmo; CAMPOS, Regina Helena de Freitas (orgs.). *Patrimônio cultural, museus, psicologia e educação: diálogos*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2009.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento: seis ensaios da história das ideias*. Trad. Nilson Maulin. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ROUANET, Sérgio Paulo. Inconfidência Mineira e o Iluminismo. In: *IX Anuário do Museu da Inconfidência*. Ouro Preto: Ministério da Cultura/Patrimônio Cultural – IBPC, 1993.

SANT'ANNA, Márcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

SANTOS, Afonso Carlos Marques dos. O museu na arquitetura da cidade: cultura urbana, história e representação. In: SANTOS, Afonso Carlos Marques dos; KESSEL, Carlos; GUIMARAENS, Cêça (org). *Museus e Cidades*. Livro do Seminário Internacional. RJ: Museu Histórico Nacional, 2003.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *A escrita do passado nos museus históricos*. Rio de Janeiro: Garamond/MinC/IPHAN/DEMU, 2006.

_____. A escrita do passado nos museus históricos. In: BITTENCOURT, José Neves; BENCHETRIT, Sarah Fassa; TOSTES, Vera Lúcia Bottrel (org). *História representada: o dilema dos museus*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Garamond, MinC, IPHAN, DEMU, 2006.

_____; CHAGAS, Mário de Souza. A linguagem de poder dos museus. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (org.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond/MinC/IPHAN/DEMU, 2007.

_____. Museu Imperial: a construção do Império pela República. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

SUDJIC, Deyan. *A linguagem das coisas*. Trad. Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

VELOSO, Mariza. O museu como espaço público. In: SANTOS, Afonso Carlos Marques dos; KESSEL, Carlos; GUIMARÃES, Cêça (org). *Museus e cidades*. Livro do Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.

_____. O fetiche do patrimônio. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza; SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (org.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond/MinC/IPHAN/DEMU, 2007.

VILLALTA, Luiz Carlos. As origens intelectuais e políticas da Inconfidência Mineira. In: RESENDE, Maria Efigênci Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. *As Minas Setecentistas, 2*. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007.

_____. Introdução. In: RESENDE, Maria Efigênci Lage de; VILLALTA, Luiz Carlos. *As Minas Setecentistas, 2*. Belo Horizonte: Autêntica; Companhia do Tempo, 2007.